didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ale-komu-ja-opowiadam

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Ale komu ja to opowiadam?

Marta Bryś

Agnieszka Berlińska, *Szajna, Szajnisko. Portret zakulisowy*, Teatr Studio im. Stanisława Witkiewicza, Warszawa 2024

Pytanie to wypowiadał w spektaklu *Dziś są moje urodziny* Tadeusza Kantora Zbigniew Gostomski grający Jonasza Sterna. W długiej scenie widownia słuchała wyznania Sterna spisanego po wojnie – jak uratował się z masowej egzekucji pod Lwowem i co z tego zapamiętał. Aktor powtarzał zdania z autentycznej relacji odtwarzane z głośników. Sceniczny Stern nie wierzył, że kogokolwiek to obchodzi, a na zadane przez siebie pytanie nie oczekiwał odpowiedzi. Stern, malarz, artysta, ocalony z Zagłady, w 1988 roku mówił: „Wprawdzie jakimś cudem przeżyłem, ale i tak się nie uratowałem” (Potocka, 1988). W spektaklu Kantora zrezygnowany chowa się do drewnianej skrzyni. Józef Szajna wybrał inną drogę: postanowił opowiadać.

Książka Agnieszki Berlińskiej jest biograficznym reportażem (zapowiadanym również jako „reportaż śledczy”), w którym autorka opowiada o życiu

zawodowym i artystycznym, a także prywatnym Szajny. Sięga do dokumentów archiwalnych, artykułów prasowych, filmów o Szajnie i z jego udziałem, cytuje wypowiedzi aktorów i aktorek z zespołu Teatru Studio (m.in. Irena Jun, Stanisław Brudny, Józef Wieczorek), jego uczniów ze Studium Scenograficznego (m.in. Ewa Łaniecka, Jerzy Teper, Barbara Josepyszyn), osób przez wiele lat komentujących jego drogę twórczą i towarzyszących mu na niej (m.in. prof. Magdalena Raszewska, Maria Czanerle, współautorka razem z Szajną tekstu *Gulgutiera* z 1973 roku, autorka książki *Szajna* z 1974), a także żony Bożeny Sierosławskiej-Szajny i syna Łukasza Szajny. Sporo też w książce anegdot i plotek. W kilkudziesięciu krótkich rozdziałach Berlińska śledzi karierę Szajny, wybierając tematy, które przybliżają jego niełatwy charakter, pokazują upór w dążeniu do osiągnięcia artystycznych i instytucjonalnych celów, jego sukcesy i porażki. Niektórym kwestiom autorka poświęca więcej uwagi, niektóre zamyka w kilku stronach, inne wybrzmiewają na marginesie. Trzymając się reportażowej konwencji, Berlińska stara się opowiedzieć życie Szajny, unikając wpisywania jego twórczości w różne konteksty, rozpoznania powodów i konsekwencji decyzji instytucjonalnych, nie zadaje pytań jego praktykom artystycznym. Za to skupia się na atrakcyjnej, chwilami niemal sensacyjnej narracji, dzięki czemu powstała spójna i wciągająca opowieść o Szajnie, a jednocześnie niemal każdy rozdział (a często nawet akapit) wywołuje lawinę przemyśleń, a te kolejną – pytań.

Z biografii można wyłonić trzy wizerunki Szajny – artysty, dyrektora Teatru Studio w Warszawie i byłego więźnia obozu w Auschwitz. Oddzielenie ich od siebie w zdaniu jest proste, w praktyce – niemożliwe. Niemożliwe było dla Szajny. Można odnieść wrażenie, że kolizja tych trzech elementów stanowiła *clou* działalności i życia Szajny, długo go napędzała, aż z czasem zmieniła się w przekleństwo.

Szajna-artysta to twórca nieustępliwy, niesłuchający krytyki, forsujący swoje wizje do trzeciej próby generalnej, a czasem w nocy i w tajemnicy przed reżyserem „niszczący" gotowe elementy swojej scenografii („Wchodzi na scenę i przez kilka godzin wypala dziury w świeżo namalowanym horyzoncie. Rano w teatrze wita go awantura. «Kto zniszczył horyzont?!» – krzyczy wściekły Krasowski. Szajna się nie przyznaje, tylko włącza reflektory, które ustawił w nocy. Wszyscy milkną z wrażenia" – s. 51).

