

Szajna



Fot. R. Jasiński

Długie życie

Z **Józefem Szajną** rozmawia
Agnieszka Koecher-Hensel

Agnieszka Koecher-Hensel: Jubileuszowy rok osiemdziesięciolecia urodzin był dla Pana niezwykle pracowity; odbyło się kilka wielkich retrospektywnych wystaw. Trzeba było wybrać prace z ostatnich lat, wyciągnąć z szuflad i magazynów stare projekty i obrazy. Pokazał Pan ogromny, imponujący dorobek, a w nim wiele niespodzianek — i wśród prac najnowszych, i wśród rzeczy zapomnianych czy nieznanych. Ten rok przyniósł też Panu dwa tytuły dok-

tora honoris causa — uniwersytetu w Oldenburgu w Niemczech i Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Towarzyszyły im mowy laudacyjne, przemówienia, sesje naukowe, spotkania z publicznością. Wszystko to skłania chyba do refleksji, podsumowań tak dorobku, jak wyborów dokonywanych w życiu i sztuce. Czy możemy przeprowadzić taki artystyczno-życiowy rachunek sumienia?

Józef Szajna: Czy można zatrzymać czas? Chciałbym go zatrzymać, bo jest ciągle w ruchu, w rozbiegu i pędzie. Długie życie — trudne życie. Rachunek sumienia wymaga skupienia. W takim rozliczeniu trzeba postawić trzy pytania. Najpierw: co było, co robiłem? Potem: jak? I w końcu: po co? I to jest to właściwe podsumowanie. Po co żyłem? Po co cokolwiek robiłem? I czy mnie — lub komuś innemu — jest to potrzebne? Ja się rozliczam czy kogoś rozliczam? I jedno, i drugie — żyję w społeczeństwie.

Chciałem, żeby sztuka była moim katharsis. Żeby jej miejsce było między sacrum a profanum. Ale jeśli mówimy o oczyszczaniu poprzez sztukę, to zapytajmy o moje grzechy w sztuce. Jakich wykroczeń dokonałem przeciwko niej, przeciw teatrowi? Przeciw czemu albo z kim walczyłem?

A. K.-H.: Chyba tych grzechów walki z zastanymi konwencjami, z ograniczeniami dyscyplin i tego przekraczania granic w sztuce Pan nie żałuje? Tę wojnę Pan wygrał.

J. Sz.: Niczego nie żałuję. I uważam ciągle, że w mojej sztuce najważniejsze było i jest to, co ze mnie wypływa, co mnie wyraża. Nawet nie to, czego się nauczyłem, bo to są tylko szczudła, podpórki, jak to się mówi w teatrze — szprajsy, które trzymają ściany. To jest kawałek drewna wspierającego.

Od początku istotna dla mnie była nie tylko sama scenografia, ale sięganie głębiej, drażnienie pojęcia sztuki, do dzisiaj — według niektórych — niesprecyzowanego. Czym jest sztuka i do jakich wartości się odnosi? Równoległe z malowaniem, pracą w teatrze szły próby klasyfikowania pojęć. Cały bagaż przemyśleń.

A. K.-H.: Ale przedtem wybrał Pan studia artystyczne. Czy to był wybór nie w pełni świadomy?

J. Sz.: Co zrobić ze swoim życiem, jak się przeżyło obóz, przeżyło własną śmierć? Przeżyłem świat w agonii — całej epoki cywilizacji ludzi. Mając dwadzieścia trzy lata, czułem się, jakbym miał sto lat. To był mój uniwersytet. Byłem już człowiekiem w jakimś sensie dojrzałym. Gdy wybierałem studia, nie chciałem, żeby były byle jakie. Mogłem wybrać studia techniczne. Miałem przydzielone stypendium do Paryża w 1947 roku, przed powrotem z repatriacji ze strefy amerykańskiej. Nie. Chciałem wrócić do kraju. Tam czułem się obco. Nie u siebie.

Wiedziałem, że chcę wybrać studia jakoś mi bliskie. A może chciałem życie oszukać, robić to, co lubię, a nie podjąć się obowiązku. Jak zdałem na ASP w Krakowie, na grafikę, to już wiedziałem, co chcę robić, ale trzeba z czegoś żyć. Wobec tego scenografia jako druga dyscyplina była czymś praktycznym. Wszyscy scenografowie są gdzieś zatrudnieni — pomyślałem sobie — to będę robił jedno

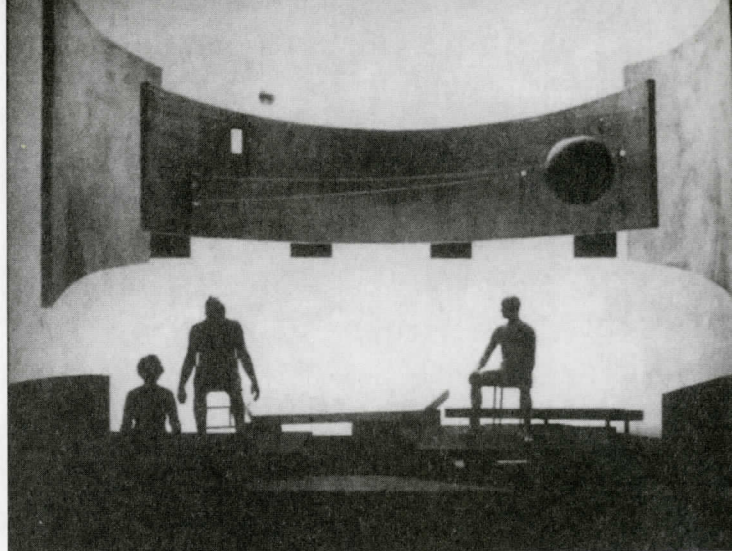
i drugie. No i oczywiście dostałem etat w teatrze. Jak poświęcałem się scenografii, mniej myślałem o plastyce jako sztuce czystej, ale jak zauważałem, że nie mam nic nowego do powiedzenia, zaczynałem rysować, malować. I przychodziły nowe energie, nowe propozycje, koncepcje; nowe przemilczenia. Bo sztuka milczenia tworzy słowo.

