

JERZY MADEYSKI

DROGA MALARSKA SZAJNY

W dotychczasowej twórczości Józefa Szajny — nie licząc epizodu kryształowych mozaik — można wskazać trzy etapy. Pierwszym jest przestrzenny strukturalizm, który zmanifestował się w roku 1960. Ten obszerny cykl tworzą obiekty mieszczące się jeszcze dość ściśle w tradycyjnym pojęciu obrazu. Collage'owo nakładane tkaniny i inne zawsze jednak płaskie materiały występują tu w zastępstwie farby, podobnie jak w wyklejankach Braque'a papiery dekoracyjne ułatwiały i skracały pracę możliwą do wykonania przy pomocy pędzla. Ponadto obrazy często pokrywał artysta ujednolicającą barwą, tym samym zaś ich naturalny wygląd i wyraz zostały podporządkowane pewnym malarskim działaniom, pewnej gamie o dominancjach barwnych, skonstruowanych z łagodnymi przejściami chromatycznymi. Wychodzenie poza płaszczyznę malarską polega w znacznej mierze na poświadaniu materiału przybierającego budowę dość jeszcze płytkiego reliefu, bądź bardzo grubego impasta, co podkreśla malarską grę światła na powierzchni. Obrazy te budowane są dynamicznie, jednak z zachowaniem pewnych osi symetrii i wyważeniu ciężarów, zbiegających się często wokół geometrycznego centrum dzieła. Owo centrum natomiast pozostaje nieraz puste w sensie dosłownym i przenośnym. Jest jakby negatywnym dominantem, miejscem, ku któremu dążą i chcą je zagarnąć potworne, groźnie zmarszczone polipy okrążających form.

Powiązanie tych dzieł ze scenografią jest oczywiste. Środkowa próżnia znajduje analogię z przestrzenią sceny, z której za chwilę rozlegną się pierwsze słowa dramatu; obramiające kształty — z kulisami i podniesioną kurtyną. Lecz kulisowe kształty zwierają się, zachodzą na siebie z niemal słyszalnym zgrzytem rozpoczynającej się walki; gdzieś na marginesie pojawiają się girlandy drobnych geometrycznych kółek i prostokątów. Na razie nie biorą udziału w starciu organicznych drapieżnych stworów. Są obojętnymi z pozorami widzami; w rzeczywistości czyhają na moment przeważenia się szal, by zaatakować osłabionego zwycięzcę.

Dotychczas Szajna przeciwstawiał sobie, na zasadzie walki przeciwności, odmienne materiały. Tworzywa gładkie i jasne, a tym samym łagodne, z uosabiającymi agresję obszarami ciemnymi i chropawymi. Rychło jednak dochodzi do walki podobieństw, do antagonizmu między elementami, więc i pojęciami jednorodnymi, toczącymi bratobójczą walkę wśród obojętnego otoczenia. Jednocześnie postępuje eliminacja malarstwa w tradycyjnym znaczeniu. Farba powoli zanika i coraz mniej widać śladów pędzla. Ich miejsce zajmują tworzywa bardziej zróżnicowane — włosie, grube i poszarpane tkaniny; pojawiają się spalania i przeparcia. W tym samym czasie, niejako w rewanżu za otrzymane inspiracje, koncepcje sztalugowe wchodzi na scenę, zabudowywaną dółrodkowo zastaniami o podobnych, otwierających mikroperpektywy, przeparciami.

Jednolitość koncepcji podkreślają dodatkowo twory stojące na pograniczu czystej sztuki sztalugowej i użytkowych projektów kostiumów. One to z kolei, w połączeniu z makietami scenograficznymi o symbolicznych wyobrażeniach, rozpoczynają i zainspirują nowy cykl, nową serię realizacji. Będą to figuralne już kompozycje trójwymiarowe, owe „Epitafia”, „Dwoje”, „Zapomnienie” etc., otwarte makietą do „Zamku”

Kafki. Być może, to właśnie owa wizja sceniczna wyzwoliła lawinę dalszych, podobnych w duchu koncepcji. Być może, to właśnie nadrealny świat Kafki pełną Szajną do penetracji rewirów, które — acz zawsze w jego sztuce obecne — nie występowały nigdy na pierwszy plan. A więc ku nadrealizmowi, ku szukaniu ekspresji nie w starciu, nie w zgiełku zwalczających się form, lecz w nabrzmiałej nieujawnionej groźbą ciszy, w rzeczywistości tak odmiennej i aż tak obcej, że może w niej się wydarzyć właściwie wszystko.

