



S Z A J N A

**MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI PRL
MINISTERSTWO KULTURY ZSRR**

JÓZEF SZAJNA

**PLASTYKA
TEATR**

MAJ 1987

MOSKWA, CENTRALNY DOM ARTYSTY



Izajna

Józef Szajna

ul. Spasowskiego 14 m. 8, 00-386 Warszawa

Artysta malarz, grafik, scenograf, reżyser, autor scenariuszy teatralnych, teoretyk teatru.

Urodził się 13 marca 1922 roku w Rzeszowie. W czasie okupacji hitlerowskiej działa w ruchu oporu; więzień obozów koncentracyjnych w Oświęcimiu i Buchenwaldzie. Studiuje na Wydziale Grafiki (dyplom 1952) i na Wydziale Scenografii (dyplom 1953) w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1954–1965 jest pracownikiem naukowym i dydaktycznym w macierzystej uczelni; w 1972 roku zostaje profesorem, następnie: dyrektorem, kierownikiem artystycznym i reżyserem Teatru Ludowego w Nowej Hucie, gdzie tworzy szereg scenografii o uderzającej oryginalności i oddziałuje na kształt artystyczny przedstawień, budując je według swoistej logiki; w latach 1966–1971 współpracuje szczególnie z Teatrem Starym w Krakowie, Teatrem Śląskim w Katowicach, Teatrem Współczesnym we Wrocławiu, Teatrem Polskim w Warszawie i teatrami poza granicami kraju; w sezonie 1971–72 obejmuje dyrekcję Teatru Klasycznego w Warszawie, przekształca go w Centrum Sztuki – Teatr Galerię, zostaje dyrektorem oraz kierownikiem artystycznym, pracując do marca 1982 roku.

Szajna prowadzi szeroką działalność artystyczną, bierze udział w licznych wystawach plastycznych krajowych, międzynarodowych i w międzynarodowych festiwalach teatralnych; uczestniczy w konferencjach dotyczących nowego rozumienia sztuki i teatru; zajmuje się zagadnieniami teatru organicznego i jego narracji wizualnej. W 1975 roku, imieniem Józefa Szajny nazwano Teatr przy Slavic Cultural Center w Port Jefferson w stanie Nowy Jork.

Wieloletni członek Związku Polskich Artystów Plastyków, członek Stowarzyszenia Autorów „ZAiKS”, Międzynarodowych Stowarzyszeń Sztuk Plastycznych AIA-P/IAA z siedzibą w Paryżu, Międzynarodowej Federacji Ruchu Oporu FIR.

Nagrody i odznaczenia: Nagroda II stopnia Ministra

Kultury i Sztuki za nowatorstwo i poszukiwania inscenizacyjne oraz wybitne osiągnięcia w zakresie plastyki teatralnej, 1971; Nagroda-dyplom Ministra Spraw Zagranicznych za popularyzację kultury polskiej za granicą, 1978; Nagroda I stopnia Prezesa Rady Ministrów za twórczość artystyczną, 1979; Nagroda Miasta Krakowa 1971; Akademię ze Złotym Medalem Accademi Italiana delle Arti e del Lavoro, Salsomaggiore Terme, 1981; Nagroda „Złotego Centaura” tejże akademii, 1982; Złoty Medal Międzynarodowego Parlamentu, 1982; „Światowa Nagroda Kulturalna” – Statua Zwycięstwa nadana przez Centro Studi e Ricerche delle Nazioni, Salsomaggiore Terme, 1983; „Oscar d'Italia 1985” Accademi d'Europa-Calvatore. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, 1959; Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski, 1979; Order Sztandaru Pracy I Klasy, 1985; Medal 30-lecia Polski Ludowej, 1975; Złota Odznaka ZPAP, Odznaka „Zasłużony Działacz Kultury” 1975; Odznaka Budowniczych Nowej Huty, 1956.

Ważniejsze wystawy indywidualne:

Malarstwo, Kraków BWA 1958, 1962; Malarstwo, collage, Rzeszów Muzeum Ziemi Rzeszowskiej 1964; Malarstwo, scenografia, Florencja Teatro Pergola, 1965; Malarstwo, scenografia, Rzym Instytut Kultury Polskiej następnie Padwa 1966; Malarstwo, scenografia, Bergamo „Atelier 212” 1967; Malarstwo, Kraków Galeria Arkady – I nagroda roku 1968; Obrazy, collages, kukły, Nicea Theatre 06 1968; Happening „Deballage”, Nicea Club Artaud 1968; „Reminiscencje”, environment, Warszawa Galeria Współczesna 1969; Malarstwo, scenografia, Warszawa Galeria Teatru Studio 1972; Malarstwo, grafika, projekty scenograficzne, environment, Warszawa; Retrospekcje Szajny – wystawa z okazji 25-lecia działalności artystycznej, Warszawa Galeria Studio 1979; „Ślady II” environment, Warszawa Galeria Studio 1982 – wystawa zorganizowana z okazji 60. rocznicy urodzin Artysty i 10-lecia Galerii Teatru Studio; „Sylwety i cienie” environment, Warszawa Fabryka im. Gen. K. Świerczewskiego 1984; „Reminiscencje” malarstwo, collages, Lublin BWA 1969; Environment, Lublin BWA 1982; Malarstwo, układ przestrzenny, Nowa Huta

Galeria „Rytm” 1970; Collages, Nowa Huta KMPiK 1974; Collages, assemblages, projekty scenograficzne, Łódź Teatr Wielki i KMPiK 1972; Obrazy, collages, projekty scenograficzne, Konin Galeria Plastyki Teatralnej TKT 1974; Wystawa scenografii (objazdowa), USA, Meksyk 1975; Wystawa scenografii, Meksyk 1980; „Sylwety i cienie”, environment, Budapeszt Ernst Muzeum 1975; „Teatr Józefa Szajny” – dokumentacja teatralna, Budapeszt Ośrodek Kultury Polskiej i Informacji 1983; Wystawa prac w ramach Festiwalu Teatrów Polski Północnej Toruń 1977; Obrazy, collages, environment, fotogramy, Gdynia BWA 1977; Projekty scenograficzne, Wiedeń Instytut Kultury Polskiej, 1977; Międzynarodowy Festiwal „Spectrum’77”, projekty scenograficzne, Villach 1977; „Reminiscencje”, environment, Frankfurt n. Me-nem Kunstverein 1978; „Ślady”, malarstwo, scenografia, environment, Białystok 1978; Obrazy, collages, Sztokholm Instytut Kultury Polskiej 1979; Malarstwo, collages, environment, dokumentacja, Szczecin BWA 1979; „Ślady”, obrazy, environment, dokumentacja, Koszalin BWA 1980; Malarstwo, scenografia, dokumentacja, Rennes, Avignon, Paryż 1980; Scenografia, dokumentacja, Sofia Ośrodek Polskiej Kultury i Informacji 1981; Obrazy, collages, environment, dokumentacja, Chełm Muzeum Okręgowe 1983; Dokumentacja teatralna, Caracas Centrum Teresy Carreno 1983; „Teatr Józefa Szajny”, dokumentacja teatralna, Berlin Ośrodek Kultury Polskiej i Informacji 1984; „Sztuka Szajny”, obrazy, collages, rysunki, dokumentacja teatralna, Istambuł Galeria Taksim i Yildiz Kultur 1984; Obrazy, collages, rysunki, environment, dokumentacja teatralna, Essen Opernhaus 1985; Obrazy, collages, rysunki, environment, dokumentacja teatralna, Bochum Muzeum Sztuki Współczesnej 1985; „Szkice, projekty, realizacje”, obiekty, collages, grafika, rysunki, dokumentacja teatralna, Ciechanów Wojewódzki Dom Kultury 1985; „Sztuka Józefa Szajny”, Bruksela Centrum Wspólnoty Franko-Walońskiej „La Botanique” i La Maison du Spectacle „La Bellona” 1985; „Sztuka Józefa Szajny”, Katowice BWA, Bydgoszcz BWA 1986; „Sztuka Józefa Szajny”, obrazy, collages, projekty scenograficzne, Tel-Awiw Muzeum Narodowe 1986.

Udział w ważniejszych wystawach zbiorowych w kraju, nagrody:

Wystawy Grupy Artystycznej „MARG”, Kraków 1959, 1960, 1962; Ogólnopolska wystawa scenografii w 15-lecie PRL, Warszawa Pałac Kultury i Nauki 1962 – Nagroda III stopnia Ministra Kultury i Sztuki; „25 lat PRL” wystawa malarstwa Okręgu Krakowskiego ZPAP, Kraków Pawilon Wystawowy 1969; 4 Festiwal sztuk pięknych, Warszawa Zachęta 1972 – I Nagroda i Złoty Medal; 75 lat Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1980; Ogólnopolska wystawa malarstwa, grafiki i rzeźby „Życie Ludzkie – Los Ziemi” z okazji Kongresu Intelektualistów w obronie pokojowej przyszłości świata, Warszawa Zachęta 1986.

Udział w ważniejszych wystawach międzynarodowych i sztuki polskiej za granicą, nagrody:

Wystawa grafiki polskiej, Sofia, Budapeszt 1962; Wystawa „Bild und Bühne”, Oslo Muzeum Sztuki, Baden-Baden Kunsthalle 1965; Quadriennale scenografii, Praga 1967, 1971 – Złoty Medal; Międzynarodowa wystawa „Collagen”, Zurych Kunstgewerbemuseum 1968; XXXV Biennale sztuki, Wenecja Pawilon Polski 1970; Wystawa scenografii polskiej, Oslo Muzeum Sztuki Użytkowej 1971; XXV Festiwal Kultury „Ruhrfestspiele”, Recklinghausen 1971; „Teatr Polski”, Londyn Victoria and Albert Museum, następnie Billingham 1971; Międzynarodowa wystawa „Exempla”, Monachium 1974 – Srebrny Medal; XV Międzynarodowe biennale sztuki, Sao Paulo 1979; Światowa wystawa sztuki „Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes”, Berlin National Galerie 1980.

Ważniejsze realizacje scenograficzne:

Carlo Gozzi, Księżniczka Turandot, reż. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1956, Paryż. „Teatr Narodów”, 1958 – III wyróżnienie za scenografię. John Steinbeck, Myszy i ludzie, reż. Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1956. Franz Werfel, Jacobowsky i pułkownik, reż. Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1957; „Teatr Narodów”, Paryż 1958 – III wyróżnienie za scenografię. Jerzy Brosz-

kiewicz, Imiona władzy, reż. Krystyna Skuszanka, Nowa Huta Teatr Ludowy 1957. Albert Camus, Stan oblężenia, reż. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1958. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Wariat i zakonnica, W małym dworku, reż. Wanda Laskowska, Warszawa, Teatr Dramatyczny 1959. Juliusz Kaden Bandrowski, Radość z odzyskanego śmietnika wg powieści „Generał Barcz”, reż. Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1960, powtórzenie Wrocław, Teatr Polski 1960. Adam Mickiewicz, Dziady, reż. Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1962. Bohdan Drozdowski, Klatka, Kondukt, reż. Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1962. William Shakespeare, Sen nocy letniej, reż. Lidia Zamkow, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1963. William Shakespeare, Macbeth, reż. Colin George, Sheffield, The Playhouse 1970.

Realizacje reżyserskie i scenograficzne:

Stanisław Wyspiański, Akropolis, współrealizacja z Jerzym Grotowskim, Opole, Teatr 13 Rzędów 1962. Joanna Gorczycka, Post u ludożerców, Częstochowa, Teatr Polski, 1963. Mikołaj Gogol, Rewizor, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1963. Miguel de Cervantes, Don Kichot, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1963. Witold Wandurski, Śmierć na gruszy, scen. Daniel Mróz, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1964; powtórzenie Warszawa, Teatr Ateneum 1966, Wrocław, Teatr Współczesny 1968. Tadeusz Hołuj, Puszcza, Nowa Huta, Teatr Ludowy, Florencja, Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili 1965. Włodzimierz Majakowski, Misterium-buffo, Nowa Huta, Teatr Ludowy 1965. Franz Kafka, Zamek, Nowa Huta, Teatr Ludowy, 1966. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Oni, Nowe Wyzwolenie, Kraków, Teatr Stary 1967. Włodzimierz Majakowski, Łaźnia, Kraków, Teatr Stary, Belgrad, Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Bitef 212”, 1967. Charles Gounod, Faust, Kraków, Teatr Wielki 1967. Sean O’Casey, Szkarłatny pył, Katowice, Teatr Śląski 1968. Ernest Bryll, Rzecz listopadowa, Katowice, Teatr Śląski 1969.

Spektakle autorskie – scenariusz, reżyseria, scenografia:

„Faust” wg J.W.von Goethe, Warszawa, Teatr Polski 1971. „Witkacy” na motywach sztuk Witkiewicza: Oni, Gyubal Wahazar, Szewcy, Nowe Wyzwolenie, Warszawa, Teatr Studio 1972, Florencja, Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili 1973, Dortmund 1975, Amsterdam, Theater de Brakke Grond 1977. „Replika”, Warszawa, Teatr Studio (w Polsce wersja IV, V, VI); występy za granicą: „Replika II”, Edynburg, Edinburg Festival and Exhibition “Atelier 72” 1972; „Replika III”, Nancy, Festival Mondial du Théâtre 1973; tournée po Stanach Zjednoczonych i Meksyku 1975/76, udział w II Międzynarodowym Festiwalu „Cervantino”; Dortmund, Dni Kultury Polskiej 1975; Budapeszt 1975; tournée po Holandii 1975; Sztokholm 1976; Lizbona 1977; Villach, Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Spectrum 77” w roku 1977; Paryż, „Teatr Narodów” 1977; Bukareszt, Madryt, Barcelona 1978; Bergen, Tampere, Międzynarodowe Festiwale Teatralne 1979; Stuttgart, IX Kongres Międzynarodowych Stowarzyszeń Sztuk Plastycznych AIAPP/IAA STUTTGART 1979; tournée po Francji 1980; Caracas, Międzynarodowy Festiwal Teatralny 1983; Istambuł, Międzynarodowy Festiwal Teatralny 1984, Essen 1985; Bruksela, Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Gest” 1985, „Gulgutiera”, scenariusz Maria Czanerle i Józef Szajna, Warszawa, Teatr Studio 1973, Berlin Zachodni, Teatr „Forum” 1974. „Dante” na motywach Boskiej Komedii, Warszawa, Teatr Studio 1974, występy za granicą: Florencja prapremiera światowa otwierająca X Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili 1974, Essen Dni Kultury Polskiej 1974, tournée po Holandii 1975, po Stanach Zjednoczonych 1976, Recklinghausen, Festiwal „Ruhfestspiele” 1977, Paryż, Festiwal „Teatr Narodów” 1977, Londyn, 1979, Sofia 1982, Międzynarodowy Festiwal „Teatr Narodów” 1982, Jyväskylä 1985. „Dobrodziej złodziei” (Karol Irzykowski, Henryk Mohort), opracowanie tekstu i współpraca reżyserska Andrzej Ziębiński, Warszawa Teatr Studio 1975. „Cervantes” na motywach Don Kichota, Warszawa, Teatr Studio 1976, występy za granicą: Meksyk, Międzynarodowy Festiwal „Cervantino” 1980. „Majakowski”, Warszawa, Teatr Studio 1978, Tampere, Międzynarodowy Festiwal Teatralny 1979. „Śmierć na gruszy” wg

Witolda Wandurskiego, współrealizacja z Jerzym Broszkiewiczem, Warszawa, Teatr Studio 1978. „Dante żywy”, Dubrownik, Teatr Marina Drzića 1981. „Dante i świat słowiański”, prapremiera z okazji otwarcia Międzynarodowego Kongresu zorganizowanego przez Jugosłowiańską Akademię Nauk i Sztuki, Zagrzeb 1981. „Dante współczesny”, Essen, Opernhaus 1985. „Replika VII”, Tel-Awiv, Teatr Habimah 1986.

Prace w zbiorach: Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie i Wrocławiu, Muzeów Okręgowych w Bydgoszczy, Lublinie, Chełmie, Rzeszowie i Toruniu. Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeów Teatralnych w Warszawie i Krakowie, Muzeum Historycznego M. Krakowa, Centrum Sztuki Studio w Warszawie, Galerii „Rytm” w Nowej Hucie, Instytutu Pedagogicznego w Siedlcach, Galerii d'Arte Cortina w Mediolanie, Muzeum Sztuki w Recklinghausen, Accademi Italia delle Arti e del Lavoro w Salsomaggiore Terme, Muzeum Miasta Bochum, Muzeum Sztuki w Goeteborgu oraz w kolekcjach prywatnych.

Zbigniew Taranienko

WOLNOŚĆ: DROGA PRZEZ MATERIE

Niejedna kategoria sztuki, umykająca powierzchownej percepcji, pozwala na ujawnienie czegoś, co więcej mówi o artyście niż wyraziste cechy dzieła, intrygujące odbiorcę już przy pierwszym spojrzeniu. Szczególne znaczenie mają w tym zakresie pojęcia ogólne, filozoficzne, urzeczywistniające się w danym gatunku sztuki ze względu na sam sposób materialnego jej istnienia.

Niektórzy krytycy uważają, że najważniejsze kategorie to przestrzeń i czas, inni, że światło, materia, przedmiotowość, wreszcie – stosunek do zmysłowości ludzkiej, objawiający się w różnych aspektach jakościowych.