Była praca scenografa w Nowej Hucie, potem reżyserowanie, pisanie, dyrektorowanie w Teatrze Ludowym, później w Warszawie, w Centrum Sztuki Studio, które stworzyłem. Ale równocześnie malowałem, powstawały cykle obrazów: *Dramaty*, *Epitafia*, *Apoteozy*, *Mrowiska*. Jednocześnie tworzyłem galerie w Nowej Hucie i potem w Warszawie, w Studio. Uważałem, że to wzbogaca teatr, wiąże ze sztuką i przybliża do niej. Szukałem jak gdyby swojego artystycznego zaplecza poprzez malarstwo i sztuki plastyczne.

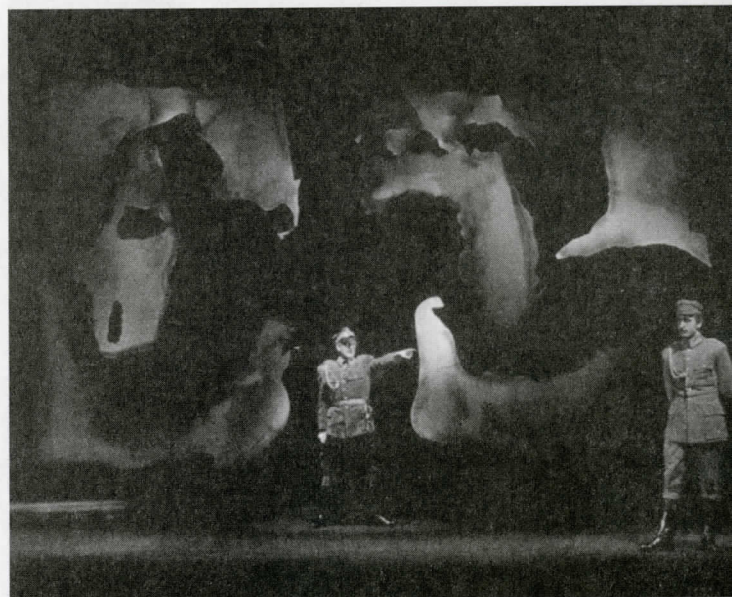
A. K.-H.: Już w swoich pierwszych tekstach-manifestach, w 1959 roku, w *Studiach i Materiałach Teatru 13 Rzędów* opowiadał się Pan za teatrem jedności, w którym scenografia integralnie związana jest z resztą działań. W opublikowanym w 1962 roku w „Życiu Literackim” artykule *O nowej funkcji scenografii* walczył Pan o prawo scenografa do organizowania odrębnego świata scenicznego, do wypowiadania się własnymi znakami, własnym językiem. Oczywiście, w tych tekstach wyczuwa się żarliwość walki z nawykami realizmu, z codzienną praktyką; walki o możliwość wypowiadania się w teatrze językiem sztuki nowoczesnej, abstrakcyjnej. Nie wyczuwa się natomiast pragnienia zdominowania teatru — tekstu literackiego, gry aktora — przez plastykę, co Panu krytycy wielokrotnie zarzucali. Pojęcie integralności wszystkich elementów teatru artystycznego nie było tu jednoznaczne z podpo-

JÓZEF SZAJNA — ur. w 1922 r. Artysta totalny: malarz, grafik, scenograf, reżyser twórca autorskiego teatru — teatru plastyka, autor scenariuszy, teoretyk sztuki. Kreator „Studio” w Warszawie w latach 1971–82 — awangardowego teatru-galerii, gdzie powstały m.in. spektakle: *Replika*, *Dante*, *Cervantes*, *Majakowski*. Wcześniej, w latach 1955–66, twórca niezwykłych, rewolucjonizujących sztukę scenografii — pierwszych environment na scenie legendarnego Teatru Ludowego w Nowej Hucie (np. *Myszy i ludzie*, *Jacobowski i pułkownik*, *Imiona władzy*, *Rewizor*, *Puste pole*). Podczas II wojny światowej więzień obozów koncentracyjnych w Oświęcimiu-Brzezince i Buchenwaldzie; twórca jednej z najoryginalniejszych w sztuce wizji świata po apokalipsie. Moralista, nieustający w głoszeniu poprzez swój TEART zagrożeń, przed jakimi stoi świat. Uhonorowany licznymi zagranianymi i krajowymi nagrodami i odznaczeniami; w maju br. uhonorowany przez Uniwersytet Śląski w Katowicach tytułem doktora honoris causa.