Jednak nadrealizm Szajny niewiele ma wspólnego ze swą klasyczną, bądź abstrakcyjną wersją. Brak w nim zbitki dowolnie, na zasadzie sennego widziadła, zestawianych przedmiotów. Brak dokładnego, na wzór florenckiego quattrocenta, modelowania; brak nawet tak zasadniczego atrybutu surrealizmu, jakim jest szeroka, niesamowita w swojej nieograniczoności, martwa bezkresna przestrzeń. Cóż więc wywołuje w tej twórczości koszmarny nadrealistyczny klimat? Czyżby zestawienie określonego z nieokreślonym, np. naturalistycznie potraktowanej dion i biustu z magmą abstrakcyjnego tła? Albo okaleczenie homunkulusów i postępujący w nich, niemal na oczach widza, proces niszczenia i rozkładu, spowicie ich w tlejące caluny, gorzka parodia związku dwu bezgłowych i bezrękich kadiubów? Czy porowatość tkanki dzieł, przywodząca na myśl nieuchronny rozpad wszystkiego, zarówno realnego obiektu, jak idei? Czy doprawianie zdruzgotanym ciałom protez z tworzywa tak im obcego, jakim jest szkło, czy w końcu utrzymanie wszystkich owych kompozycji w zjawiskowej szarobłękitnej tonacji, czy ich bezruch i statyka, poparta osiową pionową kompozycją? Nie sądzę, by jakkolwiek analiza formalna mogła odpowiedzieć na to pytanie; wydaje się też, że każde jednoznaczne wytłumaczenie byłoby zwulgaryzowaniem i splyceniem zjawiska. Jakim zaklęciem Szajna nasycił swe dzieła, pozostanie jego tajemnicą. Dowodem majsterstwa natomiast jest fakt, iż uczynił to balansując na granicy kiczu. Czymże bowiem jest „np. zapalenie pustych oczodołów pasmami rosnącymi do tyłu, ku potylicy, włosów ludzkich? Podobnie poczynali sobie artyści hiszpańscy, wprawiając swym „ukrzyżowanym” prawdziwe ludzkie zęby i nakładający im na głowy autentyczne peruki. Podobnie jak u Szajny, wizerunki te nie śmieszą, lecz budzą grozę. Zdziwiająca bowiem jest moc umiejętnie zastosowanego naturalizmu!

Czy jednak i ten motyw nie mieścił się w wizji Szajny-reżysera i scenografa zarazem? Idealna symbioza i coraz to ściślejze przenikanie się różnych środków wypowiedzi były zawsze domeną tego artysty. Musiało to doprowadzić do logicznego finału, jakim stał się nicejski happening Szajny. Happening ten był jednak czymś więcej od zwykłego i popularnego „zdarzenia”. Nie będąc celem samym w sobie, tworzył wstęp, bądź też oprawę do wystawy. Autor nazwał go też, zapewne przez przekorę, „deballage'em”, „rozpakowaniem”. Było ono świadomie reżyserowanym widowiskiem teatralnym i prowokacją wobec publiczności, zmuszonej przez Szajnę do pracy nad rozpakowaniem i rozmieszczeniem przywiezionych z Krakowa obrazów, projektów scenograficznych i rekwizytów plastycznych.

Szajna-reżyser rozpoczął od stworzenia nastroju, od wytrącenia widzów z wernisazowej rutyny. Weszli oni do wytapetowanej białymi papierami sali; obowiązywało głębokie milczenie, porozumiewać się wolno było tylko za pomocą pisma. Podkład muzyczny tworzył stukot maszyny do pisania. W pewnym momencie rozległ się utwór Bogusława Schäffera, z którym Szajna chętnie współpracuje, będący sygnałem do ogólnego przebiegania się w papierowe, białe kostiumy. Wówczas dopiero spod zdzieranych ze ścian arkuszy wyłoniły się pierwsze obrazy; po chwili spod stosu papierów ukazuje się skrzynia z dalszymi obrazami i kukłami. Imprezę kończy triumfalny, 40-minutowy pochód niosących ekspozycję przebiegających ulicami miasta.