Przestrzeń powstaje, kiedy sobie cokolwiek wyobrażamy, istnieje w każdym przedmiocie sztuki, powołuje ją do życia nawet materializacja dźwięku. W teatrze jest tworzywem niezwykłym, w plastyce jednym z najważniejszych. Przestrzeń, wyrażona w dziele, określa – najprawdopodobniej – prawdziwy stan indywidualnie odczuwanej przestrzeni wewnętrznej, konstytuującej najgłębsze pokłady osobowości.

W sztukach, realizowanych w przestrzeni, ze względu na konieczność stosowania przedmiotów od razu pojawia się jakaś materia. Podejście artysty do przedmiotowości ujawnia się nawet wówczas, kiedy zależy mu na jak najbardziej abstrakcyjnym ujęciu tematu. Kategoria materii określa – najogólniej biorąc – stosunek twórcy do całości życia, pozwala mówić o organicznym z nim związku bądź o jego braku, o ogólnej ocenie artysty dotyczącej świata, rzeczywistości, przedmiotów, a nawet – podstawowych form zmysłowości.

W prowadzonym od lat kilkudziesięciu dziele Józefa Szajny – plastycznym i teatralnym – obie kategorie należą do zasadniczych. Prowadzą między sobą zawiłą grę, objawiającą się nieco inaczej w malarstwie niż w teatrze.

Przez wczesne prace scenograficzne Szajny przeziarała dążność do budowy pełnej, uniwersalnej przestrzeni, w której mógłby się uzewnętrznić, niezależny od przebiegu dziejów, ciągle ten sam dramat człowieka.

Scena w nowohuckich realizacjach z końca lat pięćdziesiątych, na ogół zabudowywana kilkoma zaledwie podestami, z przedstawienia na przedstawienie stawała się coraz bardziej pusta. Spełniała funkcje miejsca do prowadzenia gry. Od góry natomiast („Imiona władzy”, „Myszy i ludzie”, „Nowy Don Kichot”) wypełniały ją coraz większe, wiszące kształty, obiekty-rzeźby, początkowo o charakterze metaforycznym, później symbolicznym. Stanowiły one plastyczny punkt odniesienia do dziającej się poniżej akcji, wzbogacający jej treści o bezpośrednie doznanie. W miarę upływu lat wiszące formy zaczęły się autonomizować, jakby chciały żyć własnym życiem. Zaciążyły nad akcją dramatu.

W nieco późniejszym malarstwie relacje między przestrzenią a materią układały się jeszcze bardziej wyraziście. W cyklu „Obrazów-dramatów”, powstałych z początkiem lat sześćdziesiątych, niewielka, na ogół centralnie położona przestrzeń, była wyrażona jako puste, niewypełnione jak gdyby miejsce, w którym pojawić się mogła jakaś istotna wartość. Przestrzeń była osączona czymś obcym. Dokoła niewielkiego jej pola rozprzesztrzeniała się bogata materia, masa wizualnie zróżnicowana, ale raczej na skutek rozkładu niegdyś dojrzałych form niż ze względu na swą twórczą potencję. Materia, najwyraźniej nosicielka chaosu, atakowała pustą, nie poddającą się przestrzeń, zamykając ją w sobie, dążąc do wypełnienia jej do końca.

Prace scenograficzne Szajny, powstałe mniej więcej w tym samym czasie, ukazywały to samo, a także kolejne już stadium powiązań przestrzeni i materii.

Symboliczne formy, wiszące nad sceną, bywały niekiedy wprawiane w ruch („Radość z odzyskanego śmietnika”). Wraz z towarzyszącymi im, często umieszczonymi na horyzoncie sceny „zasłonami-dramatami” („Oresteja”, „Sen nocy letniej”, „Antygona”) zaczęły przestrzeni zagrażać, tłocząc pole gry od góry i spychając od tyłu w stronę widowni. Na niezapełnionej do końca scenie toczyła się akcja; prowadzili ją nie w pełni jeszcze uprzedmiotowieni ludzie poprzez swe działania spełniający funkcje organicznej materii, od dołu zagęszczającej przestrzeń.

W spektaklach z połowy lat sześćdziesiątych („Rewi-

zor”, „Zamek”, „Łaźnia”) sytuacja ta osiągnęła apogeum. Horyzont sceny przekształcił się w ścianę, która podczas przebiegu teatralnych działań odstaniała odkryte za nią życie – ludzkie, przedmiotowe i materialne zarazem. W tym okresie w teatrze Szajny zaczęło się ku sobie przybliżać stosowane przez niego tworzywo: przedmioty podlegały animizacji, postaci bohaterów – urzeczowieniu bądź marionetyzacji. Ludzie, organicznie połączeni z przedmiotami, zaczęli przejmować ich funkcję stawali się ich częściami bądź wyposażeniem. W „Rzeczy listopadowej” przedmioty w większym stopniu stały się partnerami aktorów – pojawiły się tam kukły, otaczające scenę pałuby ludzkie, zaatakowane nieodróżnicowaną materią; horyzont przekształcił się w ścianę opadających sylwet strzeleckich o kształcie człowieka. Przestrzeń pozostała tylko w miejscach po ich odstrzeleniu.

Cykl obrazów-reliefów „Epitafia i apoteozy” (także „Dwoje”, „Odzyskane”, „Zapomnienie”) z końca lat sześćdziesiątych stał się odpowiedzią na atak materii na przestrzeń w dziełach teatralnych. Ta ostatnia wywalczyła sobie w obrazach prawo do istnienia, nie przenikała jej zdeorganizowana materia w takim samym stopniu, jak w cyklach wcześniejszych. Na płótnach artysta umieszczał przestrzenne ślady człowieka: fragmenty sylwet, popiersia, dłonie. Teraz właśnie one zostały dotknięte niszczycielskim działaniem bezforemego chaosu, podobnie jak kukły teatralne, których pełen zbiór wespół z aktorami wejdzie niebawem w akcję „Repliki”. Na ogół szara bądź ugrowa przestrzeń „Epitafiów” stawała się scenerią, nieodróżnicowanym tłem, na którym Szajna umieszczał ludzkie relikwie. Materia odkryła swego nowego przeciwnika. W 1969 roku powstało environment „Reminiscencje”, praca, od której zaczęła się światowa kariera artysty, także wyjątkowa w rozważanej przez nas perspektywie. Szajna zbudował je z dość prostych elementów: z sylwet o kształcie człowieka z naklejonymi wielkimi zdjęciami Pugeta bądź mniejszymi fotografiami więźniów oświęcimskich, z powiększonych ich wykazów, z rzędów sztalug i stert butów. Świadomie stworzył przestrzeń zamkniętą i wprowadził w nią odbiorcę-widza.

„Reminiscencje” można rozpatrywać jako wyraźną konsekwencję analizowanych procesów – zakończenie pewnego etapu poszukiwań twórczych, polegające na osiągnięciu równowagi między przestrzenią zamkniętą i materią w dziele plastycznym. Jedyne żywe człowiek znalazł się w jego środku i sam, dzięki sile swej wyobraźni, animizował, podobnie jak aktor w teatrze, ogołoczone martwe przedmioty, pozostałe w rezultacie wieloletnich zmagania artysty z przestrzenią i materią.

Pewnym rozwiązaniem tej sytuacji, a raczej – odnalezieniem właściwej jej kontynuacji – stała się „Replika”, powstała dwa lata później, i poprzez wiele wersji grana do dzisiejszego dnia. Podobna jest do „Reminiscencji” w uchwyceniu równowagi między materią a przestrzenią, a przy tym zupełnie inna. „Replika” istnieje w czasie, dzięki scenicznemu dzianiu się jest teatrem. Otaaczając ją, zamkniętą przestrzeń, stanowią oglądający ją widzowie. Innej przestrzeni – poza polem akcji – nie ma. Aktorzy, połączeni w swoich działaniach z przedmiotami, kukłami i materią w sposób bezwzględny, o wiele bardziej niż w jakimkolwiek innym przedstawieniu Szajny, stanowią o totalnej organiczności tego dzieła. Jądem przestrzeni i materii są w nim żywi ludzie.

Równocześnie z wczesnymi wersjami „Repliki” powstawały w warszawskim Teatrze Studio kolejne spektakle Szajny. W pierwszych przedstawieniach („Witkacy”, „Gulgutiera”) materia spektaklu wpychała jego przestrzeń coraz głębiej w rzędy widzów. Artysta na horyzoncie umieszczał coraz mniej sylwet, zbudował bramę, którą otwierał rozpoczynając każde przedstawienie, systematycznie przedłużał proscenium zabierając miejsca widzowi. „Deska do prasowania” z „Witkacego” przemieniła się w pomost w „Gulgutierze”, a ten, z kolei, w „Dantem” został połączony drabiną z balkonem teatru i dodatkowo wzmocniony w „Cervantesie”. Jeśli pamiętać o dynamicznej, pełnej przedmiotów akcji wczesnych przedstawień warszawskiego „Studio” („Witkacy”, „Gulgutiera”), przesuwanie granicy między sceną a widownią można traktować jako widoczną próbę ocalenia przestrzeni.

Przez lata, począwszy od okresu nowohuckiego, powstał zbiór przedmiotów Szajny. Postępował on przy

tym jak malarz, stosujący podobne, własne zestawy tonów, faktur, barw i form. Przedmioty, używane w wielu przedstawieniach w różnych kontekstach zmieniały jednak swe funkcje. Poza wiszącymi formami i preparowanymi horyzontami pojawiały się powiększone buty, opatrzone czaszkami i maskami kukły i ich fragmenty, manekiny, sylwety, drabiny, krzesła, koła, opony. Nabierały one pełnego znaczenia wówczas, gdy wchodziły w akcję; niektóre z nich powtarzały się; bieg z taczkami, wchodzenie na drabiny, procesyjna wędrówka, mycie się, krążenie, jakby bezcelowa bieganina, bijatyka, akty destrukcji przedmiotów, walka – czasem realna, czasem symboliczna – należały do częstego zestawu znaków Szajny.

W warszawskich przedstawieniach konflikt przestrzeni i materii wzbogacony został o walkę człowieka z rzeczami. Była ona wyrazem sprzeciwu artysty wobec powszechnej fetyszycacji przedmiotu. Motyw ten przejawiał się przeżyciom aktora, jego wieloznacznemu działaniu, gestowi, świadczącemu o opozycji między człowiekiem a kostiumem-przedmiotem, w który był ubrany. Szajna wykorzystywał tu także materialność przedmiotów, ich przypadkowość; pozwalał by rozbiła ona akcję, łamała tempo, wygaszając je bądź wzmacniając.

Konflikt człowieka z materią miał jednocześnie swoje odbicie w treści przedstawień. Była to jedna z ważniejszych warstw sprzeciwu artysty-bohatera wobec zastanego świata w cyklu „Portrety” („Witkacy”, „Dante”, „Cervantes”, „Majakowski”). Prawie we wszystkich tych przedstawieniach, a także we wcześniejszym „Fauście”, funkcję zagrażającej artyście materii spełniały kobiety – heroiny spektakli.

Kilka miesięcy po polskiej premierze „Repliki” powstał najbardziej znany z tej serii spektakl – „Dante”. Stał się najważniejszą z dotychczasowych próbą otwarcia przestrzeni. Szajna gruntownie przekształcił stylizację, tłumacząc to potrzebami tematu, można jednak przypuszczać, że zmianę tę spowodowało także dotychczasowe napięcie między materią a przestrzenią, uniemożliwiające w dużym stopniu twórcze rozwiązywanie relacji między nimi. Ze wszystkich przedstawień Szajny

przestrzeń w „Dantem” jest najczystsza i najszerza; zaczyna się ono jeszcze przed salą widowiskową, końcowa scena, pogłębiona projekcjami, ewokuje iluzję kosmosu. Przedmioty i akcje plastyczne poddane zostały wyraźnej dyscyplinie. „Dante” to drugi (obok „Repliki”) spektakl Szajny, w którym panuje harmonia między materią a przestrzenią – przy różnicach w traktowaniu obu kategorii.

W ostatnich przedstawieniach („Cervantes”, „Majakowski”, „Śmierć na gruszy”) nastąpiło kolejne wzmocnienie warstwy przedmiotowości, materii i ich akcyjności; przestrzeń nie została jednak tak gwałtownie naruszona, jak w dziełach teatralnych z lat poprzednich. Zasadnicza zmiana dokonała się w sztuce czystej. Od 1978 roku Szajna rozpoczął pracę nad cyklem „Mrowisko”, przekształconym w ostatnich latach w serię „Nasz wiek XXI”. Opierając się o własny plakat, wykonany do przedstawienia „Majakowski”, artysta pokrywał całą powierzchnię podłoża gęstą siecią sylwet ludzkich, układających się w kompozycyjnie różne układy. Najpierw były to rysunki czarno-białe, później barwne, w końcu artysta przeniósł się na płótno, realizując cykl dużych obrazów, malowanych inaczej niż dawniejsze – cienką warstwą farby, na ogół w stonowanej kolorystyce, już bez faktury. W „Mrowiskach” tłum sylwetek ludzkich lub futurologicznych wariacji na ich temat wypełnia całą powierzchnię, stanowi o przestrzeni i materii zarazem, podobnie jak w kilkanaście lat wcześniejszych „Reminiscencjach” i w „Replice”. Nie ma tu innej przestrzeni i materii niż ludzka. Nie jest to jednak wewnętrzna przestrzeń jednej osobowości – ma ona charakter zbiorowy i zunifikowany, jakby egzystencja straciła już swoją indywidualność.

Można by wyciągnąć wiele wniosków, dotyczących problemów mniej lub bardziej ważnych. Ograniczmy się na tym miejscu do sprawy jednej, z pewnością należącej do najważniejszych.

Powroty artysty do podobnych rozwiązań po latach przerwy świadczą o ciągłym poszukiwaniu odpowiedzi na te same pytania i niemożliwości znalezienia jednego, uniwersalnego rozwiązania. Podstawowe pytania Szajny dotyczą nie tyle bytu w ogóle, co bytu ludzkiej

egzystencji istniejącego współcześnie, w tym także egzystencji własnej, czasami w większym stopniu otoczonej agresywną materią świata, powodującej entropię, czasami nadmiarem przedmiotów wytworzonych przez cywilizację, rzeczy o dwuznacznej wartości, obecnych w zmiennej, lecz najczęściej kurczącej się, zamykającej przestrzeni. Próby ciągłego jej otwierania, rozszerzania, płyną z wewnętrznych impulsów artysty – są jedynym w tej sytuacji sposobem realizacji własnej wolności, będąc w istocie bardziej obroną przed światem niż jego przebudowywaniem, konstytuowaniem na nowo.

W swym archiwum ciekawostek przechowuję unikatową już, może, tekę drzeworytów pod tasiemcowym tytułem „Polacy, bojownicy o postęp, wolność i demokrację w epoce 1770–1880”. Powstała jako obowiązkowe zadanie studentów V Roku Wydziału Grafiki i Katedry Książki krakowskiej ASP w roku akademickim 1951/52, pod kierunkiem wykładowców i nadzorem drukarzy, lecz nie to jest w tej historyjce najciekawsze, podobnie jak poziom artystyczny i obowiązujący dla owych czasów, typ ikonografii z jego spokojnym dostojnym wyrazem sztuki tylko z imienia realistycznej. Poza jednym tylko wizerunkiem przedstawiającym Jarosława Dąbrowskiego. On jeden wyłania się z drobnych, nerwowych cięć światłocieniowego drzeworytu w chwili ataku, w biegu, z otwartymi do krzyku ustami, na tle pochylonych bagnatów i głów swoich bohaterskich legionistów.

Lecz bohaterskich tylko w działaniu. Ich twarze bowiem i sylwetki nie przypominają w niczym odtwarzanych ex post herosów. Wręcz przeciwnie nawet, indywidualne różnicowanie żołnierzy idzie w stronę karykaturalnego przerysowania raczej, niż wzniosłej idealizacji. Autorem tego, odbiegającego od pozostałych, drzeworytu był student Józef Szajna. Czemu zaś wyłamał się z narzuconych wzorów, czemu nie przedstawił Dąbrowskiego jak należy, wspartego o dzieło po zwycięskim boju lub w chwili przemowy do zasłuchanych komunistów? Z czystej przekory tylko lub ostrzejszego od niej buntu? Chyba nie. Raczej z wrodzonej niechęci do banału, do ulegania czyimkolwiek wpływom, z chęci mówienia prawdy własnym głosem, wbrew i na przekór wszystkiemu i wszystkiemu.

Podobna sytuacja powtórzyła się już w czasach wielkiego naporu nowoczesności, gdy obowiązującą formułą i hasłem bojowym naszej awangardy wszystkich pokoleń był informel, płynny, ekspresyjny, niezwykle swobodny, o nieograniczonych wprost możliwościach wyrazowych. Szajna znał go doskonale, choć sam two-

rzył już scenografie należące do równie ekspresyjnego strukturalizmu oraz tableau objet i environment, wyprzedzając podobne poczynania a nawet ich pojęcie o parę co najmniej lat. Otóż w pierwszej wystawie Grupy MARG, o nazwie powstałej z inicjałów słów M-alarstwo, A-architektura, a złożonej z twórców młodej generacji, Szajna pokazał obrazy wykonane z najrozmaiciej zgniatanych a potem rozprostowanych arkuszy folii metalowej i papieru. Spokojne i piękne nieangażującą urodą, jakże inne od jego dramatycznych inscenizacji i dynamicznych dzieł współczesników ekspozycji. I znów powtórzyło się pytanie: czy to przekora kierowała decyzją Szajny i chęć odróżnienia się za wszelką cenę? Nie, gdyż w rok później, na drugiej wystawie MARG te, estetyczne i harmonijne kompozycje eksplodowały od wewnątrz, odsłaniając wydarte przezpruciem trzewia.