AGNIESZKA KOECHER-HENSEL — ur. w 1949 r. Pracownik Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Specjalizuje się w tematyce dotyczącej plastyki scenicznej, autorka licznych wystaw, komisarz generalny na Praskim Quadriennale 1991, 1995.



J. Broszkiewicz *Imiona władzy*. Reż. K. Skuszanka, scen. J. Szajna. Teatr Ludowy, Nowa Huta, 1957. Fot. A. Drozdowski.



Radość z odzyskanego śmietnika wg J. Kadena-Bandrowskiego.

Reż. J. Krasowski, scen. J. Szajna. Teatr Ludowy, Nowa Huta, 1960. Fot. W. Plewiński.

ządkowaniem go wyobraźni, myśleniu czy postawie artysty malarza, do czego Pan osobiście doprowadził w swojej sztuce. Mało tego, podsumowując w jakimś sensie swój dorobek z okazji ostatniego jubileuszu, formułując określenie TEART, podkreśla Pan właśnie istotną wartość swego teatru autorskiego w jego nierozdzielnym związku ze sztukami pięknymi.

Czy już wtedy, pisząc te teksty, myślał Pan o formule takiego teatru, o tworzeniu go na własny rachunek i odpowiedzialność? Czy szczęśliwemu zbiegowi okoliczności przypisać należy fakt, że wkrótce po opublikowaniu tekstu *O nowej funkcji scenografii* zaczął Pan reżyserować i został dyrektorem Teatru Ludowego w Nowej Hucie?

J. Sz.: Myślę, że od tamtych sformułowań z lat 60. nie odbiłem zbyt daleko. Do dziś. Raczej wypełniałem je inaczej, rozwijałem, doprecyzowywałem pojęcia, korzystając



Józef Szajna *Śmieszek* z cyklu *Gęby*. Akryl, kredka, papier.
42,5 x 29,5. Repr. archiwum CSP.

z doświadczeń i impulsów, których dostarczała mi praktyka. Robiłem wiele rzeczy, których nie umiałem nazwać. Obraz się podpisuje, kiedy jest skończony, chociaż zamiary, założenia mogły być na początku inne. Kiedy Matejko malował *Bitwę pod Grunwaldem*, nie wiedział, jak ten obraz będzie wyglądał. Pracował nad określonym tematem. Kiedy przychodzi podpis pod obrazem, pod tym, co się zrobiło, przychodzi też podsumowanie.

Gdy pisałem *O nowej funkcji scenografii*, w 1962 roku, ona już istniała jako otoczenie człowieka — environment, jako kompozycje przestrzenne, metaforyczne, uniwersalizujące dzieło. A o te metafory mi chodziło; o nowy, własny język. One już zaistniały w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

Muszę przyznać Skuszanec i Krasowskiemu, zwłaszcza zaś Krystynie, że pracując wcześniej z Tadeuszem Kantorem i Wojtkiem Krakowskim, wybitnymi plastykami i scenografami, nauczyła się już od nich trochę innego teatru i innego myślenia o nim. Ja doszedłem jako ten trzeci, dłużej z nimi pracowałem i rozwijałem to, rozbudowywałem. Wydaje mi się, że może narzuciłem im trochę swoją scenografią to, co nazwałbym komponowaniem w obrazach.

Nie stwarałem jednoznaczności, na przykład nie mówiłem, skąd ktoś ma wejść albo że może wskoczyć przez okno. Nie było żadnych zaścianek, tylko wielka uniwersalna przestrzeń, bo nie chodziło mi o historyczną architekturę, dekorację z danej epoki, tylko żeby ta kompozycja przestrzenna za pomocą abstrakcyjnych form oddawała charakter utworu, zgodnie z przeobrażeniami sztuki współczesnej. Czyli nie było to uprawianie scenografii jako rzemiosła, projektowanie dekoracji w dawnym stylu, w określonej konwencji, co często mógł zrobić, i robił, tapicer, zawieszając odpowiednie falbanki nad oknami. Takie rozumienie scenografii dotąd zresztą pokutuje gdzieś — tak właśnie było w operze warszawskiej, dopóki nie przyszedł tam malarz o takiej wyobraźni jak Andrzej Majewski.

Zawsze uważałem się za człowieka, który chce coś więcej powiedzieć albo może chce się czegoś więcej dowiedzieć. Odnotowywano nawet moją dociekliwość interpretacyjną wyrażaną w plastyce. Reżyser nie musiał mi mówić, o czym traktuje sztuka. Ja ją czytałem — jeden raz, drugi, trzeci — bo tę prawdę utworu chciałem do końca sam poznać. Poznawałem utwory, czyli poznawałem autorów poprzez ich utwory. Ich osobiście niemalże. I dochodziłem do pewnych symboli i znaków, bo to się we mnie wszystko gdzieś zachowywało, zapadało. Była w tym dociekliwość rzeczy i tego świata, powiedzmy, nieobecnego, który we mnie tkwił, niewydobyty. I zgłaszałem go do życia, na zewnątrz. Aby mi nie umknął.

