

Wariacje na obrazy i przestrzeń teatralną Andrzeja Majewskiego

Aleksander Jackowski

Scenografia może mieć niezależne życie, oderwana od widowiska, któremu służy. Bywa, że staje się samodzielnym środkiem wyrazu, dziełem sztuki. Powolałam się tu na otwartą w październiku, w salach Muzeum Teatralnego, wystawę Andrzeja Majewskiego, scenografa, od trzydziestu lat związanego z warszawskim Teatrem Wielkim, wystawę, która, w odróżnieniu od tego, czego zwykliśmy oczekiwać w sytuacji jubileuszu, bynajmniej nie obrazuje dorobku artysty, lecz jest dziełem autonomicznym i oryginalnym. Wybitnym, a do tego prowokującym do rozważań na temat teatru, scenografii, awangardy, widzenia czasów, w których żyjemy. Wystawa stanowi przy tym interesujący przykład zjawiska, coraz dziś częściej występującego – zacierania granic między poszczególnymi dziedzinami, dyscyplinami, środkami wyrazu. Toteż można właśnie przy tej wystawie, zadać pytanie – czym jest? Scenografią, dziełem plastycznym, teatrem bez aktora, instalacją? Żadne z tych pojęć nie określa wystarczająco jej charakteru, choć z każdym wchodzi w niezaprzeczalne relacje. Autor posługuje się środkami właściwymi zarówno scenografii, jak malarstwu i rzeźbie. Tworzy dzieło osobiste, w stopniu nieczęsto dziś spotykanym. Osobiste, to wyraźnie chce podkreślić, a więc nie tylko wyróżniające się swym stylem. Styl bowiem można sobie wymyśleć, jak pieczętkę, znak firmowy. Tysiące tego przykładów dokoła. Ale bywa też oryginalność wynikająca z osobowości, charakteru wyobraźni. Nie wydumana, nie zewnętrzna, ale będąca emanacją artysty, jego widzenia świata, a w tym i sztuki. Właśnie o takiej oryginalności możemy mówić, analizując twórczość Kienholza, Bacona, Kantora czy Majewskiego. U każdego z nich wyraźnie odczuwalne jest osobiste podłoże, powód, dla którego tworzą.

Jeśli jednak rzeźbiarz czy malarz jest w dziele przez siebie tworzoną niezależny od otoczenia, profesja scenografa każe mu być, jeśli nie wykonawcą koncepcji autora czy reżysera, to w najlepszym razie współtwórcą przedstawienia. Scenografia znajduje się, jako dyscyplina artystyczna, pomiędzy twórczością a rzemiosłem. Bywa, że jest tylko realizacją zamówienia, choć i wówczas piętno osobowości artysty może być dostrzegalne. Powiemy wówczas – Wiśniak, Kołodziej, Sadowski, Majewski, mimo iż realizowane zadanie nie daje szans na pełniejsze zaangażowanie.

W dziedzinach „usługowych”, a i w tej kategorii można mówić o scenografii, indywidualność twórcy nie ujawnia się tak wyraziście jak w malarstwie czy rzeźbie. Coraz częściej, zwłaszcza tam, gdzie w grę wchodzi rozbudowane środki techniczne, mamy do czynienia z realizacjami wręcz anonimowymi, na efekt których składa się praca zespołu ludzi. Gdzież tam może być miejsce na wyrażenie przez scenografa jego fascynacji, lęków, obsesji?

Nie przypadkiem tylu znakomitych twórców odczuwa potrzebę poszerzenia granic swej wypowiedzi. Wystarczy przywołać przykłady Swinarskiego, Szajny, Mądziaka, Kantora. Także Majewskiego. Przyglądając się jego drodze rozwoju zauważać można coraz wyraźniejszą koncentrację na dziełach bliskich mu w nastroju, problematyce. Pozwoliła na to reputacja artysty, szybko zdobyta renoma wybitnego scenografa. Mógł więc wybierać, a nawet sugerować pozycje repertuarowe, zarówno teatralne, jak operowe. Po niezapomnianych realizacjach baletów, jeszcze w „Romie”, za czasów dyrekcji Wodiczki, pojawiają się scenografie tak urzekające piękne, jak choćby do *Operetki Gombrowicza* (zwłaszcza I akt!). Ale tonacja „jasna” szybko zdaje się ustępować „ciemnej”. Powstają dzieła na deskach największych scen świata, jak choćby *Elektra* i *Salome* Ryszarda Straussa, w Polsce – *Lucja z Lammermoor* Donizettiego, *Otello* Verdiego. Dramatyczne, nasycone ekspresją, erotyką i śmiercią.



Może najwybitniejsze, przynajmniej w moim odczuciu, ekstatyczne i wręcz sięgające w rejony metafizyki – *Diabły z Loudun* i *Pasja według św. Łukasza* do muzyki Pendereckiego. *Diabły* reżyserował Kazimierz Dejmek, *Pasję* Majewski inscenizował sam, w warszawskiej operze. Muzyka Pendereckiego swym dramatyzmem i regligijną ekspresją odpowiadała mu szczególnie. Bez sensu byłoby mówienie w obu tych realizacjach o dekoracjach czy kostiumach. Majewski stał się współtwórcą dzieła, muzyka dała mu szansę na wypowiedź osobistą, wręcz porażającą siłą ekspresji.