Tamte, poprzednie, były studium materiału, były studium powłoki rzeczywistości, kryjącej, jak niewinna zieleń traw, bużujące wnętrze wulkanu. Pewien znany krytyk napisał wówczas o zerwaniu przez Szajnę z estetyzmem. Dziś, z dystansu lat, widzimy jak bardzo się mylił i to w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze bowiem kwestia estetyki w jej klasycznym rozumieniu, poszukiwania nadrzędnej reguły i istoty piękna, Szajnę nigdy nie interesowały, a po drugie estetyki w jej wersji poszerzonej do zakresu pojęcia pewnego porządku i logicznych związków między przyczyną a skutkiem nie porzucił, gdyż jej – z nader prostego powodu – porzucić nie mógł.

Tematem jego dzieł jest bowiem byt w najbardziej elementarnej postaci, odarty więc z uroków wszelkiego kamuflażu a nawet niedopowiedzeń. Byt i niesione przez niego wrażenia, niekiedy spokojne i niemal ładne nawet, lecz zawsze pulsujące w rytmie nastrojów artysty. Zaś byt jest ze swej strony pewnym porządkiem następstw, gdyż świat nie zna pojęcia chaosu.

Tym samym Szajna nie należał nigdy do żadnego nurtu artystycznego, ani nie reprezentował żadnej orientacji. Nie mógł tego skądinąd czynić, gdyż każdy nurt niesie w sobie pewną formę związaną z określonym światopoglądem i z tego choćby względu jest – gdyż być musi – sprowadzony do granic uniwersalistycznego

uogólnienia, natomiast Szajna jest indywidualistą z natury i metody postępowania. W jego wypadku osobiste i tylko osobiste odczucia poszukują dla siebie osobistej i tylko sobie właściwej formy.

Nie same odczucia jednak. W tym wypadku Szajna byłby ekspresjonistą, zatem, przedstawicielem pewnego określonego nurtu właśnie, choć o nader swobodnych zasadach kształtowania. Być może lepszym od innych, być może bardziej sugestywnym, lecz tylko ekspresjonistą. W jego natomiast wypadku wrażenia, bądź raczej – emocjonalny stosunek do rzeczywistości, do wszystkiego, co go otacza, otaczało lub będzie otaczać, jest tylko punktem wyjścia, czymś w rodzaju tezy czy zespołu przesłanek, na których Szajna zbuduje wywód prowadzący do syntezy zjawiska. Wywód, w którym stapia się w jedność uczucie, logika, doświadczenia i wizjonerska wyobraźnia. Tym samym sztuka Szajny wymaga zaangażowania w odbiorze identycznych czynników poznania i dlatego też trafia do całej osobowości człowieka, angażując jego podświadomość zarówno jak świadomość.

Gdyż Szajna – drogą właściwego skądinąd sztuce paradoksu – buduje swój własny uniwersalizm i swe własne uogólnienie na zasadzie negacji uniwersalizmów sformułowanych przed nim lub obok niego. Do niego też odnoszą się w sposób doskonały słowa, zapisane przez Gombrowicza (Dziennik z lat 1957–61) – „...Sztuka jest... wyniesieniem prywatnej, poszczegółnej, nawet zaściankowej konkretności do wyżyn wszech... do wymiaru kosmicznego”

W uproszczonym do granic trywializacji skrócie, można by więc powiedzieć, że Szajna nie należy do nurtu ekspresyjnego z racji ekspresyjnych, odrzuca bowiem prymat spontanicznej emocji dla przemienienia jęj w broń znacznie sprawniejszą, tak, jakby z żelaznej maczugi wykuwał ostrze giętkiej szpady.

Impuls powstaje jakby sam, bez udziału artysty. Wieści płynące ze świata nakładają się na wspomnienia i bieżące doświadczenia a te mieszają się z przemyśleniami, kumulują i przekraczają masę krytyczną, by wybuchnąć krzykiem.

Z chaosu też, i przepelniającego go krzyku, rodzi się

sztuka Szajny. Następnie, drogą eliminacji i porządkowania, powstaje kształt coraz bardziej wyciszony, coraz bardziej oszczędny i dokładny. To zaś wyciszenie i porządkowanie dopuszcza tym silniej do głosu wymowę treści, oczyszczając ją ze zbędnego balastu form i niejako sublimując. Zaś przede wszystkim wyznacza właściwe proporcje treści i formy w myśl zasady, głoszącej, że nie słowa, lecz argumenty winny być potężne. Dlatego też Szajna unika typowych dla ekspresjonizmu środków wyrazu jak ostry kontrast barw i mocne skosy o pesymistycznym ciężeniu. Nawet przeciwnie. Wprowadza statykę i gamy szarości, stosuje rytm a nawet uspokajającą powtarzalność elementów i ceni sobie wysoko, trafnie dozowaną literaturę, pozwalającą na pełne spreycyzowanie przestania i uniknięcie tak modnej, a nawet zalecanej, wieloznaczności przekazu.

Szajna nie daje widzowi możliwości wyboru, nie pozwala mu na ingerowanie w jego dzieło inaczej, niż przez dopowiedzenie i komentarz. Jest w pełni autonomiczny, chce się wypowiedzieć bez niedomówień i ta, właściwa dawnym wiekom pozycja wznosi jego sztukę na wyżyny mistycznego sacrum. „Szajna podróżuje ze swą sztuką jak z posłannictwem” – napisano o nim za granicą. Z posłannictwem, czyli nauką o wszelkich cechach objawienia, zaś objawienie nie może być mętne, choćby nawet głosiło Złą Nowinę.

Bo Szajna przestrzega. Właśnie ostrzega, wybiega w przyszłość zbudowaną ze spotworniałej terażniejszości, nie zaś – jak się zwykło uważać – żyje wspomnieniami Oświęcimia, gdzie został zarażony bakterią śmierci, okrucieństwa i zagłady. „Nie ma powrotów do Oświęcimia – mówi – skoro było dane go przeżyć. Zresztą, świat w swej totalnej sytuacji zmierza szybko do samounicestwienia. O reminiscencje poobozowe pomawiają mnie ci, którzy wojnę i Oświęcim znają jedynie z opowiadań, albo ci, którzy nigdy nie stanęli przed koniecznością wyboru... Właśnie oni stawiają znak równania między każdym dramatem i Oświęcimiem tak, jakby tragedia Ajschylosa lub Piekło Dantego wymagały obozów koncentracyjnych, by zostać odczute i napisane. Nie, nie utożsamiam życiorysu ze swoją sztuką. Moje spojrzenie na tragedię ludzką jest – prze-

ciwnie do sugerowanej mi obozowej autobiografii – spojrzeniem z oddalenia, takim, jakie towarzyszy ludziom od dawna, może nawet od zawsze aż do dziś. Poprzez sztukę nie tylko osądzam, lecz przede wszystkim oskarżam czas. Ten zły czas, w którym człowiek zaniedbał siebie”.

Sztuka Szajny jest więc monotematyczna w swym traktowanym nieco á rebours, mesjanizmie. A jednak nie powtarza się nigdy, choć układa w cykle. Jest wciąż inna w formie, choć zbieżna w treści i metodzie działania, którym, w stopniu większym, od tzw. osobistego stylu, zawdzięcza swą rozpoznawalność i możliwość natychmiastowej identyfikacji autora, równie oczywistego w obrazach dartych i palonych na długo przed Burrim, jak „Reminiscencjach” reliefowych emballageach, czy tłumach „Bezimiennych” i „Naszego wieku XXI”. Rozpoznawalność, wynikała nie z formy (choć również w niej skrupulatny badacz mógłby znaleźć pewne cechy wspólne, jak wspomniane już skłonności do wyciszania barwy i rytmizacji) lecz sposobu myślenia i argumentacji, z dążenia do precyzowania prawd. Oraz pewnej szkicowości dzieł i ich nietrwałości tym samym. Dzieł, będących zapisem myśli w stopniu nieporównanie większym, niż przeznaczonym do kontemplacji, dziełami sztuki. Myśli, którą można wyrazić inaczej i rozwinąć w innej, doskonalszej formie. Nade wszystko jednak można ją wyryć w materiale najtrwalszym z możliwych – w ludzkiej świadomości, w umysłach odbiorców przesłania Szajny. Po spełnieniu swego zadania materialna matryca myśli może ulec zniszczeniu, gdyż nie ona, lecz jej odcisk jest ważny.

Wszelkie przemiany formalne Szajny odbywają się zatem w oderwaniu oraz swoistej izolacji od przemian sztuki światowej, wyprzedzając je niekiedy, bądź cofając się w historii, zwłaszcza do epok szarpanych podobnymi do naszych rozterkami i lękami. Niemniej, dokonują się, posłuszne przemyśleniom artysty.

Przemyśleniom? Nieustannym rozczarowaniom raczej i załamaniom, zmuszających do poszukiwania nowych odpowiedzi, nowych nadziei, nowych możliwości odmiany. Pierwotnie, w czasach MARGU, świat jawił mu się jako obojętna i w swej obojętnej urodzie bezduszna

materia. Potem, materia zmienia się w energię zdolną do samozagłady. W jej starcie wmieszany został człowiek, słaba, okaleczona fizycznie i psychicznie jednostka, od której Szajna oczekiwał buntu, lub choćby tylko eksplozji jakże bliskiego buntowi instynktu samozachowawczego. Jednostka go zawiodła: uwierzył w tłum, w odpowiedzialną za losy świata ludzką społeczność, przedstawia więc bezimienny, szary i milczący tłum.

Zmienia również stosunek do drażących go pytań. Kiedyś, w latach 60-tych, wróg był blisko, był znany i zdefiniowany i przez to ograniczony, a walka rozgrywała się w ramach zamkniętego dzieła. Następnie jednak walka opuszcza kadr obrazu bądź przestrzeń environment, z którym autor i widz zaczynają się utożsamiać. Kompozycje Szajny zmieniają się w enklawy, otoczone niewidoczną, lecz ze swej natury złą mocą. Wszechogarniającą i wszechmocną jak byt, którego cząstkę tworzą ludzie, zamknięci w dziele sztuki.

Obecne przemyślenia Szajny polegają zatem na opozycji najwyższych wartości, utożsamionych z ludźmi, tworzącymi jedność ze sztuką – z ich teraźniejszością i przyszłością, z ich losem.

Z ciągłym drażeniem rzeczywistości, z podsuwanych przez nią pytań, na które musi, dla własnego dobra, znaleźć odpowiedź i podzielić się nią, płynie nieustanna awangardowość Szajny. Bo czyż awangardowość ta prawdziwa, nie jest postawą moralną i etyczną, złączoną sprzężeniem zwrotnym z życiem w jego szerokim rozumieniu, czyż nie jest przeciwieństwem hermetycznego zamykania się w wieży wąskich zagadnień, czyż nie jest próbą ogarnięcia całości, zrozumienia powszechnych praw, dla których szuka się środków wyrazu?

August Grodzicki

CZŁOWIEK TEATRU – SŁOWO ZMIENIONE W OBRAZ

Teatr Szajny wyrósł z myślenia plastycznego a dramatyczny dynamizm jego dzieł plastycznych wiódł prostą drogą ku teatrowi. W całej swej twórczości Szajna mówi jednym językiem plastyczno-teatralnym, własnym, oryginalnym, natychmiast rozpoznawalnym w każdej artystycznej wypowiedzi. Tę drogę od plastyki do teatru narracji plastycznej, najwyraźniej widać na przykładzie „Repliki”. Najpierw było environment „Reminiscencje” na Biennale w Wenecji – epitafium dla artystów krakowskich zamordowanych w Oświęcimiu. Potem, Szajna prezentuje nową kompozycję plastyczną „Replikę” w Muzeum Sztuki w Göteborgu. Na festiwalu w Edynburgu pokazana zostaje druga jej wersja, „Replika II” już z udziałem aktorów. Z kolei przyszły następne „Repliki” III, IV, V, VI, przez piętnaście lat – i ciągle jeszcze – wystawiane jako przedstawienia teatralne w Polsce, w wielu krajach Europy i obu Ameryk. Wszędzie głęboko przeżywane przez widzów.

„Replika” jest wypowiedzią człowieka, który przeżył Oświęcim. Artysta, porażony wojną i jej bezsensownym okrucieństwem, odtwarza apokaliptyczny świat zagłady. I zarazem ostrzega na przyszłość. Nadekspresja przedstawienia słowo sprowadza do minimum, głos ludzki do nieartykułowanego dźwięku, jęku i zawodzeń. W pantomimicznych i plastycznych układach najprostsze rekwizyty nabierają formatu niezwykłości. Zwalisko śmieci i odpadków: szmaty, papiery, rury, koła, buty, sznury, juta, plastik, kikuty manekinów. Kopiec przysypany ziemią-torfem. Z nieruchomego kopca wyciąga się jakaś ręka, łapczywie chwyta porzucony kawałek chleba. Potem, wygrzebuje się cały człowiek w workowych łachmanach, inni ludzie, ostrzyżeni i bosi. Umarli zmarłych wstają, w zachwycie dzielą się grudkami ziemi jak relikwią. Z kupy śmieci wydobywają straszliwie pokaleczone kukły, amputowane kadłuby, zmasakrowane maski. Ożywiają je w potwornym wysiłku, ratują w nich strzępy życia. Wśród straszliwych wraków ludzkich rozgrywa się piekło obozu zagłady, w którym Nadczłowiek-robot rządzi morderczą dyscypliną, okrucieństwem mę-

ki i zniszczenia. Przedstawienie jest jednocześnie metaforą dekadencji świata i ludzkiego w nim umęczenia.

„Mamy świat na miarę nie harmonii i szczęścia, lecz chaosu i dramatu” – powiedział kiedyś Szajna. Idea ta dominuje w całej jego twórczości teatralnej. Kiedy inscenizował „Fausta”, „napisał” sztukę ze strzępów tekstu Goethego scenografią, obrazami, kolorem, kształtem, maskami, kukłami, ruchem, światłem, pirotechniką, metalem, mgłą i nawet swądem drażniącym powonienie widowni. Treści zaś potraktował po swojemu, na przekór oryginałowi. Faust Goethego jest aprobatą życia, afirmacją człowieka i jego aktywności. „Faust” Szajny to klęska człowieka wobec świata, który człowieka przerósł, klęska życia, które jest tylko nieustannym umieraniem. Kto żyje, błądzi. I skazany jest na cierpienie.

Ratunkiem staje się sztuka. Ona to – jak głosił St. I. Witkiewicz – „ze wszystkich przemijających wartości na naszej planecie okazała się najtrwalsza”. A Szajna dopowiada: Artystę można zabić, ale sztuki zabić nie można. Ona właśnie – choć tak trudno to spostrzec – wyznacza ludzkości milowe kroki. Tę myśl wyraził w widowisku „Witkacy” złożonym z fragmentów sztuk autora Szewców. Scenę na tle zgrzebnych ścian płócienych obstawiał, jak zwykle, manekinami, kikutami ludzkimi, zappełnił spotworniałymi postaciami, gigantycznymi kukłami, wyolbrzymionymi rekwizytami. Worki, trykoty i poduszki przepasane sznurami służyły za kostiumy. Świat posępny, szpetny, odarty z wszelkich uroków. Puszczony w ruch plastyczny. Malarskość, która tak mocno wybija się w sztukach Witkiewicza, została tu jeszcze, po Szajnowsku spotęgowana, nadrealizm podniesiony do niebywałej fantazji. Ten sam konflikt artysty ze społeczeństwem i ostateczne zwycięstwo sztuki jest tematem „Gulgutiery” według scenariusza napisanego wspólnie z Szajną przez Marię Czanerle. Umarł artysta. Do jego pracowni wczołgują się ludzie, czy też raczej człekokształtne stwory, męskie kobiety. Buszują w pracowni twórcy, którego nienawidzili za jego niezrozumiałstwo, pesymizm, okropności, targanie sumieniami – po prostu za jego wielkość. Z magazynu wytaszczają rekwizyty. Cmentarz rzeczy martwych. Cała rekwizy-

tornia artystyczna Szajny. Seria scen będących katalogiem jego ulubionych obrazów teatralnych. Na koniec, śmietnik rzuconych beładnie rekwizytów z feerią światła, gigantycznych kukieł i ruchomych dekoracji roślinie w kompozycję o wielkiej urodzie. Ci, którzy przyszli zrobić sąd nad artystą, rozchodzą się, już to urzeczeni, już to złorzeczący, unosząc jego drewniany posąg. A on sam patrzy na to ze spokojem: „...bo ja jestem nieśmiertelny”, przekonany o ostatecznym zwycięstwie prawdziwej sztuki.

Metafizyczną wizją ludzkiej egzystencji jest „Dante”, mimo zmian i transpozycji, po swoim wierny Boskiej komedii. Ocenili to od razu Włosi. Po prapremierze we Florencji już same tytuły entuzjastycznych recenzji mówiły wiele: Podróż w głąb życia, Dante w piekle żyjących, Wieczna wędrówka człowieka, Dante na nowo odnaleziony przez Polaka Józefa Szajnę, Dante pielgrzym apokalipsy, Pielgrzymka egzystencjalna. Przedstawienie zrobiło światową karierę osiągając liczbę 500 powtórzeń. W dziele tym Szajna użył nowej materii plastycznego wyrazu, rozjaśnił nieco swoje spojrzenie na świat. Pozostał przy tym sobą. I tu, słowo schodzi na drugi plan, niekiedy zmienia się tylko w dźwięk muzyki, którą Krzysztof Penderecki objął przedstawienie, w przerażającej grozie na początku i rajskich chorałach na końcu. Teatralna wędrówka człowieka przez życie komponuje się na zasadzie jedności widowni ze sceną. Przerzucony przez widownię pomost z drabiną, sięgającą balkonu, tworzy krzyż. Na widowni, na krzyżu – świat realny, po Szajnowsku zdeformowany. Na scenie, na kuli ziemskiej, kręcącej się na obrotowej scenie – świat fantazji, piekło. W przeglądzie mąk piekielnych sugestywna gra ruchów, kształtów, barw, światła, cieni, dźwięków. Dantego oprowadza Beatrycze, symbol miłości i związanej z nią śmierci. Na koniec trzy koliste „słońca-planety” z włamanymi w nie ludźmi, kręcą się i wirują w ekstatycznie rozświetlonej wizji kosmicznej. Pochwała „miłości, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”, i przez którą, po cierpieniach, dochodzi się do odrodzenia.