Chciałem to, co jest we wnętrzu, wydobyć, analogicznie jak czyni to pisarz czy jak komponuje muzyk, zdany tylko na siebie. I później, już jako reżyser czy autor scenariuszy, wciąż uczyłem się i wychowywałem poprzez dociekanie prawd, poprzez poszczególne literki. Nie poprzez zdania i podsumowania. Postępowałem jak człowiek, który zdąża do syntezy, ale najpierw rozbija słowa; tak wchodzi w głąb, że zaczyna kleić jak gdyby z własnych już materii. To rozbicie na słowa, znaczenia słów, było coraz bardziej istotne. I wtedy, kiedy pisałem *Dante'go* czy *Cervantesa*, pisano na afiszu: scenariusze „na kanwie” danego autora. To oczywiście nieprecyzyjne. Pewnie, że inspiracje brałem stamtąd. Chociażby zderzenie romantyzmu, idealizmu z pragmatyzmem wzięłem z postaw Don Kichota i Sancho Pansy — jako przeciwstawnych. Wobec tego, uczciwie, odwoływałem się do Cervantesa, ale — w gruncie rzeczy — były to utwory niezależne; każde słowo i zdanie było przeinaczone. I mówiono: „Szajna nie jest wierny autorowi”. Ale z kolei ktoś inny, zresztą nie byle kto, bo profesor Grzegorz Sinko, replikował: „Bardzo dobrze, bo wierny sobie”. Ale to też półprawdy, bo ja wciąż szukałem odmiany w różnych warsztatach i utworach, bo chciałem być inny. Niemniej posługiwałem się swoim językiem, swoimi drabinami, kołami, kukłami i metaforami; trykotami, tysinami czy jakimś innym własnym kostiumem, chcąc postawić człowieka w jego najprostszej formie, tzn. nie chciałem, żeby sztuka była dekoratywna, żeby była piękna.

I dla kogo to robiłem? Przypominano w tamtym czasie, że teatr robi się dla publiczności. Ze skromności, a nie przechwałek, chciałbym powiedzieć: nie! Ja robiłem to dla siebie. I — o paradoksie — najlepiej, jak później konfrontowałem to z publicznością, przyjmowane było nie to, co robiłem z myślą o kimś, tylko to, co robiłem dla siebie, realizując potrzebę wyzwolenia się od pewnych ciężarów i pytań, które we mnie się mnożyły.

I jako scenograf, i jako reżyser tworzyłem wyłącznie na własne konto. Za to, co robiłem, czułem się osobiście odpowiedzialny. Prowadziła mnie wierność sobie i doprowadziła do teatru autorskiego. Zresztą bardzo naturalną drogą, bo miałem taką potrzebę. Nawet nie wiem, w którym właściwie momencie zacząłem reżyserować. Pamiętam, że nieraz koledzcy-reżyserzy mawiali: „Tylko, ty, Józek, nie reżyseruj za mnie!”

A. K.-H.: Jakie pytania nurtowały Pana w pierwszych latach twórczości, jeszcze w Nowej Hucie?

J. Sz.: Znamy przeszłość kultury za PRL-u, panowania socrealizmu, kiedy aktualnością nazywało się publicystykę. Publicystyka była sztuką. Dla mnie sztuką jest poezja, muzyka. Przywołuję tu sformułowania Witkacego, które kiedyś zwróciły moją uwagę. Wiadomo, zakazane było granie Cervantesa, Majakowskiego. Witkacy nie był długo drukowany, aż do wydania opracowanego przez Konstantego Puzyńę w PIW-ie. Ale myśmy go znali, myśmy go czytali jako literaturę zakazaną.

Był pewien moment, bardzo ważny, kiedy wyzwalaliśmy się od radzieckiego naturalizmu, narzuconych kanonów, szukaliśmy metafizyki. Dlatego realizowałem wielką klasykę, bo wtedy czułem, że się biorę za coś trwałego, a nie tylko aktualnego; że to jest rozmowa o Panu Bogu, życiu i śmierci, o władzy i polityce. Co porusza człowiekiem w wielkim dramacie, tragedii antycznej, co nim wstrząsa? To, co człowiekowi zagraża, gdy musi wybierać, oceniać. Co próbuje albo czego nie próbuje, i dlaczego? To było wychowywanie widza. Nie dydaktyka słowna, nie teatr lektur. Tego nigdy nie robiłem.

Kiedy namawiałem Jerzego Grotowskiego, by w *Akropolis* według Wyspiańskiego wymienić Wawel jako symbol naszego Akropolu na cmentarzysko nam współczesne, miałem świadomość, że przywołujemy tragedię nam najbliższą, bo przecież zaczęła się nowa era, nowa epoka — zagłady — kiedy zderzyły się ze sobą dwa fakty: obozy koncentracyjne i wybuch bomby atomowej. Jeżeli to są doświadczenia naszej cywilizacji, i szczyty tej cywilizacji, to ja od niej odchodzę. Odchodzę w piękny świat przeszłości, w którym nawołuję do prawd moralnych. Nie do niszczenia, ale do budowania. Tworzenia w pokoju. W pokoju tworzy się lepiej. W pokoju w obu jego znaczeniach: pokoju światowym, czyli w stanie braku wojny, i w pokoju jako czterech ścianach — kiedy mówimy o samotności. Ta samotność nie musi być tragiczna, może być twórcza.