Zdany na własne intuicje i przeczucia szukał teatru, który będzie oddziaływał na widza obrazem, przestrzenią, budził skojarzenia wykraczające poza odbiór intelektualny. I wzbudzał skrajne emocje. W recenzjach krytykowano jego estetykę i rozwiązania sceniczne, które nawet u aktorów wywoływały konsternację. Po premierze *Dantego* Eugeniusz Priwieziencew mówił, że jego „głównym zadaniem aktorskim jest wiszenie na drabinie w charakterze szajnowsko-craigowskiej *nadmarionety*. W wywiadzie dla «Walki Młodych» skarży się, że u Szajny trudno rozwinąć skrzydła" (s. 219); Marian Opania: „W *Witkacym* nosiłem kukły, huśtałem się na nich, wisiałem na sznurze, wspinałem się po scenografii, wbiegałem z nożem rzeźnickim na podest wchodzący w widownię i z rozmachem wbijałem ostrze w drewno. Szajna wymagał ode mnie sprawności wikinga i ja to wszystko dla niego robiłem" (s. 136). Ale te same spektakle wzbudzały też zachwyt publiczności i części krytyków. Dla jednych jego myślenie o teatrze było nowatorskie, dla innych każda premiera oznaczała jego definitywny koniec. Autorka cytuje głosy po kolejnych premierach Szajny – od ironizujących (a nawet obraźliwych) po świadectwa wzruszenia i wdzięczności. Szczególnie poruszające są opinie widowni wyrażane po pokazach *Repliki*, wspomnienia aktorów i próba rekonstrukcji procesu twórczego, jak również opisy wydarzeń towarzyszących pokazom za granicą. Z kolei osoby uczące się w Podyplomowym Studium Scenografii ASP w Warszawie w czasie, kiedy

kierował nim Szajna, zgłaszając się na praktyki do warszawskich teatrów, miały słyszeć: „od szmaciarza nikogo nie potrzebujemy” (s. 262). Opowieść o nauce w Studium poprzez świadectwa, jakie zebrała Berlińska, to bezcenna część książki. Szajna-artysta podkreślał konieczność wszechstronnego wykształcenia, ale jednocześnie nakłaniał do szukania własnego języka, drogi myślenia („Mówi swoim studentom, że jeśli reżyserowi nie starcza wizji plastycznej albo intelektu, scenograf musi się mu postawić. A najlepiej przejąć stery” – s. 224). Osoby uczące się w Studium podglądały Szajnę na próbach, on proponował realizację spektaklu z osobami z wydziału reżyserii, ale też pracę nad spektaklami, które wchodziły do repertuaru Studia. Chciał, by teatr był miejscem scenograficznego, plastycznego debiutu i eksperymentu. W dzisiejszych czasach koncept Szajny wydaje się wciąż wizjonerski i potrzebny.

Kolejny Szajna to od 1971 roku dyrektor Teatru Klasycznego, przemianowanego na Teatr Studio. Uprawianie autorskiego teatru, o jakim marzył, w teatrze repertuarowym, nawet będąc jego dyrektorem, było nie lada wyzwaniem i wymagało kompromisów, na które niechętnie się zgadzał. A częściej wcale. Odpowiadał za działalność całej instytucji: budżet, program artystyczny, relacje z władzą, a przede wszystkim zespół aktorski, który miał swoje potrzeby, oczekiwania i żale. Struktury instytucji niewątpliwie stawiały Szajnie opór, ale mimo to założył Centrum Sztuki, nie godząc się, by teatr stanowił osobne pole artystyczne. Zapraszał performerów, muzyków, organizował wystawy, zapraszał do Warszawy to, co uważał za interesujące. Oskarowi Hansenowi zlecił projekt przebudowy Teatru Studio, stworzenie „struktury elastycznej”, w której nie istniałby podział na scenę i widownię, a publiczność nie byłaby anonimowym tłumem, tylko aktywnie uczestniczyła w wydarzeniu. Jednak mimo akceptacji przebudowy projekt nigdy nie został zrealizowany. Do Teatru Studio za czasów dyrekcji Szajny ściągali młodzi

widzowie i artyści, widząc w nim miejsce nowoczesnego myślenia o sztuce, gdzie eksperymenty sceniczne nie miały ograniczeń. Szajna chciał uprawiać TEART. Gdy czyta się dzisiaj o jego wizji multidyscyplinarności Teatru Studio z lat siedemdziesiątych, łączenia dyscyplin sztuki i otwierania instytucji na wydarzenia wzbogacające repertuar, zadziwia ich trafność i wykraczanie daleko poza swój czas – niektóre z nich są już praktyką wielu instytucji, a wiele z powodzeniem mogłoby funkcjonować na poziomie artystycznym, gorzej budżetowym. Jako reżyser buntował się przeciwko teatrowi, w którym przede wszystkim słowa budują sensy. Część zespołu Studia wierzyła w teatr Szajny i z oddaniem angażowała się w próby, odgrywała nie zawsze zrozumiałe sytuacje, z których komponował przedstawienia. Część ironizowała, odmawiała ról, nie akceptowała jego myślenia o teatrze i wizji instytucji.