I jeszcze jeden portret artysty – „Cervantes”. Portret duchowy człowieka w wiecznej walce idei z trywialną,

konsumpcyjną „szczęśliwością” świata. Romantyk buntujący się przeciw pragmatycznej rzeczywistości. Demaskuje głupotę, obskurantyzm, służalczość, obłudę, chamstwo, gwałt, zdradę, wszelkie nieprawości. Zmaga się ze złem w pogoni za ideałem-chimerą. Donkiszoteria urojeń i złudzeń ponosi klęskę. Pozostaje jednak siła, którą będzie niepokoić świat i ratować go przed bezduszością. Wszystko, pokazane w obrazach metaforycznych. Gra luster, w migotliwych płytach metalowych, nakładanych już to jako maski, już to jako broje odbijające w różny sposób oblicza ludzkie. Ściana, którą Cervantes z ogromnym wysiłkiem przebija by wejść „ze słońcem do ludzi” zanurzonych w wieprzowatość życia. Rycerz zaplątany w siatce pajęczyny. Niezwykłej piękności koń trojański jako symbol zdrady. Wiatraki z drabin, na nich rozpięty jak na krzyżu Rycerz w krainie szczęśliwości. Ulubione motywy Szajny: puste buty jako symbol doli ludzkiej, świetliste koło – rozwój myśli i postępu, drabina, która spada na karki ludzi i zamyka ich w dybach jako gorzka konsekwencja tego postępu. Są też żywe zwierzęta: wspaniały kogut (emblem władzy czy wolności), kwiczący prosiak przy śniadaniu, żywe gołębie, wypuszczone z zamknięcia w lodówce, by leciały w świat jako zwiastuny zgody i pokoju.

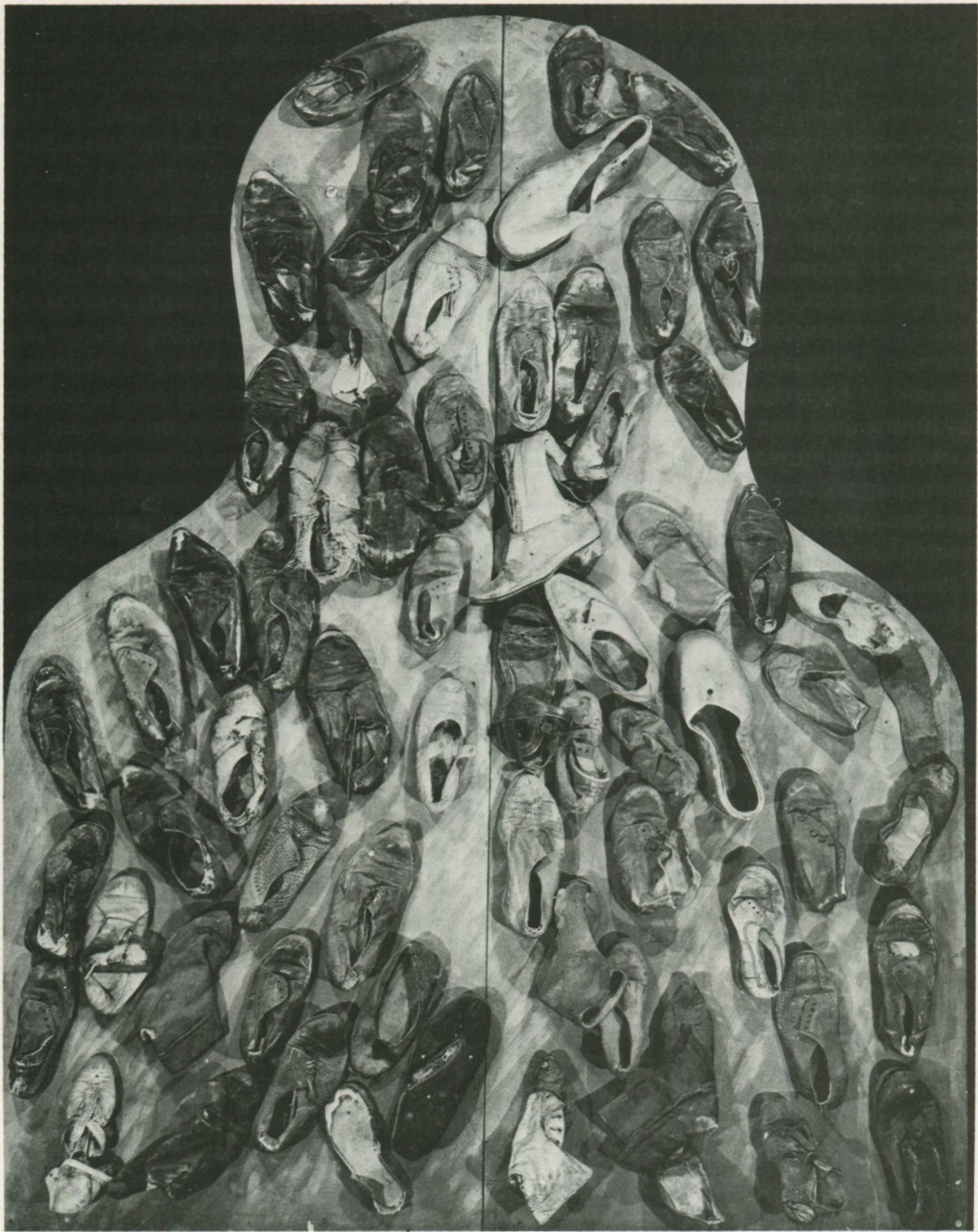
Szajna uznał „Cervantesa” „za coś w rodzaju testamentu życia i sztuki, kłamry spinającej zamknięty już okres. Mówią tam: jeśli nie możesz zburzyć muru, wybij dziurę i zobacz, co jest po drugiej stronie. Każdy z nas jak Cervantes jest poddawany próbie życia, musi przejść przez ogień, który go spala, przez własną ciekawość, która rodzi i dobro i zło. Każdy z nas ponosi też odpowiedzialność za to, jak te próby go uformują”.

Teatr Szajny zmieniający słowa w obraz, snuje nić skojarzeń nieraz trudnych do odgadnięcia. Wymaga współpracy myśli i wyobraźni widza, pewnego oswojenia się z odmiennym szyfrem poetyki – na co nie każdy może i ma ochotę się zdobyć. Jest to teatr wielki i trudny.



„Reminiscencje”, environment, fragment, 1969.

“Reminiscences”, environment, fragment, 1969.



„Ślady”, assemblage, „Ściana butów”, 1970, fragment.

“Traces”, assemblage, “The Wall of Shoes”, 1970, fragment.



Wariacje teatralne na temat „Rewizora” M. Gogola, 1963, collage.
technika mieszana, 61 x 81.

Theatrical variations on "The Government Inspector" by M.
Gogol, 1963, collage, mixed technique, 61x81.



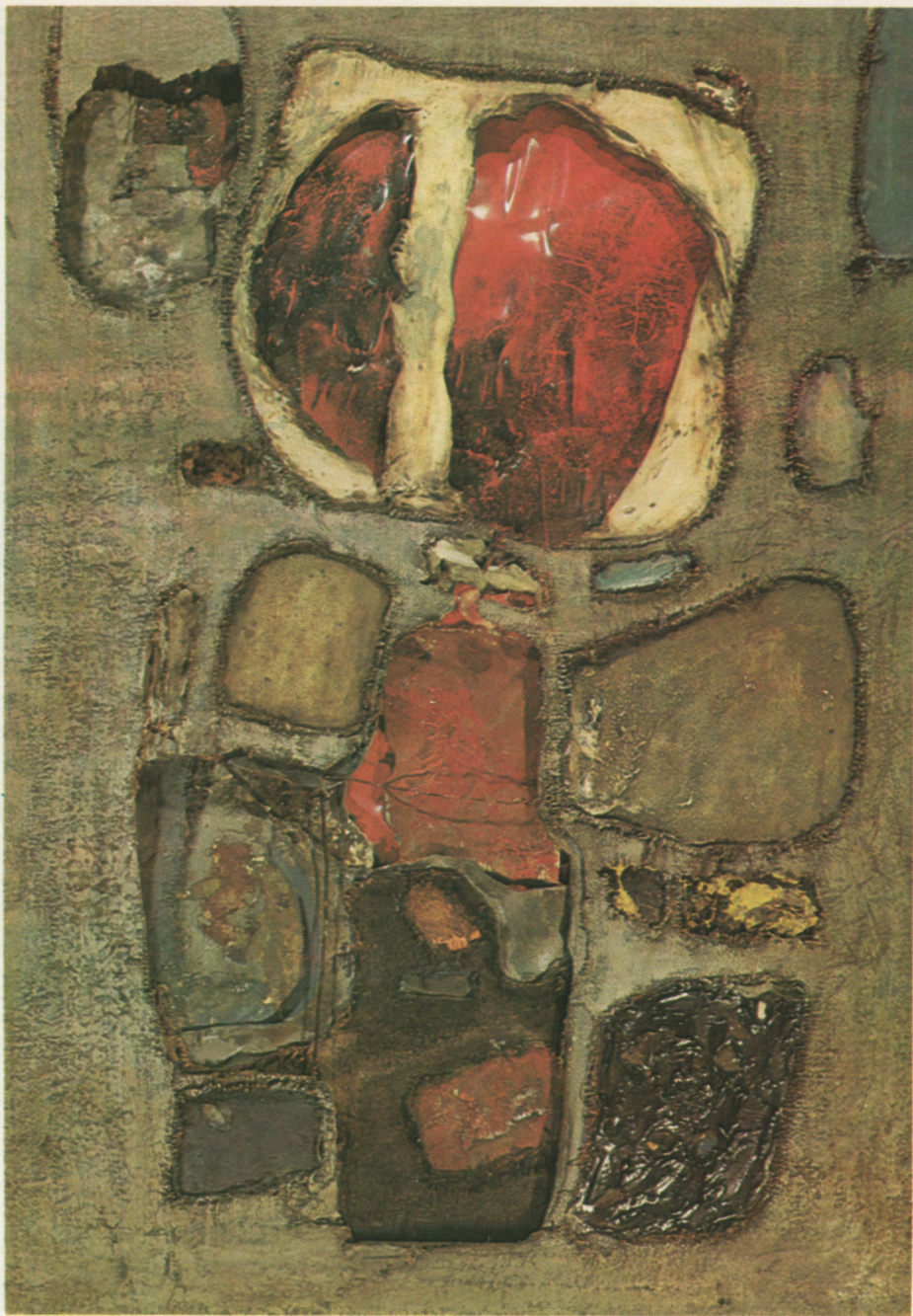
Wariacje na temat „Rewizora” M. Gogola, Kupiec, 1963, collage, technika mieszana, 68 x 50.

Variations on "The Government Inspector" by Gogol, The Merchant, 1963, collage, mixed technique 68x50.



Postać V, 1962, technika mieszana, 102 x 72.

Figure No 5, 1962, mixed technique, 102x72.



Bez tytułu, 1962, technika mieszana,

No title, 1962, mixed technique.



Postać siedząca, 1967, technika mieszana, 93 x 64.

Sitting Figure, 1967, mixed technique, 93x64.



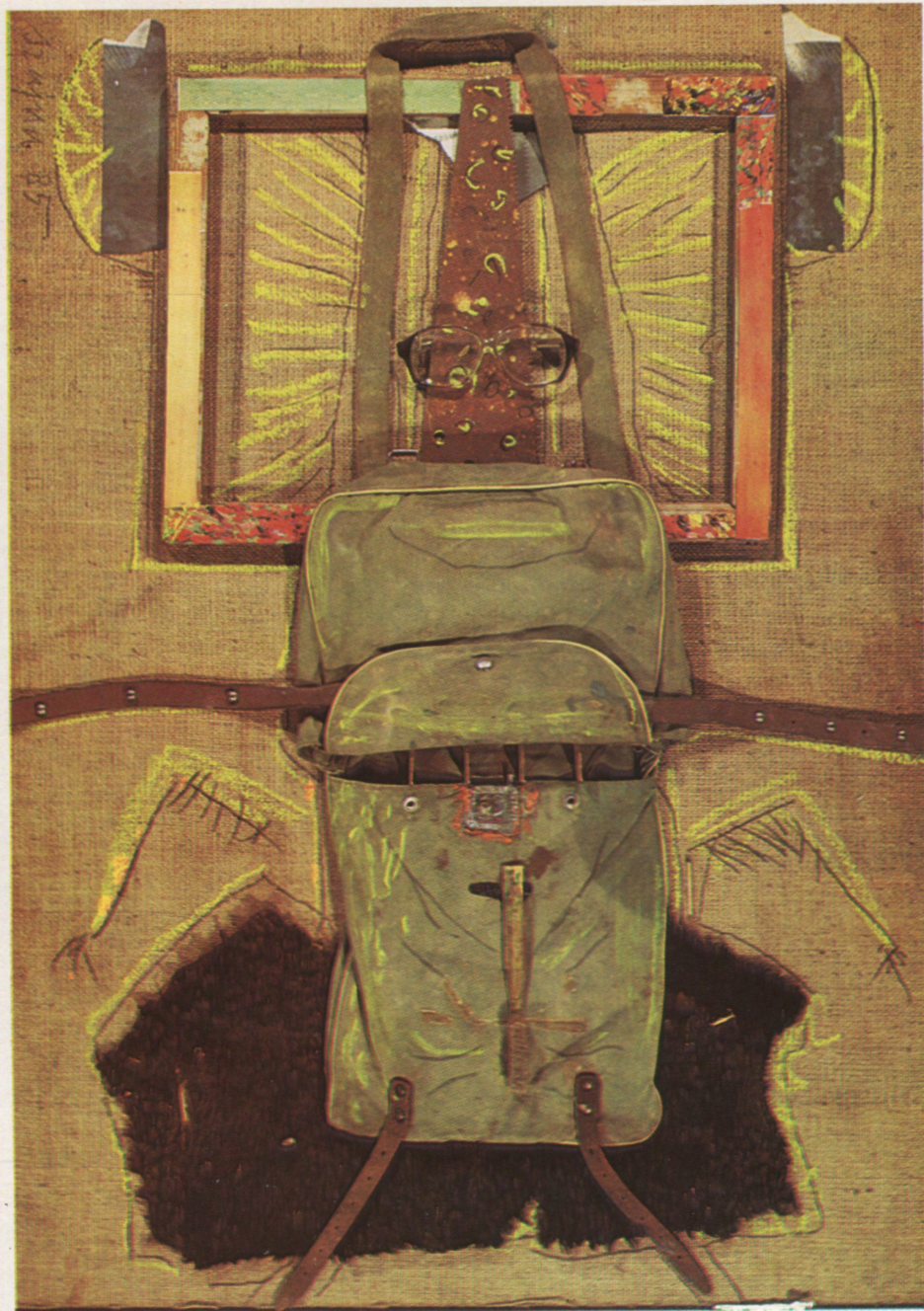
Dwoje, 1966, technika mieszana, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

The Two, 1966, mixed technique, property of Museum of Art in Łódź.



Apotheosis, 1967, mixed technique, property of Studio Gallery in Warsaw.

Apotheosis, 1967, mixed technique, property of Studio Gallery in Warsaw.



Bez tytułu, 1985, assemblage, 98 x 70.

No title, 1985, assemblage, 98x70.



Bez tytułu, 1985, assemblage, 98 x 70

No title, 1985, assemblage, 98x70.



Obraz z cyklu „Mrowisko”, 1986, technika mieszana, 150 x 100.

Picture from the series “Ant-hill”. 1986, mixed technique
150x100.