Nurtuje mnie zagrożenie życia, zagrożenie świata, w którym żyjemy, i to, co jest zawarte również w tragedii greckiej — zagrożenie pewnych wartości. Chcę je przywrócić. I je przywracam.

Kiedy już decydowałem o tym, co mam realizować, jakoś nigdy nie przyszło mi do głowy, żeby wystawiać sztuki zabawne, na przykład komedie Aleksandra Fredry. Może za dużo się ich naoglądałem wcześniej. A przyznać muszę, że Fredro pisał zgrabnie i zabawnie; wyraźnie sam się dobrze bawił.

Nie dawały mi one jednak podstaw do tworzenia dramatu ludzkiego życia. Chociaż w moim repertuarze znalazły się komedie, jak na przykład *Rewizor* Gogola, ale to była ostra satyra. Bawiłem się ludźmi, lecz nie ku radości zabawy. „Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie”. A jakże się śmiać, gdy pokazuję człowieka skorumpowanego; gdy pokazuję świat nieznoszącej mi polityki, przekupstwa, głupoty i tego wszystkiego, co sypie się na nasze głowy i dzisiaj, co nazywamy dobrem i złem, uczciwością i nieuczciwością. Rysował się pewien kościec moralny tego, co brałem na warsztat. Później, w *Studio*, *Witkacy*, *Gulgutiera*, *Dante*, *Cervantes* i, oczywiście, *Majakowski* były już wielką satyrą polityczną. Zwłaszcza *Majakowski*, który w 1978 roku ze sceny zapowiedział upadek komunizmu.



Józef Szajna *Z zapalką* z cyklu *Gęby*. Akryl, kredka.
41 x 30. Fot. J. Sabara.

Jeszcze w Nowej Hucie, gdy po raz pierwszy realizowałem *Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego, poety mało znanego, wydobywając problem polityczny, mój kierownik literacki, Jerzy Broszkiewicz, zresztą bardzo mi przyjaźny, zapytał: „Po co ty właściwie tę sztukę wystawiasz?” Jak to po co? Za to, co się w świecie dzieje, wszyscy jeste-



Józef Szajna *Znicz* z cyklu *Mrowiska*. Olej, akryl, płótno.
Wł. Teatr im. W. Siemaszkowej, Rzeszów, Galeria Szajny. Fot. R. Łyko.

śmy odpowiedzialni. Nie tylko ja. Nie może być tak, że sztuka bierze na siebie krytyczny obraz świata, a społeczeństwo się tym bawi.

A. K.-H.: Przedstawienia w Studio były nie tylko satyrą na społeczeństwo, na ludzi zdegradowanych, ale tworzyły wielki teatr polityczny; ostry, o czym rzadko się wspomina. Pamiętam, jak my go odbieraliśmy. Zagrożenie nie tylko życia człowieka, ale i wartości tkwiło przecież w totalitaryzmie. Winą obciążany był świat polityki, władza. Ciekawe, czy miał Pan w sobie tę naiwną wiarę, że ci politycy przyjdą, zobaczą przedstawienie i wstrząs, który przeżyją, spowoduje ich odmianę, odmianę świata?

J. Sz.: Robiłem teatr polityczny, ale nigdy nie widziałem żadnego generała ani poważnego polityka na moich przedstawieniach. Chodzili na *Halkę* Moniuszki, na inne konwencjonalne przedstawienia. Do mnie nie przychodzili, może żeby nie usłyszeć prawdy o sobie. To byli ludzie poza kulturą i do dzisiaj można ich spotkać na rautach, może na jakichś uroczystościach świątecznych, ale w kulturze nie uczestniczą. A jaki poważny głos mieli poprzednio politycy; i dzisiaj zresztą go mają — jako ci, którzy powinni finansować kulturę, dbać o nią, czego nie czynią.

Ja nawet na nich nie czekałem. I dobrze, bo może bym się złął albo bym wystąpił radykalniej i skończyłoby się to masakrą na ulicy, jak podczas niektórych strajków. Ja nie wybierałem widza, nie interesowałem się, jak wygląda organizacja widowni i czy coś chwyci, czy nie. W wielu wypadkach mi mówiono: „No, tak, ale kto przyjdzie do takiego teatru?” A był okres, kiedy do Studio chodziło się, czekało długo na bilety. Oczywiście, sam nie umiem wytłumaczyć, dlaczego. Ale chyba byłem na tropie dobrego wyboru, kiedy myślałem o *Boskiej komedii* czy *Don Kichocie*, by uczynić z tych przedstawień tragedie. W *Danem* namawiałem widownię, by umyła ręce. Wszyscy to robili niemal ze wzruszeniem. Wydaje mi się, że kiedy swoją sztuką mówiłem o nas nawet oskarżycielsko, ludzie to przyjmowali. Wszyscy potrzebują swego katharsis. Ale ileż sarkazmu musiałem mieć w sobie, żeby nie upiększać rzeczy brzydkich, złych nie ulepszać. Rzeczy brzydkie mają być brzydkie. Naprowadzać trzeba na rzeczy dobre.