> Myślę, że moim partnerem powinien być człowiek, który ma swój instynkt – czy swoją intuicję – jakby na wierzchu skóry, blisko. Ale aktor się rutynizuje, za mało ma obłędu w oczach, a za bardzo posługuje się swoim warsztatem, który przecież powinien
> służyć pewnej idei. Trudno jest mi rzeźbić kogoś, z kim tracę kontakt.
> W zamian za to mam aktorstwo nie bardzo przyzwyczajone do zrelacjonowania tekstu, niezdolne do utrzymania wypracowanych
> relacji słownych, zamknięte do własnego zachowania fachowca, który zawsze wie, jak co zrobić, jak się uszminkować, zatrzymać zdanie – aktorstwo zracjonalizowane w swoim rutyniarstwie. Naprawdę, to wszystko staje mi się w końcu

> obce. Coraz trudniej dojść do warsztatu aktorskiego, którego bym chciał; chyba najłatwiej można by go odnaleźć wśród ludzi, którzy jeszcze nie wszystko uświadamiają sobie jako aktorzy (s. 238).

Szajna nie miał „swojego" zespołu, jak Kantor czy Grotowski. Ponadto – oni nie musieli w takiej skali mierzyć się z prowadzeniem instytucji publicznej. Obaj zresztą pojawiają się w książce Berlińskiej, choć raczej na marginesie: „Jak można być takim złodziejem?" – krzyczał Tadeusz Kantor w 1963 roku po premierze *Wariata i zakonnicy* Witkacego w reżyserii Szajny (s. 75). Jerzy Grotowski, któremu to Szajna zaproponował, aby miejsce akcji *Akropolis* Wyspiańskiego przenieść do Auschwitz (Grotowski mówił, że był to jego pomysł, a Szajna wydawał mu się oczywistym artystą do współpracy). Zaprojektował scenografię, rekwizyty i kostiumy do tego spektaklu, ale jego nazwisko zostało usunięte z listy twórców na ulotkach reklamujących pokazy za granicą. Szajna napisał nawet w tej sprawie skargę do Związku Artystów Scen Polskich. Wiele osób nie wiedziało, że Szajna był współtwórcą tego spektaklu. Kiedy Grotowski i Kantor realizowali swoje kolejne spektakle, Szajna podjął się samodzielnej dyrekcji Studia. Nie dlatego, że nie miał wokół siebie nikogo, kto pomógłby urzeczywistnić (i urealnić) jego plany, ale dlatego, że nie potrafił nikomu oddać swoich wizji. Walczył ze strukturą, która nie poddaje się łatwo wpływom, a jego działalność była odbierana w kilku rejestrach jednocześnie. W wyniku narastającego konfliktu z zespołem aktorskim o profil Studia (dyrektor dążył do przekształcenia go w Centrum Sztuki, miejsce o charakterze artystyczno-badawczym) w grudniu 1981 roku Szajna złożył rezygnację ze stanowiska – na trzy dni przed wprowadzeniem stanu wojennego, choć decyzję podjął kilka miesięcy wcześniej.

Trzeci Szajna, który spaja, zaraża i zagarnia tamtych dwóch, to były więzień

obozu w Auschwitz. Ten czas na zawsze zaciążył na jego życiu i twórczości, nie tylko przełożył się na jego sztukę i estetykę, ale wpłynął na postawę i odbiór rzeczywistości. Z jednej strony, wszystko u Szajny wydaje się stawiane na ostrzu noża, obóz jest punktem odniesienia w ocenach sytuacji i zachowania innych ludzi. Z drugiej, pochłonęło go poczucie niezrozumienia, odrzucenia, osamotnienia i niemożliwości przekazania wspomnień i związanych z nimi myśli czy uczuć.

> My więźniowie obozu trzymamy się razem – dopóki nie
> puszczamy się osobno. Wtedy na czworakach pełzamy.
> Jako gady zostawiamy ślady prochów nieżyjących,
> gnijemy we własnym smrodzie żyjąc. Pamięć jest
> pieczątką jak tatuaż numeru którego nie wymażesz.
> Skazani na życie zamazujemy przeszłość. To źle (s. 110).