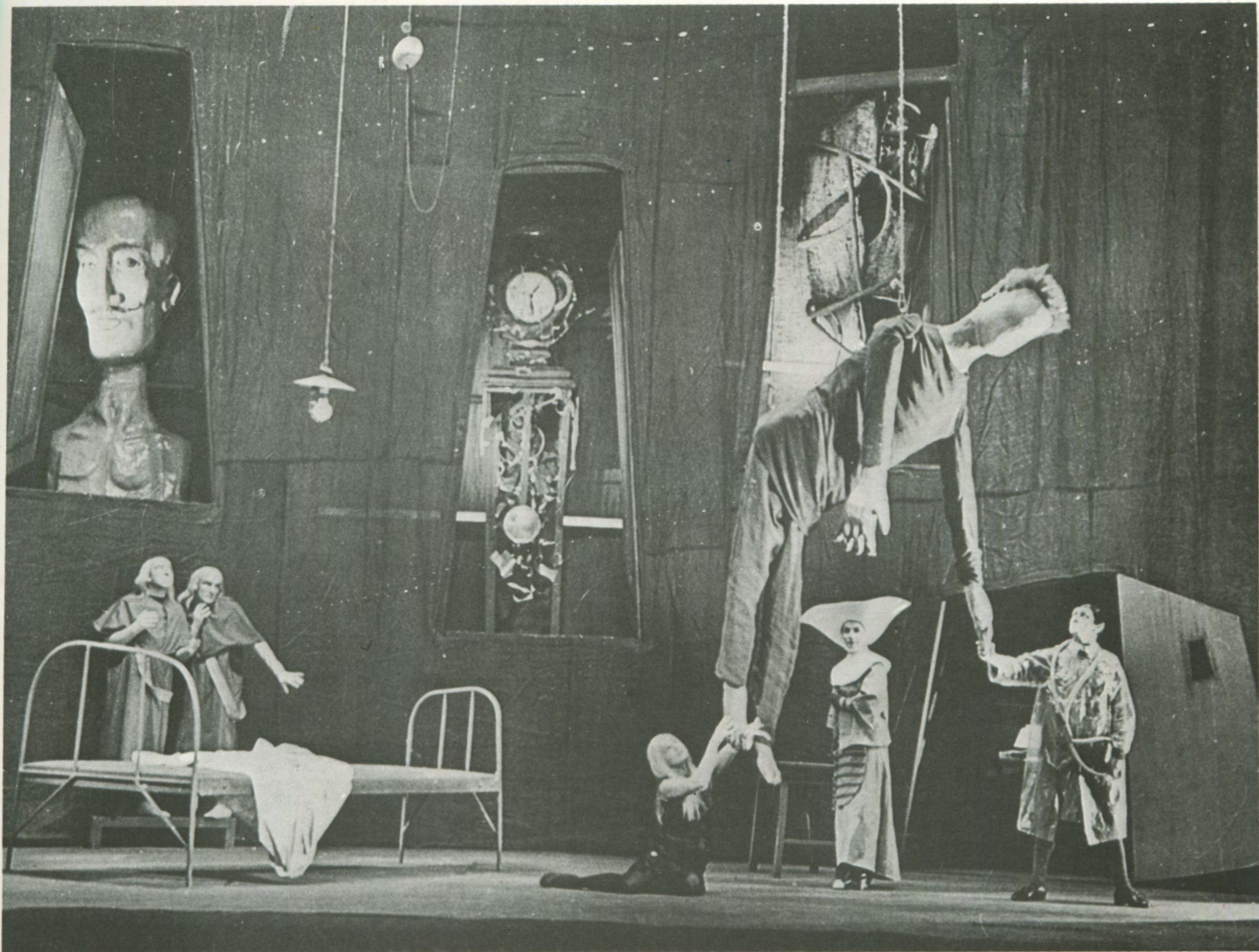
Obraz z cyklu „Mrowisko”, 1986, technika mieszana, 150 x 100.

Picture from the series "Ant-hill", 1986, mixed technique, 150x100.



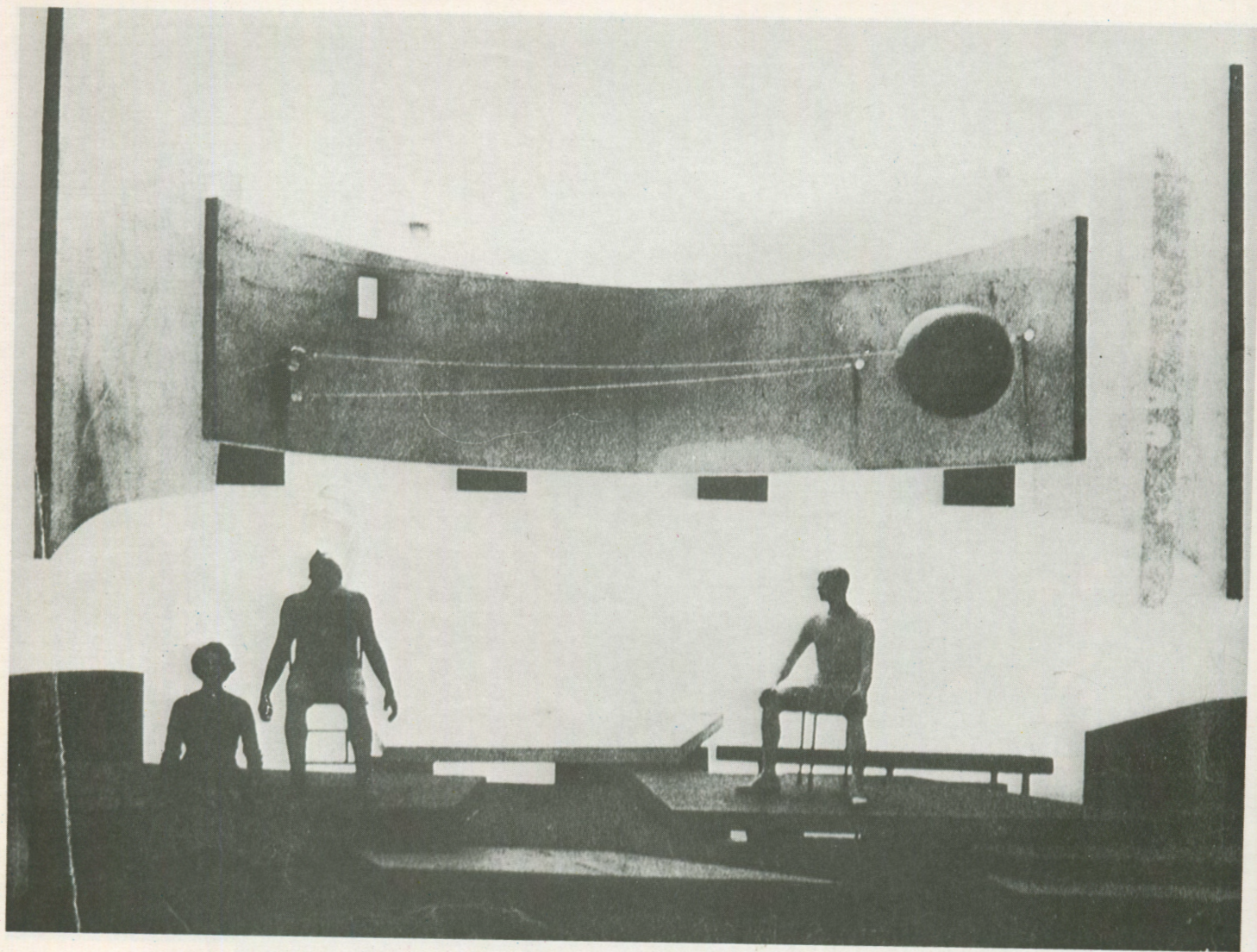
Bez tytułu, 1985, assemblage, 98 x 70

No title, 1985, assemblage, 98x70.



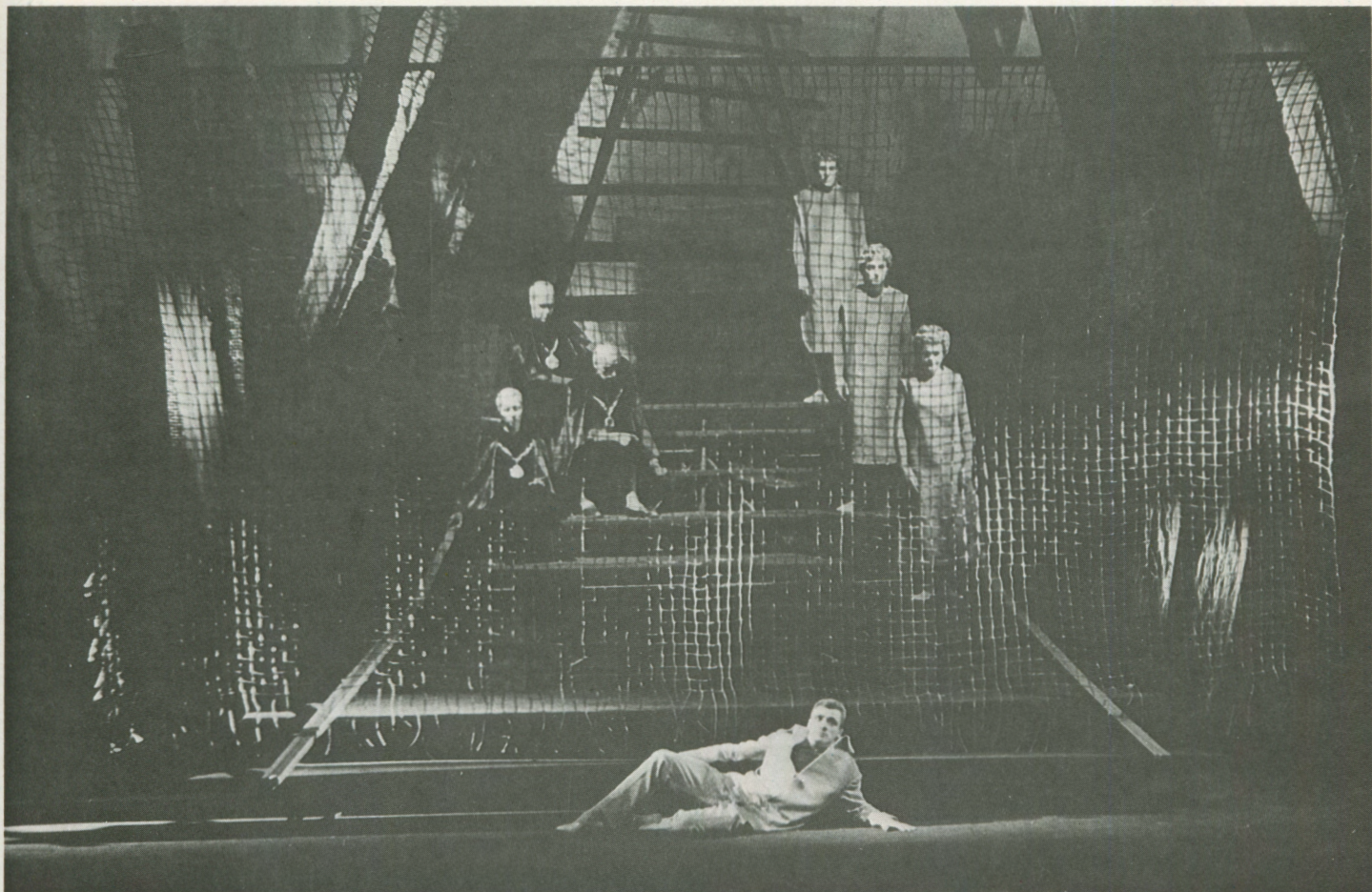
Stanisław Ignacy Witkiewicz, „Wariat i zakonnica”, fragment przedstawienia, 1959.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, "The Madman and the Nun", an episode of the play, 1959.



Jerzy Broszkiewicz, „Imiona władzy”, fragment przedstawienia, 1956.

Jerzy Broszkiewicz, „The Names of Power”, an episode from the play, 1962.



Adam Mickiewicz, „Dziady”, fragment przedstawienia, 1962.

Adam Mickiewicz, "Forefathers'Eve", an episode from the play, 1962.



Karol Irzykowski, Henryk Mohort, „Dobrodziej złodziei”, fragment przedstawienia, 1975.

Karol Irzykowski, Henryk Mohort, "Thieves'Benefactor", an episode from the play, 1975.



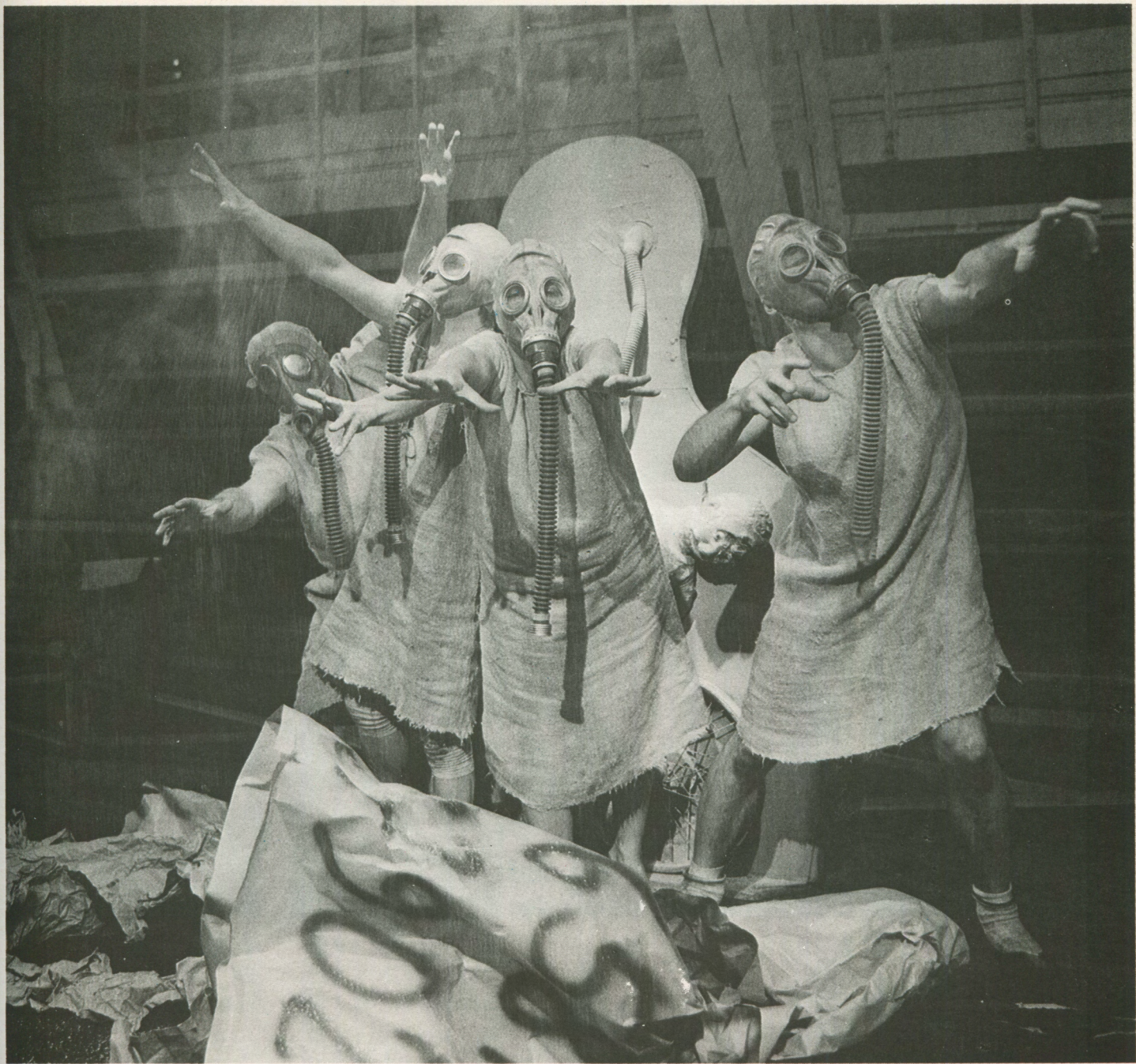
Ernest Bryll, „Rzecz listopadowa”, fragment przedstawienia, 1970.

Ernest Bryll, "November Event", an episode from the play,



Józef Szajna, „Replika III”, początek przedstawienia, 1973.

Józef Szajna, “Replica III”, the beginning of the play, 1973.



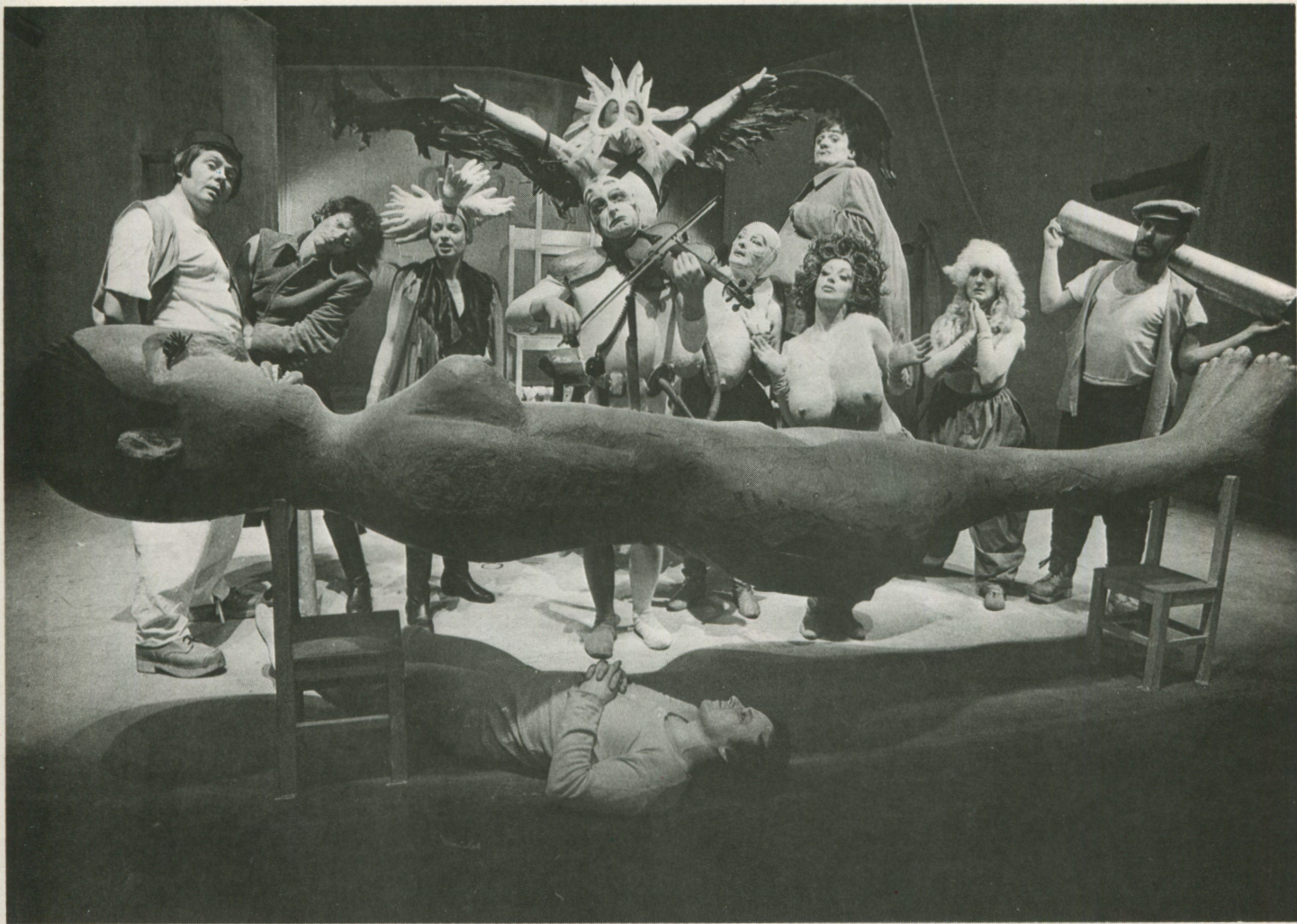
Józef Szajna, „Replika VI”, fragment przedstawienia, 1984.