A. K.-H.: Nigdy nie retuszował Pan, nie upiększał świata ani człowieka, to prawda. Ale w tych wielkich, romantycznych w istocie swych przedstawieniach złu, głupocie, brzydocie społeczeństwa i władzy przeciwstawiona była jednostka walcząca z upadkiem, degradacją człowieka w imię ideałów, wartości wyższych. Z jednej strony była brzydota człowieka, z drugiej — piękno nagiego, czystego, bezbronno idealisty. I, oczywiście, w środku to wszystko, co mieści się pomiędzy tymi opozycjami. Był Bałandaszek, Spika, Dante, Rycerz i Majakowski. A teraz? W ostatnich Pana przedstawieniach nie ma już dla nich miejsca. W *Śladach* naga i piękna była już tylko Anielica, postać z planu nie ziemskiego, lecz symbolicznego, mistycznego miłość-śmierć.

W *Deballage'u* Anielica jest już swoją parodią — Aniołem ze złamanym skrzydłem, i wszyscy bohaterowie są równo odrażający, podobnie jak ci sportretowani przez Pana w cyklu *Gęby*. Satyra? Ostra satyra! Powiedział Pan kiedyś,

po raz pierwszy chyba w filmie Gołaszewskiego, był rok 1995, że oskarża Pan świat, w którym człowiek sam siebie zaniechał. Czyżby proces degradacji człowieka postępował tak szybko, że dziś już w naszym świecie nie ma miejsca dla Don Kichotów ani metafizyki? Czy przed nami tylko dalsza droga równania w dół? Czyżby Witkacy miał rację? Czekają nas całkowite zbydlęcenie?

J. Sz.: Szukałem bohaterów, których nie ma. I mówiłem kiedyś, że wielcy bohaterowie nie żyją, chociaż sam odnosiłem się właśnie do bohaterów, do ideałów. Nie ma ich teraz. Jest tylko pasywność i upiększane horrory. Upiększane na tyle, żeby zamazać obłudę, jaką jest życie powierzchowne. To mnie nie interesuje.

Widzę rzeczy negatywne, wydobywam je, by poruszyć społeczeństwo, obudzić. Czy mam o ludziach złych mówić dobrze? Tak się dzieje w polityce, w ekonomii, że złodziej jest też porządnym obywatelem. Ja nie mogę tego przyjąć do wiadomości.

No, tak, ideały znajdowałem w przeszłości, stąd klasyka, którą wystawiałem. Współczesność wygląda inaczej. Wszyscy idą jak ślepy Breughla, na jednym zbiorowym halsztuku, w chomacie — jak to mówiłem już w *Cervantesie*. Żyjemy w zmienionej sytuacji politycznej. Ale wygląda na to, że już jest aż tak dobrze, że dzieje się źle. Jest nam łatwo, coraz łatwiej żyć. Panem domu stał się telewizor, a to oznacza łatwość konsumpcji kultury, która do nas przychodzi. Żyjemy w czasie łatwego sukcesu — popularni stają się ludzie, którzy nie odnieśli autentycznego sukcesu. I to jak popularni! Dotychczas nic nie byli wari i nagle widzimy, że stają się idolami takich czy innych wydarzeń. Polityk dorabia się wszystkiego od razu. I twarzy, która nie jest jego twarzą, i skromnego domku — ale pałacowego.

Wydaje mi się, że człowiek, zwłaszcza młody, deformuje się, nie wytrzymuje tej próby czasu. Łatwość życia nie zawsze jest wartością życia. Są, na szczęście, jeszcze ludzie, choć nieliczni, którzy wolą przeczytać dobrą książkę niż pójść do restauracji. To nie wyklucza jedzenia i picia. Na wszystko można znaleźć czas. Studiowałem dwa wydziały i miałem czas na wszystko: na miłość, na rodzinę, na pracę i sztukę.

Jestem z pokolenia, które pamięta czas bogaty, kiedy nie było jeszcze TV, a radio zaczynało dopiero w Polsce rządzić. Uczyłem się w szkole nie najlepiej, może nie miałem tak dobrych not — raczej dostateczne. Już na studiach byłem prymusem, ale wiedziałem, że istnieją rzeczy wartościowe, do których ja sam muszę dochodzić, że mi nikt ich nie da ani nie sprzeda. Dzisiaj jest inaczej.

A. K.-H.: Wtedy, w czasach PRL-u, wiedzieliśmy, gdzie tkwi zagrożenie, a dziś? Czy widzi Pan mechanizmy powodujące nasz dalszy upadek? Gdzie tkwi przyczyna ciągłej degradacji społeczeństwa?

J. Sz.: Nie chcę być sędzią, bo, jak wiadomo, sądownictwo dzisiaj choruje. Prokuratorzy mają wytaczane procesy, wobec tego nie chciałbym być sędzią oskarżającym. Ja osądzam czas, w którym człowiek sam siebie zaniedbał.

Sztuka ma wychowywać. Nie mówię o dydaktyce. Wychowywać można również przez kształtowanie wyobraźni odbiorcy. Dobrą książkę, tak jak przedstawienie czy obraz, pamięta się długo. A te różne czasopisma, wysypywane dzisiaj na ulicy, nic nie znaczą, nic nie wnoszą. Tam są głównie reklamy! Znałem dobre gazety w Polsce, i ostatnio, dopóki reklama nie wypełniła ich treści. Co ja z tej gazety mam? Nie kupuję. Zostają mi wobec tego Wiadomości w TV — informacje. Jest ich coraz mniej. Ilość — mówiono w marksizmie — przechodzi w jakość. Jesteśmy



Józef Szajna *Apoteoza* z cyklu *Epitafia i apoteozy*. 1967. Technika mieszana, 123 x 104. Repr. archiwum CSP.

w innym systemie i widać wyraźnie, że ilość nie przechodzi w jakość. Dominują mass media. I cóż, wartościowe książki leżą na półkach. A może w ogóle nie jest to czas na czytanie. Na to, żeby uczestniczyć w kulturze, trzeba mieć dwie rzeczy: czas i pieniądze. A jeżeli dziś ktoś ma czas, nie ma pieniędzy.