Szajna trafił do Auschwitz w 1941 roku, a w sierpniu 1943 wraz z Edwardem Salwą i Edwardem Kiczmachowskim podjął próbę ucieczki. Zostali złapani w nocy na polu pod obozem i skazani na rozstrzelanie, ale najpierw na dwa tygodnie w Stehzelle, celi śmierci bez światła, w której można było tylko stać. Szajna nie został zamordowany, ponieważ w dniu wykonania jego wyroku pojawił się nowy komendant obozu i zmienił wyroki śmierci na dożywocie. Trudno powiedzieć więcej niż Jerzy Fąfara, rzeszowski dziennikarz, poeta i autor książki *18 znaczy życie. Rzecz o Józefie Szajnie* – „w Stehzelle narodził się Szajna-artysta” (s. 32). Zapełniał scenę rurami, śmieciami, płachtami materiału, które niszczył, dziurawił, podpalał, aktorom dodawał wielkie piersi, łyski, rozerwane brzuchy, bandaże, robił z nich powykręcane kukły, uszkodzone, upokorzone manekiny. W *Replice* kazał tarzać się w rozsypanej na scenie ziemi, brudzie, wypluwać z siebie

pojedyncze frazy, słowa, wydawać dźwięki, które nie składały się w sens. Zdjęcia więźniów z Auschwitz stawiał na wystawie *Reminiscencje*, wykorzystał w inscenizacji *Pustego pola* Tadeusza Hołuja w Teatrze Ludowym w Krakowie w 1965 roku. Rulon z setkami fotografii rozwijany był w finale *Repliki*, bo jak mówił Szajna: „Doszedłem do wniosku, że musi to być krzyk wyrastający ze mnie. To jest moje wejście w piekło" (*Józef Szajna…,* 2000, s. 209). Szajna wybrał drogę opowiadania, dzielenia się, a nawet przytłaczania publiczności swoją obozową pamięcią. Niekoniecznie zawsze świadomie.

W książce Agnieszki Berlińskiej jest jeszcze czwarty Szajna: samotny, skromny, zagubiony, przejmujący i dla nikogo niedostępny, ale chyba najbardziej poruszający. Wyłania się on z zapisków na serwetkach, których w książce opublikowano sporo i które tworzą niemalże autonomiczną narrację. Jak wyjaśnia autorka – Szajna na kawiarnianych serwetkach zapisywał fragmenty własnej poezji, tekstów, myśli i wspomnień przychodzących niespodziewanie. Mieszają się w nich myśli o śmierci, cierpieniu, głodzie, obozie, teatrze, sztuce, ale też sytuacji politycznej czy negatywnych recenzjach jego spektakli. Krótkie i przeszywające, pisane przez reżysera, który w sztuce był przeciwnikiem słów, uznając je za fałszujące sceniczną rzeczywistość.

> Nie odbierajcie mi Oświęcimia
> wstyd że byłem w obozie.
> czcimy okazjonalnie
> nr 18/72/9
> nie upiększać obozu – życia
> Replika w świecie
> antysemityzm bez Żydów.

na nas kolej następna
dzisiaj więcej mają do powiedzenia
ci którzy nie byli w obozie (s. 101).

Jeśli zastanawiać się nad powodami, dla których teatr Szajny nie był odbierany na równi z twórczością Kantora i Grotowskiego, to być może jednym z nich jest fakt, że w końcu i jego przytłoczyły wspomnienia. Nie potrafił znaleźć dla nich formy, która komunikowałaby się z widownią? A ta, którą wybrał, była za mocna, zbyt „dosłowna" i konkretna? Że to, co przeżył w czasie wojny, nie poddawało się metaforze? Czy, podobnie jak teatralny Stern, w pewnym momencie Szajna nie miał komu opowiadać? „To nieprawda, że *Replika* się zestarzała – uważa Bożena Kowalska. – Po prostu na widowni było coraz mniej ludzi, którzy pamiętali wojnę" (s. 259).

Wzór cytowania:

Bryś, Marta, *Ale komu ja to opowiadam?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ale-komu-ja-opowiadam.

Autor/ka

Marta Bryś

Marta Bryś – doktora nauk humanistycznych, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wykładowczyni Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, od 2024 roku Pełnomocniczka Rektora ds. Osób z Niepełnosprawnościami w AST. W 2020 roku opublikowała książkę *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. Współpracuje z instytucjami i organizacjami jako kuratorka i producentka (m.in. Krakowskie Reminiscencje Teatralne, Teatr POP-UP, Krakowski Salon Sztuki, CARGO Marka Chlandy w Cricotece, sesje feedbacku aktorskiego w TR Warszawa). Od 2021 roku w zespole redakcji „Didaskaliów. Gazety Teatralnej".

Bibliografia

Józef Szajna i jego świat, red. B. Kowalska, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000.

Potocka, Maria Anna, *Ostatni wywiad z Jonaszem Sternem*, „Odra" 1988, nr 11.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ale-komu-ja-opowiadam*