Józef Szajna, "Replica VI", an episode from the play, 1984.



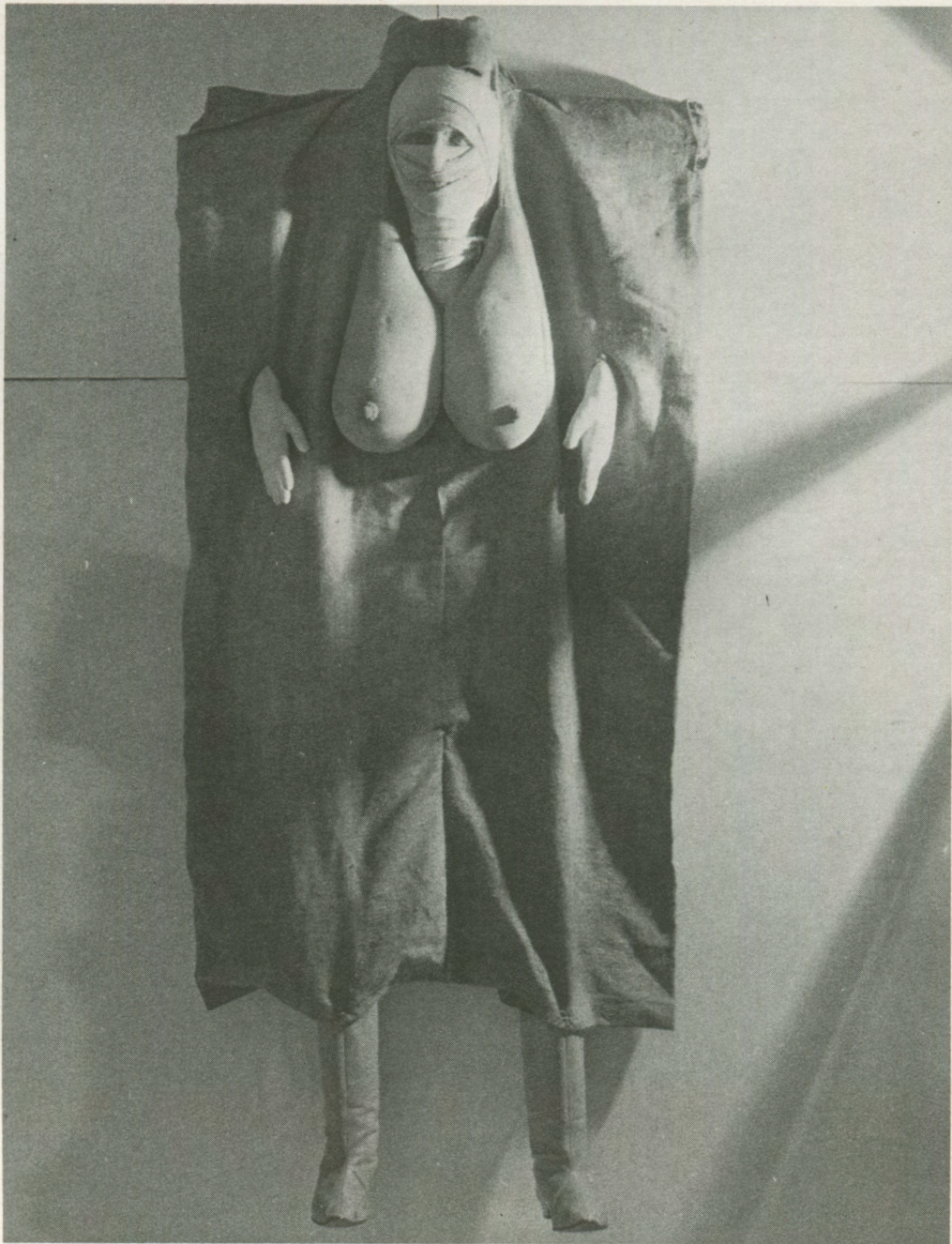
Józef Szajna, „Witkacy”, fragment przedstawienia, 1972.

Józef Szajna, „Witkacy”, an episode from the play, 1972.



Józef Szajna „Witkacy”, fragment przedstawienia, 1972.

Józef Szajna, "Witkacy", an episode from the play, 1972.



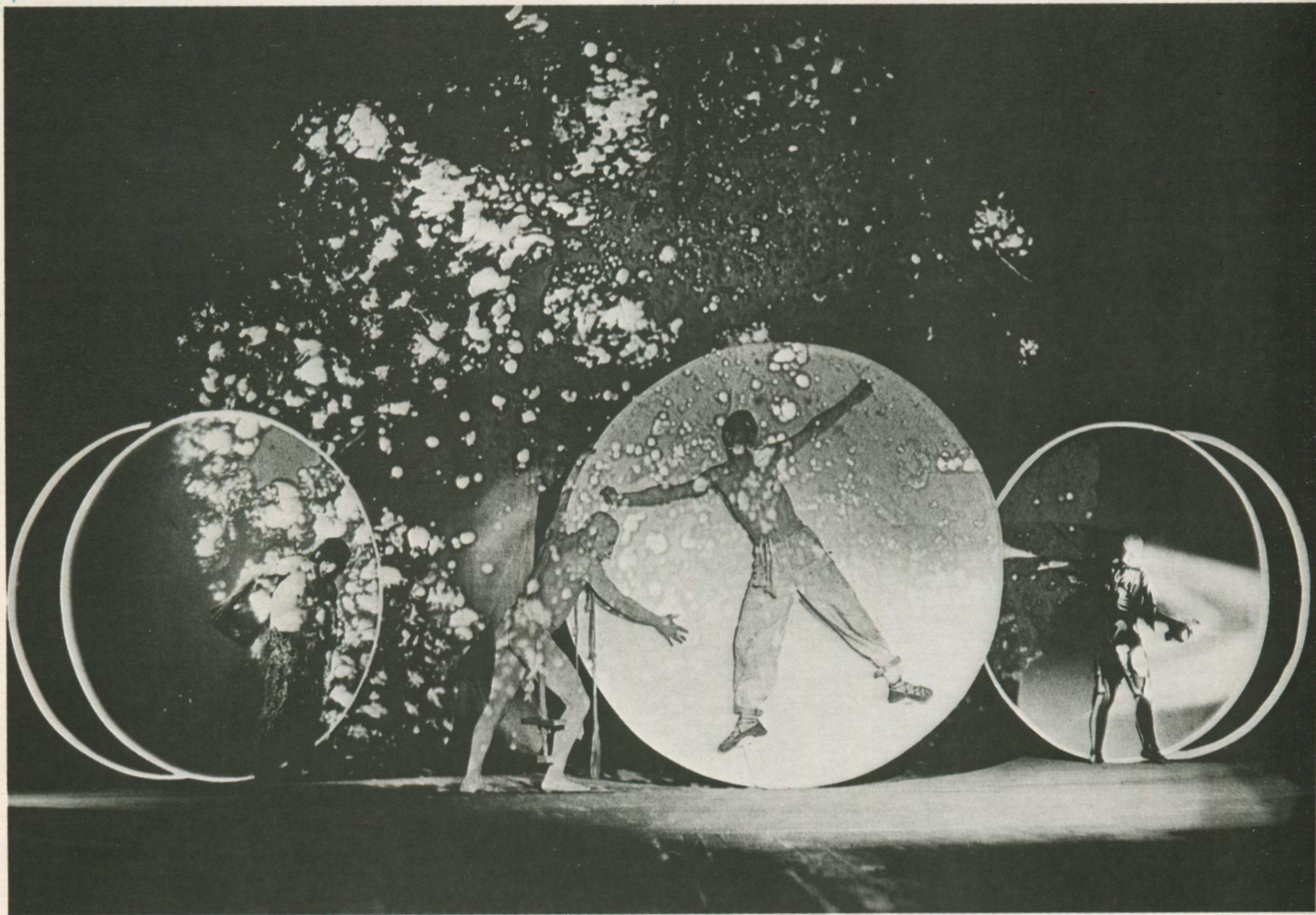
Józef Szajna, „Witkacy”, projekt kostiumu, 1972.

Józef Szajna, „Witkacy”, design of the costume, 1972.



Józef Szajna, „Gulgutiera”, fragment przedstawienia, 1973.

Józef Szajna, “Gulgutiera”, an episode from the play, 1973.



Józef Szajna, „Dante”, fragment przedstawienia, 1974.

Józef Szajna, "Dante", an episode from the play, 1974.



Józef Szajna, „Dante”, finał przedstawienia, 1974.

Józef Szajna, "Dante", the end of the play, 1974.



Józef Szajna, „Cervantes”, fragment przedstawienia, 1976.

Józef Szajna, „Cervantes”, an episode from the play, 1976.



Józef Szajna, „Majakowski”, finał przedstawienia, 1978.

Józef Szajna, „Majakowski”, the end of the play, 1978.

Józef Szajna
ul. Spasowskiego 14/8
00-386 Warsaw

Józef Szajna is a painter, graphic artist, stage designer, theatre director, the author of theatre scenarios and a writer on the theatre.

He was born in Rzeszów on March, 1922. He was active during the Nazi occupation and was a prisoner of Auschwitz and Buchenwald concentration camps. He studied at the Academy of Fine Arts in Cracow, both at the Graphics Department (diploma 1952) and the Scenography Department (diploma 1953). In the years 1954–1965 he was a research worker and a teacher at the Academy. Szajna was appointed professor in 1972, then he became a director, artistic and stage manager of the Ludowy Theatre in Nowa Huta. There he created a number of sceneries of striking originality and influenced the artistic shape of performances which were build according to his own very personal vision. In the years 1966–1971 Szajna collaborated with the Stary Theatre in Cracow, the Śląski Theatre in Katowice, the Współczesny Theatre in Wrocław, the Polski Theatre in Warsaw and many theatres abroad. In 1971–1972 Szajna took over the management of the Klasyczny Theatre in Warsaw and transformed it into a centre of art, the Theatre Gallery of which he became a director and artistic manager. He worked there till March 1982. Szajna's activity is very extensive. He takes part in numerous art exhibitions in Poland and abroad, and in international theatre festivals. He participates in conferences discussing new principals of art and the theatre. Szajna is also occupied with the problems of organic theatre at Slavic Cultural Centre in Port Jefferson, N.Y. was named after Józef Szajna. For many years Szajna has been a member of the Union of Polish Artists and Designers, a member of "ZAiKS" (Association of Authors), a member of International Associations of Fine Arts AIAP/IAA (Paris), and a member of FIR – International Federation of Resistance Movement.

Awards and distinctions:

1971 – Second Class Prize awarded by the Minister of

Culture and Fine Arts for innovation in stage design as well as outstanding contribution in the field of theatre.

- 1978 – Minister's of Foreign Affairs Award – Diploma for popularization of polish culture abroad.
- 1979 – Prime Minister's First Class Award for artistic production.
- 1971 – City of Cracow Award.
- 1981 – the gold medal of the Academia Italia della Arte e del Lavoro, Salsomaggiore Terme.
- 1982 – "Golden Centaur" by the same Academy.
- 1982 – Gold Medal of the International Parliament.
- 1983 – "World Culture Award" – Statue of Victory, awarded by Centro Studi e Ricerche delle Nazioni, Salsomaggiore Terme.
- 1985 – "Oscar d'Italia" awarded by Accademia d'Europa Calvatore.
- 1959 – Polonia Restituta Cross (Fifth Class)
- 1979 – Polonia Restituta Cross (Third Class).
- 1985 – Order of the Banner of Labour (First Class).
- 1975 – Medal of the thirtieth anniversary of the Polish People's Republic.
- 1975 – Gold Badge of distinction "Meritorius Activist of Culture" awarded by the Union of Polish Artists and Designers.
- 1956 – Nowa Huta Builders' badge of distinction.

A selection of his most important exhibitions:

Paintings, Cracow BWA (Bureau of Art Exhibitions), 1958, 1962; Paintings, collages, Rzeszów, Museum of Rzeszów District, 1964; Paintings, stage designs, Florence, Teatro Pergola, 1965; Paintings, stage designs, Rome, Polish Culture Institute, then Padova, 1966; Paintings, stage designs, Belgrade, "Atelier 212", 1967; Paintings, Cracow, the Arcade Gallery, 1968; Paintings, collages, puppets, Nice, Club Artaud, 1968; "Reminiscences", environment, Warsaw, Contemporary Gallery, 1969; Paintings, stage designs, Warsaw, Gallery of the Studio Theatre, 1972
Paintings, graphics, stage designs, environment,

Warsaw;

Szajna retrospective exhibitions:

The exhibition celebrating the 25th anniversary of Szajna's artistic activity, Warsaw, Studio Gallery, 1979; "Traces 2" environment, Warsaw, Studio Gallery, 1982; The exhibition was organized to celebrate the 60th birthday of the artist and the 10th anniversary of the Gallery at the Studio Theatre; "Profiles and Shadows" environment, Warsaw, Gen. K. Świerczewski Factory, 1984; "Reminiscences" paintings, collages, Lublin, BWA, 1969; Environment, Lublin, BWA 1982; Paintings, three-dimensional structure, Nowa Huta, "Rhythm Gallery" 1979; Collages, assemblages, stage designs, Konin, Gallery of Theatrical Art TKT 1974; Mobile stage design exhibition USA, Mexico 1980; "Profiles and Shadows", environment, Budapest Ernts Museum, 1975; "Józef Szajna's Theatre" – theatrical records, Budapest, Centre of Polish Culture and Information, 1983; Exhibition during the Festival of Northern Poland Theatres, Toruń 1977; Paintings, collages, environment, photograms, Gdynia BWA, 1977; Stage designs projects, Vienna, Polish Culture Institute, 1977; International Festival "Spectrum 77", stage design projects, Vilach 1977; "Reminiscences" environment, Frankfurt am Main, Kunstverein, 1978; "Traces", paintings, stage designs, environment, Białystok 1978; Paintings, collages, Stockholm, Polish Culture Institute, 1979; Paintings, collages, environment, records, Szczecin BWA, 1979; "Traces" paintings, environment, records, Koszalin BWA, 1980; Paintings, stage designs, records, Rennes, Avignon, Paris 1980; Stage designs, records, Sofia, Centre of Polish Culture and Information, 1981; Paintings, collages, environment, records, Chełm, District Museum, 1983; Theatrical records, Caracas, Theresa Carreno's Centre, 1983; "Józef Szajna's Theatre", theatrical records, Berlin, Centre of Polish Culture and Information, 1984; "Szajna's Art" painting, collages, drawings, theatrical records, Istanbul, Gallery Taksim and Yildiz Kultur, 1984; Paintings, collages, drawings, environment, theatrical records, Essen Opernhaus, 1985; Paintings, collages, drawings, environment, theatrical records, Bochum Contemporary Art Museum,

1985; "Sketches, projects, realizations", objects, collages, graphics, drawings theatrical records, Ciechanów, Regional Culture Centre, 1985; "Sketches, projects, realizations" Zamość BWA, 1985; "Józef Szajna's Art", Brussels Franco-Valona Community Centre "La Botanique" and La Maison du Spectacle "La Bellona", 1985; "Józef Szajna's Art", Katowice, BWA, Bydgoszcz, BWA, 1986; "Józef Szajna's Art", paintings, collages, stages designs, Tel-Aviv National Museum, 1986;

Participation in various collective exhibitions in Poland, awards:

Exhibitions of an Art Group "MARG", Cracow 1959, 1960, 1962; National exhibition of stage design celebrating the 15th anniversary of Polish People's Republic, Warsaw, Palace of Culture and Science, 1962 – Minister's of Culture and Fine Arts Award – (third Class); "25 years of Polish People's Republic" exhibition of paintings from the Cracow District ZPAP, Cracow Exhibition Pavillion, 1969; Fourth Festival of Fine Arts, Warsaw, Zachęta 1972 – I Prize and the Gold Medal; 75th anniversary of the Academy of Fine Arts, Warsaw, 1980; National exhibition of painting, graphics and sculpture "Human Life – the Fate of the Earth" celebrating of Intellectuals in defense of the peaceful future of the world, Warsaw, Zachęta, 1986;