Uprawiałem teatr wielki, romantyczny, metaforyczny, a teraz zszedłem do rzeczy uproszczonych. Odchodzę od teatru patetycznego i zwracam się ku sprawom przyziem-



Ślady. scenariusz, reżyseria, scenografia J. Szajna.
Teatr Rozrywki, Chorzów, 1993. Fot. A. John.

nym. Redukuję sztukę w sztuce, schodzę do rzeczy najprostszych — instynktów, odruchów, pierwotnych zachowań. Nie chcę powiedzieć: uproszczeń, tylko do rzeczy bezpośrednich. W *Śladach* Stary i Stara — mali ludzie — mówią o tym, co ich boli, że mają brud za paznokciami, i że wszystko „o kant dupy potłuc”. Ot, ludzka głupota i przyziemność.

Może nam w tym przesycie materialnych dóbr potrzeba wielkości ducha? I znów jestem na neoromantycznej fali. Postanowiłem otworzyć puszkę Pandory. Stąd wziął się mój *Deballage* — rozpakowanie. Prawda, to okrutna satyra, ale po to, żeby paru panów, którym wprost rzucam obelgi, poczuło, że ich obrażam. Oni wszyscy czują się w porządku. Kto mówi o złodziejach źle? Kto wychowuje? Ja nie namawiam, by w teatrze mszę świętą odprawiać. Sztuka i religia to dwie różne przestrzenie. Ale jeśli mówimy o kulturze duchowej, o tym, by człowiekowi przywrócić wartości, wiadomo, że to tylko na niego może spaść z nieba kultura. Dlatego cieszę się, jeżeli młodzież uczy się, odwiedza księgarnie, muzea; uczestniczy w kulturze. Ale kultura musi być na wysokim poziomie. Tymczasem my dzisiaj na zabawie, głupotach, w kabaretach spędzamy

czas — albo oglądamy idiotyczne programy w TV. Żartujemy sobie. To mi przypomina okres powojenny, gdy opowiadano, jak to się Warszawa bawiła w 1939 roku, uważano, że wojsko jest silne, a Polska nie była przygotowana do wojny. Dwa tygodnie starczyły, by nie było kraju, a rząd znalazł się za granicą. Może byśmy chociaż z historii potrafili wyciągać wnioski? Gdybyśmy przyjęli pewne doświadczenia, ostrość widzenia i mówienia prawdy, byłoby lepiej. Jak coś śmierdzi, to śmierdzi. Nie perfumujemy i nie udawamy, że jest inaczej.

A. K.-H.: Nie chce Pan upiększać, ucieka od piękna. Ale jest wiele kano-

nów piękna. Od jakiego piękna Pan się odcina?

J. Sz.: Sztuka to piękno. Tak. Ale bardzo często teatr był przedekorowany. Co z tego, że był bogaty w cekiny, był bardzo przyozdobiony, wybujały, barokowy, kiedy w rezultacie w nim najbardziej świecidełka fascynowały. Jak wiemy, każdą kobietę cieszy najbardziej suknia pod kolor oczu. Stwierdziłem, że nie chcę upiększać — sztuka to nie dekoratywność życia. Odzienie czy to wszystko, co posiadamy, nie sięga duszy. A ja chciałbym — jak w piosence — by ten dom, aby Polska miała swoją duszę. I namawiam do pewnych wartości w imię wspólnego dobra.

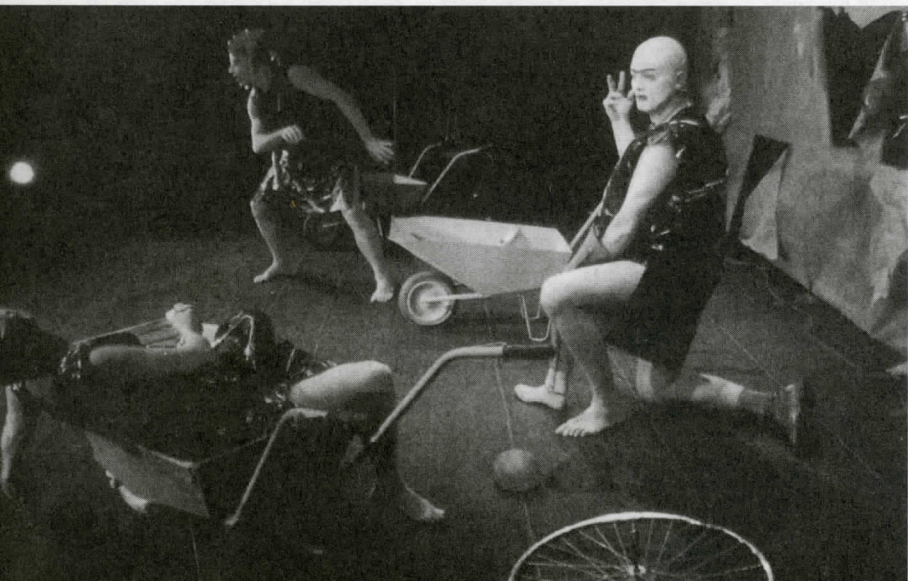
Ciało kobiety zawsze jest piękne i zawsze było pokazywane. Lubie, kiedy aktorka jest piękna. Ale to nie musi być modelka. Ona jest piękna w swojej roli, w swoim charakterze.