Tak, w największym skrócie, przedstawiał się nicejski deballage, pełen zaskakujących efektów, dyrektorów przebranych za faustowskich męstwi i śmierci z trupimi maskami, chóralnego skandowania i — w końcu — dobrze znanej, polskiej wyborowej. Happening, po którym pozostał jednak trwały ślad — wystawa i uczucie uczestniczenia w czymś, co jej dopełniało, w aranżowanym na zasadzie zwirowanej

cyrkowości spektaklu teatralnym. A Szajna sprawdził swe możliwości w dziedzinie raczej dla siebie obcej — w grotesce. Już niedługo jednak miał znaleźć się na jej antypodach.

Były nimi „Reminiscencje”. Układ przestrzenny, stanowiący epitafium dla artystów krakowskich wywiezionych w 1942 do obozu w Oświęcimiu. Wystawione po raz pierwszy w pawilonie wystawowym BWA przy Plantach z okazji jubileuszu 150-lecia krakowskiej ASP, następnie w galerii „Współczesnej” w Warszawie i w BWA w Lublinie, stały się furorą weneckiego biennale, skąd zostały zaproszone do ojczajdów po poważnych galeriach NRF i muzeach USA.

Szajna wykorzystał dobrze sobie znane z autopsji obozowe realia — saboty, zniszczone buty, paszaki, zdjęcia więźniów, wykazy zgładzonych. Lecz odebrał im ich sens ilustracyjny. W „Reminiscencjach” spietrzają się raczej metaforyczne wyobrażenia niż rzeczywiste przedmioty, którym zamysł artysty odebrał ich konkretną funkcję. Las pustych sztalug np. mówi nie o swym realnym istnieniu, lecz o ludziach, którzy od nich odeszli. Ich surowe szkielety zmieniają się ni to w gilotyny, ni to opuszczone już, krzyże Golgoty. Rozrzucone drewniaki stają się kamieniami na przebytej drodze, nadpalone wykazy więźniów mówią o możliwości zniszczenia ludzi, nawzisk, bytu, pamięci. Nagi naturalizm zmienia się w rękach Szajny w abstrakcję, całość, stwierdzając konkretne fakty, ściśle umieszczone w czasie i miejscu, przerasta je, stając się jednocześnie zagadnieniem ogólnoludzkiem i ponadczasowym.

„Reminiscencje” są klasycznym przykładem environnement. Otaczają widza ze wszystkich stron, osaczają go swą obsesyjną wymową, nie pozwalają na najmniejszy bodaj moment odprężenia, na zebranie myśli, uporządkowanie wrażeń. Z plastycznego punktu widzenia są układem luźnym. Nie obowiązują w nich żadna apriorycznie założona kompozycja, nie mają jednej niezmiennej dominacji, oraz grupujących się wokół niej obiektów dopełniających i tym samym ubocznych. Nie mają nawet ustalonej ilości elementów. Ich liczbę można mnożyć, bądź pomniejszać, można je rozrzucać w dużej przestrzeni, lub ściśniać, mieszać, gmatwać; tworzyć z czwartorzędnych przedmiotów główny punkt kompozycji, bądź ukryć go w kącie.