Participation in important international exhibitions and exhibitions of polish culture abroad, awards:

Exhibition of Polish graphics, Sofia, Budapest 1962; Exhibition "Bild und Bühne", Oslo Museum of Art, Baden-Baden Kunsthalle 1965; Quadriennale of Stage design, Prague 1967, 1971 – Gold Medal; International Exhibition "Collagen", Zürich Kunstgewerbe-museum 1968; 35th Biennale of Art, Venice, Polish Pavillion 1970; 25th Festival of Culture "Ruhfestspiele", Recklinghausen, 1971; "Polish Theatre" London Victoria and Albert Museum, then Billingham, 1971; International Exhibition "Exempla", Munich, 1974 – Silver Medal; 15th International Biennale of Art, Sao Paolo, 1979; World Exhibition of Art "Bilder von Menschen in der Kunst des Abendlandes", – Berlin National Gallery, 1980;

Important stage design productions:

Carlo Gozzi, Princess Turandot, directors: Krystyna Skuszanka and Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1956; John Steinbeck, Of Mice and Men, director Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1956; Franz Werfel, Jacobowsky and the Colonel, director Jerzy Krasowski, Ludowy Theatre, 1957; Jerzy Broszkiewicz, The names of Power, director Krystyna Skuszanka, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1957; Paris, "The Nations Theatre", 1958 – 3rd prize for stage design; Albert Camus, State of Siege, directors Krystyna Skuszanka and Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1958; Stanisław Ignacy Witkiewicz, The Madman and the Nun, In a little Country Manor, director Wanda Laskowska, Warsaw, Dramatic Theatre, 1959; Juliusz Kaden Bandrowski, Joy from the Regained Rubbish Heap after the novel "General Barcz", director Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1960, repeated Wrocław, Polish Theatre, 1960; Adam Mickiewicz, Forefathers' Eve, directors Krystyna Skuszanka and Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1962; Bohdan Drozdowski, The Cage Funeral Procession, director Jerzy Krasowski, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1962; William Shakespeare, Midsummer Night's Dream, director Lidia Zamkow, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1963; William Shakespeare, director Colin George, Sheffield, The Playhouse, 1970;

Stage design and work as a theatre director

Stanisław Wyspiański, Acropolis, joint production with Jerzy Grotowski, Opole, Theatre of the 13 Rows, 1962; Joanna Górczycka, Cannibals' Fast, Częstochowa, Polish Theatre, 1963; Mikołaj Gogol, The Government Inspector, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1963; Miguel de Cervantes, Don Quixote, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1963; Witold Wandurski, Death on a Pear Tree, stage design Daniel Mróz, Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1964; repeated Warsaw, Atheneum Theatre, 1966, Wrocław, Contemporary Theatre, 1968; Tadeusz Hołuj, The Empty Field, Nowa Huta, Ludowy Theatre, Florence, Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, 1965; Włodzimierz Majakowski, Mystery – buffo Nowa Huta, Ludowy Theatre, 1965; Franz Kafka, The Castle, Nowa Huta,

Ludowy Theatre, 1966; Stanisław Ignacy Witkiewicz, They, New Liberation, Cracow, Old Theatre, 1967; Włodzimierz Majakowski, Baths, Cracow, Old Theatre, International Theatre Festival "Bitef 212", 1967; Charles Gounod, Faust, Cracow, Old Theatre, 1967; Sean O'Casey, They Purple Dust, Katowice, Śląski Theatre, 1968; Ernest Bryll, November Event, Katowice, Śląski Theatre, 1969;

Szajna's own productions: scenario, stage designs and directing "Faust" after J. W. Goethe, Warsaw, Polish Theatre, 1972; "Witkacy" based on extracts from S. I. Witkiewicz's plays: They, Gyubal Wahazar, The Cobblers, New Liberation, Warsaw, Studio Theatre, 1972; Florence, Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, 1973; Dortmund, 1975, Amsterdam, Theater de Brakke Grond, 1977; "Replica", Warsaw, Studio Theater (in Poland versions IV, V, VI);

Performances abroad:

"Replica II", Edinburgh, Edinburgh Festival and Exhibition "Atelier 72", 1972; "Replica III", Nancy, Festival Mondial de Theatre, 1973; Szajna made a tour of USA and Mexico in 1975/76; he took part in 2nd International Festival "Cervantino"; Dortmund, Days of Polish Culture, 1975; Budapest, 1975; tour of Holland, 1975; Stockholm, 1976; Lisbon, 1977; Villach, International Theatre Festival "Spectrum'77"; Paris, "The Nations' Theatre", 1977; Bucharest, 1978; Madrid, Barcelona, 1978; Bergen, Tampere, International Theatre Festivals, 1979; Stuggard, 9th Congress of International Associations of Fine Arts AIAP (IAA Stuggard 1979; tour of France, 1980; Caracas, International Theatre Festival, 1983; Istanbul, International Festival, 1984; Essen, 1985; Brussels, International Theatre Festival "Gest", 1985; "Gulgutiera", scenario by Maria Czanerle and Józef Szajna, Warsaw, Studio Theatre, 1973; West Berlin, Theater "Forum", 1974; "Dante" based on "The Divine Comedy", Warsaw, Studio Theater, 1974; Florence, world premiere opening 10th Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, 1974; Essen, Days of Polish Culture, 1974, tour of Holland, 1975, tour of USA, 1976; Recklinghausen, Festival "Ruhrfestspiele", 1977; Paris, Festival "The Nations' Theatre", 1977; London, 1979,

Sofia 1982, International Festival "The Nation-s'Theatre", 1982; Iyräskylä, 1985; Thieves'Benefactor (Karol Irzykowski, Henryk Mohort), preparation of the text and stage collaboration with Andrzej Ziębiński, Warsaw, Studio Theatre, 1975; "Cervantes" based on Don Quixote, Warsaw, Studio Theatre, 1976; Performances abroad: Mexico, International Festival "Cervantino", 1980; "Majakowski", Warsaw, Studio Theatre, 1978; Tampere, International Theatre Festival, 1979 "Death on a Pear Tree" after Witold Wandurski, co-operation with Jerzy Broszkiewicz, Warsaw, Studio Theatre, 1978; "Dante Alive", Dubrownik, Theater Marina Drziča, 1981; "Dante and the Slavonic World", world premiere celebrating the opening of International Congress organized by the Yugoslav Academy of Science and Art, Zagreb, 1981; "Contemporary Dante", Essen, Opernhaus, 1985; "Replica VII", Tel-Aviv, Habimah Theatre, 1986;

Szajna's work exhibited in:

Nationals Museums in Warsaw, Cracow and Wrocław, District Museums in Bydgoszcz, Lublin, Chełm, Rzeszów, and Toruń, Museum of Art in Łódź, Museums of Theatre in Warsaw and Cracow, Historical Museum of Cracow, the Centre of Art Studio in Warsaw, Gallery "Rhythm" in Nowa Huta, Pedagogical Institute in Siedlce, Gallery d'Arte Cortina in Milan, Museum of Art in Recklinghausen, Academy Italia delle Arti e del Lavoro in Salsomaggiore Terme, Museum of Bochum, Museum of Art in Goeteborg and private collections.

Zbigniew Taranienko

FREEDOM: A ROAD THROUGH MATTER

Some categories of art, though inaccessible to immediate perception, may be more revealing of the artist than distinct characteristics of his work. Especially meaningful in this respect are general philosophical concepts which acquire material designations in the given art discipline thanks to the very way of its material existence.

Some critics believe that space and time are the most important categories, while others point out light, matter, or objectivity, finally, art's relation to human sensibility manifested in various qualitative aspects.

A sense of space is evoked whenever we imagine anything; it exists in every work of art, it may be evoked by a sound. It is indispensable in the theatre and very important in the visual arts. Space conveyed by a work of art is most probably a reflection of the artist's individual sense of his inner space which constitutes the deepest layers of his personality.

In arts practised in space, matter also comes in because of the need to use material objects. Any artist reveals his attitude towards objectivity even when he is anxious to present his subject in a highly abstract way. Generally speaking, matter is a category that describes the artist's attitude towards life in its entirety and allows us to speak about his organic link with the world or its absence, about his general assessment of the world, reality, objects, and even the basic forms of sensibility.

Both categories are essential to Józef Szajna's work in the visual arts and the theatre continued for several decades now. They are engaged in a complex interplay manifested differently in painting and theatre.

Szajna's early stage design revealed his urge to construct a complete universal space for the eternal drama of man to be enacted. In the settings he designed for the theatre in Nowa Huta in the late 1950s, the stage, initially built up with barely a few platforms, was growing increasingly empty from one production to another. On the other hand, the upper region of the stage was filled with larger and larger shapes, objects-sculptures,

initially metaphorical and then symbolic, suspended from above (productions of "The Names of Power", "Of Mice and Men", "New Don Quixote"). They served as the visual reference point for the action below whose message they enhanced by a direct, palpable experience. With the passage of time, the hanging forms were gaining in autonomy as if eager to live their own life. They were beginning to weigh on the plot of dramas.

In Szajna's somewhat later painting, the relation between space and matter was even more distinct. In the series "Paintings-Dramas" from the early 1960s, a small, usually central area was left empty as if in anticipation of an essential value to make its appearance. The empty space was surrounded with something alien to it, with rich substance whose visual variety was the result of the decay of once ripe forms rather than its own creative potency. Matter, evidently the carrier of chaos, seemed to attack the empty unyielding space which it enclosed and try to fill.

Szajna's settings designed more or less at the same time showed the same urge marking a successive stage in his attempts at linking up spatial and material solutions.

He would occasionally set the spatial forms suspended above the stage in motion ("Joy at the Dumping-ground Regained"). Together with the veils often mounted in the horizon of the stage ("Oresteia", "A Midsummer Night's Dream", "Antigone"), they began to endanger the space below. Crowded, they seemed to push the acting area towards the auditorium. The plot developed on the emptyish stage. The characters were not yet fully reified, and their function was that of organic matter introduced to make the bottom part of the scenic space denser.

The trend came to an apex in Szajna's productions of the 1960s ("The Government Inspector", "The Castle", "The Bath House"). The horizon transformed into a wall which in the course of the stage action unveiled latent human life, objective and material. This was when different elements of Szajna's theatre began to converge: things acquired animate traits while the characters were reified or made similar to marionettes. People,

organically linked with objects, gradually took on their function, became their parts, cogs in the machine. In the "November Cause", we saw the partnership of objects and actors reach an unprecedented scale. Puppets, human effigies surrounding the stage were attacked by indiscriminate matter; the horizon turned into a wall of man-shaped shooting targets. Space showed through wherever pieces had been shot away.

The series of relief paintings "Epitaphs and Apotheoses (also "The Couple", "Regained", "Forgetfulness"), executed in the late 1960s, was Szajna's response to the attack of matter on space in his theatre works. Space won itself the right to exist in his paintings where it was not as penetrated by confused matter as it happened in his earlier series. The artist left spatial traces of man's presence like fragmented figures, busts, or hands on his canvases. They were exposed to the devastating effect of formless chaos, as was to happen later on with his theatre puppets that were to enter the stage in the company of actors in the production of "Replica". The grey or ochre space of the "Epitaphs" was the scenery, the indiscriminate background for human relics to appear. This was when matter discovered a new adversary.

The work to mark the beginning of Szajna's international career was his environment "Reminiscences" which is exceptional also from our point of view. Szajna built it from quite simple elements, man-shaped silhouettes with large-format photographs of Puget or smaller photographs of Auschwitz prisoners stuck on them, and enlarged lists of the prisoners, rows of easels and heaps of shoes. He deliberately created a closed space and made the spectator enter it. The "Reminiscences" may be considered the logical outcome of the processes analysed, the crowning of a stage in Szajna's creative quest, a balance between finite space and matter within a work of art. The spectator inside instilled life into the bare inanimate objects created during the artist's long struggle with space and matter. In this, the spectator relying on the power of his imagination, was like an actor in the theatre.

Some solution or rather logical continuation came

with the production of "Replica", mounted two years later and performed in a number of different versions to this day. Its similarity to the "Reminiscences" lies in the balance it reaches between matter and space. And yet it is quite different because it is extended in time. The stage action has transformed it into theatre proper. Here the closed space round it is filled with the spectators. There is no other space except the field of action. The utterly organic quality of this work is the result of joint efforts of the actors, objects, puppets and matter whose collaboration is more advanced than in any other production. Yet live people are the nucleus and the substance of this production.

Alongside the early versions of the "Replica", Szajna also mounted other shows at the Studio Theatre in Warsaw. In the early ones ("Witkacy", "Gulgutiera"), the expansion of matter caused space to recede deeper and deeper into the auditorium. Szajna placed less silhouettes on the horizon, and built a gate which opened to mark the beginning of every production. He consequently elongated the proscenium to annex more and more of the auditorium. The "ironing-board" used in "Witkacy" transformed into a platform in "Gulgutiera", and was linked with the balcony in "Dante", which effect was additionally enhanced in "Cervantes". Those who remembered the dynamic action and the abundance of objects in Szajna's early productions at the Studio Theatre in Warsaw ("Witkacy", "Gulgutiera") interpreted the shifted border between the stage and the auditorium as an attempt to rescue space from its predicament.

Over the years, Szajna has gathered quite a set of objects the first of which came from his period in Nowa Huta. His approach has always been that of a painter, i.e. based on a combination of tones, textures, colours and forms, always peculiar to him. Yet used in different contexts in different productions, the objects performed different functions. In addition to hanging forms and specially prepared horizons, there are shoes larger than life, puppets, at times fragmented, with skulls and masks, as well as dummies, silhouettes, ladders, chairs, wheels, tyres. Their meaning was revealed when they

entered into action. Some procedures were recurrent, like races with wheelbarrows, climbing ladders, processional wandering, ablution, going round in circles, apparently aimless running, tussling, destruction of objects, fighting, sometimes genuine, sometimes symbolic – this is the repertory of Szajna's signs.

In the Warsaw productions, the conflict between space and matter was enriched with man's striving with things, which was an expression of the artist's protest against the widespread fetishist attitude towards gadgets. This motif was brought out by the actors, their ambiguous undertakings, their gestures directed against the objects-costumes they wore. Here Szajna also employed the palpable and fortuitous quality of objects; he allowed them to interfere with the plot, upset the pace by either slowing it down or speeding it up.

Man's conflict with matter was also reflected in the subject-matter of his productions, which was one of the most important elements of the protagonist's/artist's opposition against the world round him in the series of Szajna's theatrical portraits ("Witkacy", "Dante", "Cervantes", "Mayakovsky"). In almost all of these productions, and in the earlier "Faust", women, the heroines of the shows, were reduced to matter endangering the artist.

A few months after the Polish première of "Replica", Szajna put on the most widely known show in the series, "Dante", so far the most important attempt at opening space. Here, Szajna's stylistics was thoroughly re-wrought, which he attributed to the needs of the subject-matter. It may be, however, that the former tension between matter and space, which practically precluded any other creative solution, was responsible for the change. Compared with Szajna's all other productions, the space in "Dante" is the purest and the broadest. It begins even outside the auditorium, while the final scene, with projections adding to the spatial depth, evokes cosmic illusions. Here the objects and action obey severe discipline. "Dante" was Szajna's second production after "Replica" where he achieved harmony between matter and space, despite his different treatment of the two categories.

In Szajna's later productions ("Cervantes", "Mayakovsky", "Death on a Pear-tree"), the objective material level was additionally enhanced and more involved in the action though the space was not as drastically curtailed as in the earlier productions.

The basic change, however, occurred in Szajna's "pure" art. In 1978, he embarked on a series called "Ant-hill" which later evolved into "Our 21st Century". His starting point was the poster he had himself designed for his production of "Mayakovsky". He covered the whole ground with a dense network of human silhouettes which arranged themselves into different compositional systems. At first, he would produce black-and-white drawings, then coloured ones, and finally he began to paint large canvases differing from his earlier work in that the layer of paint was thin, the colour-scheme restrained, and there was no texture. In the "Ant-hills", the crowd of human silhouettes or futurological variations on them, cover the whole surface, determining both the spatial and material quality of these works, as was earlier the case with the "Reminiscences" and "Replica". There is no other space and matter here than human. Yet this is not the inner space of a single personality – it has a group character, it is unified as if existence lost its individual traits.

Many conclusions could be drawn at this point concerning issues of varying importance. Let me focus on what I consider one of the major points.

If an artist returns to similar problems after an interval of many years, he is evidently anxious to find an answer to the same questions though he is unable to arrive at a single universal solution. Szajna's basic questions do not concern existence in general, but rather the condition of contemporary man, including himself. He is at times exposed to the aggressive matter of the world, to growing entropy; at other times, he is surrounded by an abundance of objects produced by our civilisation. Their value is ambiguous, and they are present in the changeable space which usually shrinks to enclose what is within. Szajna's repeated attempts to open and broaden it spring from his inner impulse. For him, this is the only way to achieve personal freedom, to defend

himself against the world rather than trying to construct it anew.