Pamięta Pani, w *Cervantesie* mówił Rycerz, czyli Don Kichot: „Ja szukam jej charakteru, jej woli, nie ciała”. Ciało ma się w naddatku, a dziś mamy nadprodukcję nagich ciał.

Jeśli posługiwałem się ciałem aktora, to traktowałem je jako body art. Gdy ubierałem go w trykot, byłem bliżej ciała, bliżej jego figury. Widziałem wtedy, że gra całym ciałem, nie tylko gardłem. Ciało może zachwycać, wzru-

szać i intrygować; coś w nim bawi i równocześnie ośmiesza. Możemy uchwycić wtedy tę dwuznaczność, dwistość, która istnieje jako sprzeczność w samym życiu, między dobrem a złem, sacrum a profanum.

Jest taki piękny film, najpiękniejszy, jaki kiedykolwiek widziałem — *Grek Zorba*. Najpiękniejsza była scena, jak stara prostytutka maluje się, żeby wyglądać jak osiemnastka. Oboje byli starzy i nie grali roli amantów, ale prostych



Ślady. Scenariusz, reżyseria, scenografia J. Szajna. Teatr im. W. Siemaszkowej, 1997
Fot. J. Wojewoda.

ludzi; i jak bronili się przed upływem czasu, przed światem. I byli szczęśliwi w tym zamazaniu swoim. Piękni i prawdziwi.

A. K.-H.: Czy utożsamia Pan piękno z dobrem i prawdą?

J. Sz.: Tak. Poszukuję piękna duchowego.

Byłem z aktorami Starego Teatru w Belgradzie, w 1968 roku, w tym czasie nieszczęśliwym, kiedyśmy najechali na Czechosłowację, chcąc ją wyzwolić (z czego, jak sami byliśmy w niewoli?). Stałem przed wielkim zakładem fotograficznym. Za witryną wisały piękne — w cudzysłowie, oczywiście — zdjęcia ślubne. Na nich welony, różyczki pracownicy podmalowane, dziewczęce pulchne jak aniołki z barokowego ołtarza i panowie w krawatkach, muszkach. I nagle z drugiej strony witryny widzę twarz — portret starego pastucha. No, nie — mówię do aktorów — patrzcie i sami porównajcie, co jest piękne. Czy ten stary, zmęczony człowiek, w którym widzi się całe życie, czy ta pustka zięjąca z ślubnych fotografii?

Mam więcej szacunku i podziwu dla nędzy ludzkiej niż dla bogaczy, dla nuworysz. Człowiek bezdomny nie jest gorszy od człowieka z pałacu. Często bogaty jest ubogi duchowo, a człowiek ubogi może być bardzo głęboki. Uderzyło mnie to ostatnio w Egipcie, gdy obserwowałem starych ludzi — mężczyzn i kobiety — statycznych, siedzących w zamyśleniu. W tym zamyśleniu było życie nieopisane nigdzie. Jeśli ktoś umie pisać, to pisze. A ile pięknych rzeczy umiera, bo są niewydobyte. Wiem o tym do-



Ślady, scenariusz, reżyseria, scenografia J. Szajna. Teatr Rozrywki, Chorzów, 1993. Na zdjęciu: Oksana Domnienko, Cezary Jakubicki. Fot. A. John.

brze, bo sam najczęściej widzę, gdy mam oczy zamknięte. I umykają te obrazy, nie mogę ich odnotować. Może doczekamy się takich urządzeń cywilizacyjnych, rodzaju komputerów, które przez podłączenie będą wydobywały i przetwarzają na obraz to, co się w środku, we wnętrzu człowieka dzieje.

Jest w naszym życiu wiele rzeczy niepotrzebnych. Te, które nas tylko zadowalają, mogą nas jednocześnie niszczyć. Tym, co wzbogaca nas, wzbogaca nasze wnętrza, jest dobro. Może to jest staromodne, ale ja mówię o bezinteresowności człowieka. Łatwe życie — to krótkie życie. Trudne życie — to długie życie.

A. K.-H.: Długie życie — piękne życie. Zdrowia życzę i dziękuję za rozmowę.

„... budowanie kopca pamięci ofiar winno stać się miejscem oczyszczenia — katharsis i pojednania narodów. Wzywam wszystkich zwiedzających do wspólnej akcji wznoszenia kopca, który przetrwa dłużej niż szczątki obozów, będzie odpowiedzią-protestem ludzi dobrej woli — nas wszystkich — przeciw odradzającemu się faszyzmowi i nietolerancji”.

Józef Szajna

Fragment apelu skierowanego do uczestników obchodów 50. rocznicy oswobodzenia obozu Auschwitz-Birkenau.