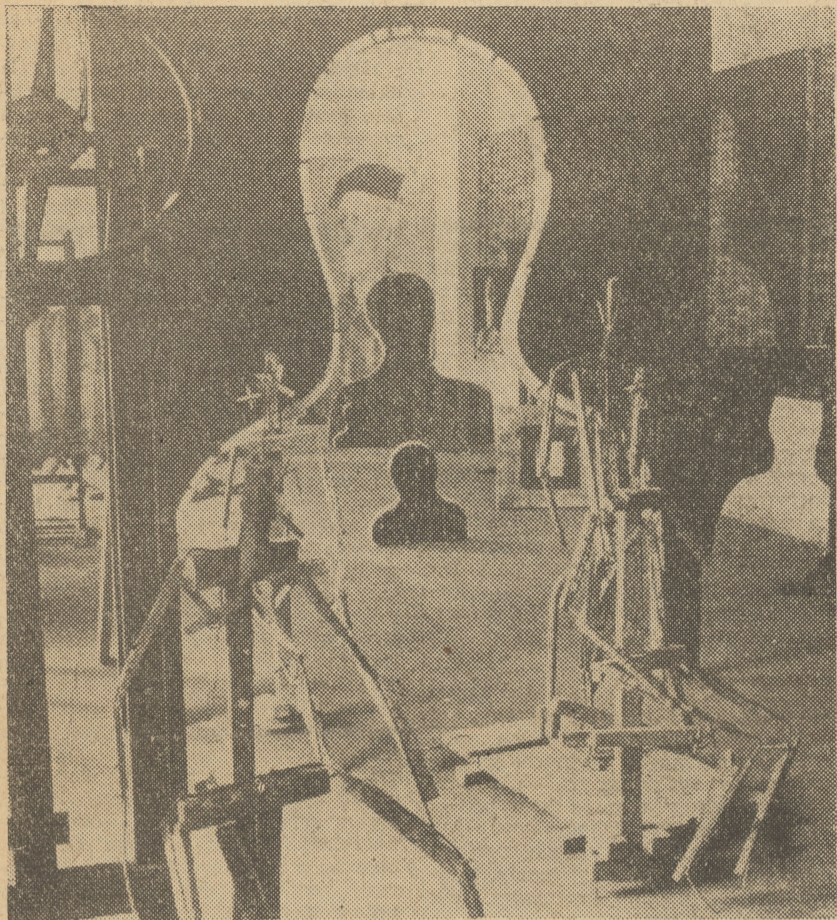
Swoboda każdorazowego formowania „Reminiscencji” przez autora wyklucza w zasadzie możliwość dokładnego ich opisanie. Można tylko wyliczyć kilka najważniejszych (?), a raczej największych obiektów i zespołów. Należą do nich: wylbrzmione zdjęcie wspaniałej głowy Ludwika Pugeta i schematyczne, podobne do makiet strzeleckich popiersia w pasiakach. Dopełnieniem są podobne formy negatywowe, pusty ślad w twardym materiale po ludziach, którzy zniknęli, rozplynęli się, których nie ma. Jedną z form wypełniona jest szczerze zdjęciami więźniów: w środku głowy, gdzieś w miejscu złączenia brwi, Szajna wmontował samochodową kierownicę. Stwierdzenie, że w obozie (lecz czy tylko w obozie?) jednostka ludzka stała się bezwolnym podatnym do prowadzenia mechanizmem? Że każdy, nawet najmniejszy człowieczek, pozostawia po sobie równie wielką próżnię? Że dramat zbiorowy jest sumą dramatów indywidualnych, a cierpienie nie zmniejsza się gdy dzielimy je z innymi? Zbyt wiele cisnie się skojarzeń, zbyt wiele artysta nagromadził metafor, by można było się z nimi uporać. Lecz może właśnie o to chodziło?

„Reminiscencje” stały się rewelacją plastyczną roku 1970. Były najważniejszym kandydatem do nagrody w Wenecji, której nie otrzymały z tego tylko powodu, iż w Biennale tym w ogóle żadnych nagród z racji polityczno-organizacyjnych nie przyznano.

Kiedyś napisałem tendencyjnie, że nikt, kto nie przeżył Oświęcimia, nie może zrozumieć jego grozy. Jest rzeczą charakterystyczną, że o swych dziełach obozowych byli więźniowie rozmawiają wyłącznie między sobą. Po cóż tłumaczyć postronnym rzecz, których nie są w stanie ogarnąć, zrozumieć i przeżyć. Nigdy też nie słyzałem od Józefa Szajny ani słowa na ten temat, na temat tabu. Teraz o nim powiedział. „Reminiscencjami”.

JERZY MADEYSKI
Fragment monografii, która ukaże się w najbliższym czasie nakładem BWA w Krakowie.

ZYCIE LITERACKIE
Nr 1002 Str. 9



JÓZEF SZAJNA kompozycja