Jerzy Madeyski

DRAMA ON THE PLANE AND IN SPACE

I have preserved a unique folder of woodcuts in my archive of curiosities. It bears the lengthy title "Poles, fighters for progress, freedom and democracy in 1770–1880" and includes works set as an obligatory task for five-year students of the Department of Graphic Art and Faculty of Book Design at the Academy of Fine Arts in Cracow in the academic year 1951/52 carried out under the joint supervision of their lecturers and printers. The artistic level of these works is typical of the period and altogether not too interesting: the iconography is dignified, in keeping with the exigencies of art claiming to be realistic. Only one image, of Jarosław Dąbrowski, stands out against the rest. Made up of minute, nervous incisions, he is shown at the moment of attack, running, with his mouth open in an outcry, against the background of couched bayonets and the heads of his heroic legionaries. What is heroic about them is their action. The expression of their faces and their silhouettes have nothing in common with the usual representations of heroes. On the contrary, the rendering of the individual soldiers is closer to caricature exaggeration than sublime idealisation. The untypical woodcut was made by a student called Józef Szajna. Why did he resist the pressure of the imposed pattern, why did he not present Dąbrowski as he "should" have, leaning against a gun after a victorious battle or delivering a speech to the Communards? Was it merely because of Szajna's contrariness or was it a rebellious attitude? I believe neither. It might have been because of his innate disinclination for the banal, for yielding to external influence. Because of his urge to say the truth in his own voice, against all odds.

Something similar happened again, during the overwhelming pressure of modernity when all generations of our avant-garde had adopted abstraction for its fluidity, expressiveness, and striking freedom combined with apparently unlimited expressive potentialities. Szajna knew it very well although by that time

he had already designed sceneries in the spirit of equally expressive structuralism, as well as tableaux objects and environmental compositions, in which he was a few years ahead, not only of similar undertakings, but even their concepts. At the first exhibition of the MARG group (MARG being an acronym of Malarstwo – Painting, Architektura – Architecture, Rzeźba – Sculpture, Grafika – Graphic Art), presenting works by artists of the youngest generation, Szajna showed pictures made of crushed and then stretched metal foil and paper. Serene and beautiful in an unimposing way, they were diametrically different from his dramatic theatre productions and the dynamic works shown by other artists. One was again tempted to ask what lay at the foundation of Szajna's decision: a contrary attitude, a wish to be different at any price? The answer is no. A year later, at the second MARG exhibition, we saw these aesthetic, harmonious compositions torn by an inner explosion, disembowelled.

The former were studies of material, of the outer shell of reality, concealing, like the innocent greenery of the grass, the burning inside of a volcano. A popular critic wrote at that time about Szajna's departure from aestheticism. In retrospect, we see how much in the wrong he was, in a double sense at that. First, Szajna has never been interested in the question of aesthetics understood in a classical way as a search for the supreme principle and the essence of beauty. Secondly, he has never departed from aestheticism in its broader version implying order and a logical connection between cause and effect. The reason is very simple: he could not have acted otherwise.

The subject-matter of his works is existence in its elementary form, stripped from the charms of camouflage, and even understatement. Existence and the impressions that come with it, that are at times peaceful, or even quite pretty, but always pulsate to the rhythm of the artist's moods. Existence implies a sequence of causes and effects – the world does not know the concept of chaos.

All in all, Szajna has never joined any art trend, never represented any orientation. A trend implies a definite

worldview, and must inevitably lead to universalist generalisations while Szajna is an individualist by nature and action. He seeks to express very private emotions in a very personal way.

Yet he does not merely concentrate on emotions. If he did, he would be an expressionist, and hence a representative of a trend, however unrestrained his principles of formation. Though better and perhaps more memorable than others, he would nevertheless be an expressionist. In fact, Szajna treats impressions or, rather, his emotional attitude towards reality, towards all things round him that were, that are, and that will be, merely as his starting point, as a set of premises on which to build his argument leading to syntheses. For this, he uses a mixture of feeling, logic, experience and visionary imagination. The same powers should be engaged in the process of reception of Szajna's art, and this is also why it appeals to the whole of human personality, to subconsciousness and consciousness alike.

In keeping with the paradox peculiar to art, Szajna constructs his own universalism and his personal generalisations by negating universalisms worked out before or around him. Gombrowicz's entry in his Diary (1957-61) very well applies to Szajna: "...Art is... raising one's private, individual or even parochial reality to the heights of the universe,... to cosmic dimensions."

We may say very briefly, which may even border on travestisation, that it is for expressive reasons that Szajna has not joined the expressionist trend. Rather than believing in the primacy of emotion, he prefers forging it into a much more effective weapon the way an iron club may be reforged into a sharp, flexible sword.

The first impulse is spontaneous, comes without the artist's participation. Stimuli from the world superimpose on past memories and current experience, blend with reflection, accumulate and explode in an outcry once the critical value of mass has been reached.

The art of Szajna springs from chaos and commotion within it. Then elimination and reduction lead to more restrained, economical and precise shapes. Rid of the ballast of superfluous forms, the message gains in

sonority and sublimity. What is achieved in the first place is a balance between content and form according to the principle that it is arguments rather than words that count. This is why Szajna does not use typically expressionist methods like sharp contrast of colours or powerful diagonals whose leaning downwards creates a somewhat pessimistic effect. Quite the contrary. He has introduced statics and a gamut of greys combined with rhythm and the soothing repetitiveness of elements. He likes to introduce aptly dosed literature, which allows him to word his message precisely, without lapsing into ambiguity, so much in vogue these days.

Szajna does not leave the choice with the spectator, he does not allow him to interfere with his work otherwise than by adding a comment. Szajna is fully autonomous, he wants to express himself without understatement, which attitude, taking root in the centuries of old, has raised his art to the heights of the mystical and the sacred. "Szajna travels with his art like a missionary", someone has written about him abroad. A mission implies teaching with all the qualities of revelation. Revelation, in turn, must not be vague even if it brings Bad Tidings.

What Szajna does is to give a warning. Rather than living on Auschwitz memories, as some insist (Auschwitz being when he was infected with the bacillus of death, cruelty and annihilation), Szajna reaches out to the future that he constructs of the monstrously exaggerated present. "There is no way back to Auschwitz," he says, "to one who has experienced it. The world in its totality is heading for self-annihilation. Only those who did not live through the war and Auschwitz and know it from hearsay, who have never had to make the ultimate choice, suspect me of camp reminiscences... They identify every drama with Auschwitz, as if Aeschylus' tragedies or Dante's Inferno required concentration camps in order to be experienced or written. As for me, I never identify my life with my art. My outlook on human tragedy has always been detached in spite of the concentration camp autobiography that some tend to find in my work. This detachment has accompanied people

for a long, long time; in fact, it might have been with them since time immemorial. My art is my judgement on, moreover, my accusation of our times. Our wicked times when man has abandoned himself."

Szajna's art is thus monothematic in its Messianism à rebours. Although arranged in series, it is never self-repetitive. It takes on different forms despite the basically unchanging content and methods of action to which rather than to his "individual style" it owes its distinctive traits so that it may be easily identified. This is true both of Szajna's paintings that he would tear and burn long before Burri, and of his "Reminiscences", relief emballages, or of the crowds in the "Nameless" or "Our 21st Century". What makes them recognisable is not their form, though a scrupulous researcher could find common traits like a restrained colour-scheme and rhythm, but his way of thinking, his reasoning, his urge to convey precisely worded truths. Another identification mark of his works is their sketchy and therefore also transient quality. His works are records of his thoughts to a much larger degree than objects for contemplation. These thoughts may be differently worded, expressed in a different, perhaps even perfect form. Moreover, they may be engraved in the most durable of all materials, in human consciousness, in the minds of those to whom Szajna's message is directed. Once the material matrix of thoughts has accomplished its task, it is allowed to disintegrate because its impression is more important than itself.

Szajna's formal evolution is independent of transformations in world art. Szajna is at times ahead of them, at other times, when he harks back to periods which, like ours, are full of fear and anxiety, in a sense behind them. Whatever the case, his form evolves in the wake of his thinking.

But is "thinking" the right word? Should we not say "disappointments" and "breakdowns" that have prompted him to look for new answers, new sources of hope, new prospects for change. Originally, in the period of MARG exhibitions, he perceived the world as indifferent matter, soulless in its dispassionate beauty. Then matter changed into energy capable of self-an-

nihilation. Man, a weak, physically and mentally mutilated individual, became entangled in this clash. Szajna had expected him to rebel or at least to show signs of the instinct of self-preservation. Disappointed with him, Szajna began to pin hopes on the crowd, on the community of people responsible for how the world will proceed. And this is when he began to show grey, anonymous, silent crowds.

His tackling of questions of immediate concern to him has likewise changed. Back in the 1960s, the enemy was well-defined and hence placed within spatial limits, those of a closed work. Then the struggle spread beyond the frames or even beyond the area of his environmental compositions with which both the artist and the spectator began to identify. Szajna's compositions have transformed into enclaves within areas of invisible evil power, all-embracing and omnipotent like life itself, part of which are people closed in a work of art.

Szajna's mental work now consists in contrasting the supreme values, which he identifies with people in unison with art, with their present and future, with the human condition.

This unceasing penetration of reality combined with the questions it prompts to which he must find answers for his own sake, is the source of Szajna's lasting avant-garde attitude. Does true avant-garde not imply a moral and ethical attitude fed back to life in the broad sense? Is it not the opposite of the ivory tower? Is it not an attempt to embrace the whole, to understand the universal laws, to find means by which to express them?

August Grodzicki

MAN OF THE THEATRE. WORDS TURNED INTO IMAGES

Szajna's theatre springs from thinking in visual terms, which, combined with the dramatic dynamism of his works, has led him straight to the theatre. Throughout his oeuvre, Szajna has expressed himself in one language, of both the visual arts and the theatre. The language is recognisable at first glance in each of Szajna's artistic statements. His path from the visual arts to the theatre of visual narration is best manifested in his "Replica". In the beginning, there was the environment "Reminiscences", an epitaph for Cracow artists murdered in Auschwitz, presented at the Venice Biennale. Then Szajna showed his new composition, entitled "Replica", in the Museum of Art in Gothenburg. A second version, this time with actors, was presented at the Edinburgh Festival. During the fifteen years to come, there were the next "Replicas", numbered III, IV, V and VI, theatre productions showed to this day in Poland, and in many countries of Europe and the Americas. The audiences everywhere have found them a profound experience.

"Replica" is an artistic statement of an Auschwitz survivor, an artist who went through the pointless cruelty of war and now reconstructs the apocalyptic vision of the holocaust. This is also a warning for the future. He has raised expression to such heights that the word comes out reduced to a minimum, and the human voice becomes inarticulate noise, groaning and whining. The simplest properties have acquired a striking format when used in pantomime or in plastic arrangements. Thus we have a heap of rubbish, rags, papers, pipes, wheels, shoes, string, jute, plastics, stumps and dummies, with peat on top of all that. We see a hand sticking out of the otherwise motionless heap. The hand snatches at an abandoned slice of bread. Then a man dressed in sackcloth scrambles out of the heap. He is followed by others, with a prison crop and barefoot. They are corpses risen from the dead. Enraptured, they

divide clods of earth among themselves as if they were relics. They pick up mutilated puppets, limbless trunks, massacred masks from the heap. They make a horrifying effort to bring them to life, and to preserve life in them. The human wrecks then go through an inferno of an extermination camp with murderous discipline imposed by the Superman/Robot whose rule rests on cruelty on the one hand, and martyrdom and destruction on the other. At the same time, the production is a metaphor of the decadence of the world and of human exhaustion in it.

"Our world has not been cast in a mould of harmony and happiness, but chaos and drama," Szajna has once said. This idea has dominated all his work in the theatre. For his production of "Faust", he "rewrote" the play from scrape of Goethe's text, for which he used stage design, images, colour, shapes, masks, puppets, movement, light, pyrotechny, metal, mist and even the disturbing smell of burning. He approached the content in his own way, against the original. Goethe's "Faust" is an affirmation of life, man and his activeness. Szajna's "Faust" is about man defeated by the world larger than himself, and about the defeat of life that is merely protected dying. Who lives, errs. He is condemned to suffering, anyway.

Art comes to rescue us. St. I. Witkiewicz called it "the most permanent of all the transient values on our planet." Szajna added: "An artist may be killed but not art. Though apparently imperceptible, it marks the milestones of mankind." He expressed this thought in "Witkacy", a show made up of excerpts from plays by the author of "The Shoemakers". As usual, he filled the stage padded with unbleached linen with giant dummies, human stumps, horrifying figures, huge properties. Sackcloth, tights and cushions girdled with string acted as costumes. The world presented in the production was gloom and hideous, devoid of any charm, set in visual motion.

Szajna enhanced the painterly quality, so marked in Witkiewicz's plays, and raised surrealism to the rank of an unparalleled fantasy. The same conflict of an artist at odds with society, and the ultimate victory of art is the

subject of "Gulgutiera", a production to the script written by Szajna in collaboration with Maria Czanerle. This is a story of an artist who dies. His studio is invaded by crawling people or rather anthropoidal creatures, half men, and half women. They ramage about the studio of the artist whom they hated because of his incomprehensibility and pessimism, because of the atrocities he showed them, and because he ruffled their conscience – altogether, for his greatness. They lug properties onto the stage and arrange a cemetery of inanimate objects, a whole artistic repository of Szajna. The oncoming series of scenes is a catalogue of his favourite theatre images. Finally, the heap of confused objects, a fairy-tale spectacle of lights, giant puppets and mobile settings add up to a strikingly beautiful composition. Those who have come to pass judgement on the artist disperse, some are fascinated, some others swear as they carrying away his wooden statue. He looks at it imperturbed, as if saying, "I am the immortal one," convinced of the ultimate victory of true art.

A metaphysical vision of human existence is given in the production of "Dante", in its own way faithful to the "Divine Comedy", in spite of all the changes and transpositions. This was immediately acknowledged by the Italians. After the first night in Florence, the titles of enthusiastic reviews spoke for themselves: "A Journey into the Depths of Life", "Dante in the Inferno of the Living", "Man's Eternal Wandering", "Dante Rediscovered by the Pole Józef Szajna", "Dante, the Pilgrim of the Apocalypse", "Existential Pilgrimage". The production made an international career, and had a run of five hundred. Here Szajna made a different use of visual expression, and showed a brighter outlook on the world. And yet, he remained himself. Here also the world was in the background transforming at times into the sound of music by Krzysztof Penderecki. The musical frame opened with an awe-inspiring sequence at the beginning of the production and ended with paradisiac chorales. Man's wandering through life was based on the unity of the stage and the auditorium. A bridge suspended above the latter had a ladder reaching up the balcony, which turned it into a cross. The auditorium

with the cross was the real world deformed in a way typical of Szajna. The globe on the revolving stage was the world of fantasy, the inferno. Infernal torment was enacted using suggestive movements, shapes, colours, shadows and sounds. Dante was being taken round by Beatrice, the symbol of love and death that come together. Finally, there were three "solar-planets" with built-in people, rotating in an ecstatic, brilliant cosmic vision. This was meant as a eulogy of "love which sets the sun and the stars in motion". Love which leads one through suffering to rebirth.

Szajna's production "Cervantes" was another portrait of an artist, a spiritual image of man involved in the eternal strife between ideas and trivial wordly "happiness". It was also a romantic rebellion against pragmatic reality. Stupidity, obscurantism, servility, hypocrisy, roughness, violence, treason and all iniquities are unmasked as evil is fought during the protagonist's search of his ideal-chimera. Yet Quixotic illusions do not win in the end. There is enough power left, however, with which to keep disturbing the world and protect it against soullessness. All this was shown through metaphorical images. There was an interplay of mirrors, flickering metal plates worn as masks or armours in which human faces were reflected in various ways. There was a wall that Cervantes took great pains to force to be able "to carry the Sun out to the people" who were meanwhile living their hoggish lives. There was a cobweb into which the Knight was caught. A strikingly beautiful Trojan horse was the symbol of treason. There were windmills made up of ladders, and the Knight was crucified onn them, finally in the realm of happiness. We had a survey of Szajna's favourite motifs: empty shoes to symbolise the human condition, a luminous circle to symbolise intellectual development and progress, a ladder that fell on people's heads to stock them as a bitter consequence of the progress. There were live animals: a superb cock, a symbol of power or freedom, a squealing piglet, and live pigeons let from a refrigerator out into the world to harbinger harmony and peace.

Szajna considered his "Cervantes": "the Last Will of life and art, and a clasp to make the ends of a closed

period meet. What I say is: if you cannot pull down the wall, break an opening in it and see what is behind. Each of us has been put to the test of life, and, like Cervantes, must go through the ordeal of fire that consumes him, and through his own curiosity that yields both good and evil. Each of us is responsible for how the ordeals have formed him."

Szajna's theatre, which translates words into images, spins a yarn of associations that are at times difficult to decode. It requires the collaboration of the spectator's intellect and imagination, his familiarity with a code of a different poetics that not everyone is able and willing to learn. This is a great theatre, but also difficult.

Projekt plakatu: HENRYK TOMASZEWSKI
Opracowanie katalogu: WIESŁAWA BABLEWSKA-ROLKE
Opracowanie graficzne katalogu: ADAM WSIOLKOWSKI
Przekład tekstów: JOANNA HOLZMAN, ANDRZEJ KOWALUNAS
Zdjęcia czarno-białe: EDWARD HARTWIG, MAREK KAREWICZ, ZBI-
GNIEW ŁAGOWSKI, STEFAN OKOŁOWICZ, WOJCIECH PLE-
WIŃSKI, ZYGMUNT RYTKA
Zdjęcia barwne: ANGELO ROCCA
Portret artysty: WOJCIECH PLEWIŃSKI
Reprodukcje zdjęć: ANNA PIETRZAK-BARTOS, STEFAN OKOŁO-
WICZ
Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
Skład: RSW „Prasa-Książka-Ruch”
Zakłady Wkłęsłodrukowe — Warszawa
Druk: Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca
Kraków, zam. 8026/87, nakł. 1 000 egz.