Nie zapomnę wrażenia, jakie wywarła na mnie pierwsza scena *Pasji*, rozgrywająca się w pełnym mroku. Powoli, gdy już wzrok nasycił się intensywnością czerni, zaczęły się z niej wyłaniać pełgające światełka, coraz silniejsze, niczym znicze cementarne, zapelniając przestrzeń aż do niewidocznych w głębi kulisy. Muzyka mroczna i gesta wypełniała przestrzeń i oto powoli powoli, wtopione w masyw dźwięków zaczęły te światełka podnosić się, by w kulminacji stanąć wielkim, masywnym krzyżem, płonącym zniczami. Dopiero po dłuższym czasie, gdy światło zaczęło wydobywać szczegóły, okazało się, że w ramionach krzyża umieścił Majewski chórzystów z lampeczkami na czole. To właśnie te lampki tworzyły niesamowity nastrój pierwszych kilkunastu minut spektaklu.

O ile jednak początek wydał mi się wręcz genialny, późniejsza intensywność odbioru zaczęła słabnąć, więź muzyki z obrazem nie była już pełna. Obraz przestał wyrażać, zaczął ilustrować, a dokładniej mówiąc, zapelniać czas, by widz się nie nudził patrząc na scenę. Tak to już bowiem jest, że sama muzyka słuchana w skupieniu obywa się bez rekwizytów, ale kiedy mamy przed sobą scenę, dekorację, z którą coś się dzieje, która zaprzęta naszą uwagę, ciągle czekamy na nowy pomysł, już niecierpliwym, nieskorzy koncentrować się tylko na muzyce.

Majewski, inscenizując *Pasję*, wyczuwał, oczywiście, te puste miejsca, krzyż z wolna obracał się, jakies szkieletopodobne kształty sunęły wokół jego podstawy. Zamiast wzmacniać ekspresję muzycznego tekstu, stawały się wartościami samoistnymi. Ale ja wolałem oddzielnie je kontemplować, nie odnosząc

do muzyki, muzykę zaś przeżywać bez symbolicznych wizji i metafor nawiązujących do czasu, w którym przyszło nam żyć. Nie sądziłem wówczas, że te idiomy wyobraźni artyści staną się pełnoprawnym dziełem sztuki, porażającym symboliką, bogactwem odniesień kulturowych, osobistych. Dziełem, odzwierciedlającym nasz czas – Holocaustu, pieców krematoryjnych, walk bratobójczych, złudzeń i utraty nadziei.

Dziełem tym była wystawa w Teatrze Wielkim. Złożyły się na nią obrazy i konstrukcje, o których chętnie powiedziałbym – rzeźbiarskie, gdyby nie to, że rzeźba kojarzy się z ciężarem, bryłą, trwałością, podczas gdy tu materię rzeczy cechuje kruchość, nietrwałość, jednorazowość.

Nie lubię porównań, każde dzieło jest zakotwiczone w konkretnej, czasowej, mentalnej przestrzeni. W tym przypadku wyznacznikami jej mogą być przede wszystkim późne cykle litografii Goi, jak też proza Kafki, Brunona Schulza. W teatrze zaś Kantor. W teatrze, ponieważ cały jego teatr, poczynając od *Umarłej klasy*, naznaczony jest śmiercią, rozpaczliwą potrzebą zrozumienia siebie, swego życia i czasu.

W wystawie Majewskiego występuje też, i to bardzo wyraziście, wątek przemijania. Przy całym bogactwie rozwiązań plastycznych pozbawiona jest kokieterii, nie czuje się nawet zabawy, jaką musiał odczuwać artysta, konstruuując z patyków, drutu, papieru, strzępów tkanin i wszelkich rupieci swe stwory zwierzoczy ptakopodobne. Świat metaforyczny pozwala uniknąć dosłowności, choć człowiek jest przecież obecny w podtekście tej wystawy. Podobnie jak Bóg, jak Zło, towarzyszące nam od początku istnienia. Od wygnania z Raju.

Te same elementy, którymi posługiwał się Majewski w realizacjach scenicznych, tu zyskują autonomię. Kontemplujemy poszczególne formy, czując ich symboliczne i metaforyczne uwikłania, przy czym sugestywny nastrój całości pomaga nam znaleźć ich wyraźny kontekst. Jedno sprzyja drugiemu, ogólny nastrój ekspozycji, bogactwo skojarzeń, jakich doznajemy, przechodząc od przedmiotu do przedmiotu. One zaś, wraz ze scenografią wystawy, wydają się tworzyć spójny świat. Czas i przestrzeń przenikają się tu nawzajem. Chodząc odkrywamy wciąż nowe profile rzeźb, nowe ich konteksty, odniesienia symboliczne. Odczuwamy je raczej niż rozumiemy, ale na tym przecież polega siła sztuki, iż ewokuje nastrój, porusza wrażliwość, wyobraźnię widza.

Już od chwili przekroczenia progu znajdujemy się w innym, wykreowanym przez Majewskiego świecie. Tam, za nami, lśnią parkiet, kandelabry, pompatyczna elegancja operowych sal – tu półmrok, jaskrawy blask punktowych reflektorów. Ciężka, spracowana tkanina, jak kokon spowija sale, rzucona na ściany stanowi piaskowobure tło dla obrazów. Ta sama, tylko bardziej sfaldowana pokrywa parkiet. Szurając posuwamy się, otoczeni malowanymi kartonami i przestrzennymi formami. Wylaniają się one z półmroku jak szkielety, kruche świadectwa czasu, który istnieje już tylko w naszej świadomości. Adolf

Rudnicki nazwał go epoką pieców. Czas holocaustu, wojny, przemocy, lęku. Przed nami, na tle oszalałych, zwichrzonych chmur, latawiec, wyrwywający się rozpaczliwie ku niebu, okaleczona latarnia morska, a może to komin krematoryjnego pieca? U dołu, na brezencie, wywalone graty, wóz prawdziwy z plecionymi bokami. Teraz pomalowany na białą, jak ślad umarłej przeszłości, wóz Żyda Wiecznego Tułacza, a może biednego krawca? Pudła, pogięte kosze, też białe, jak i rzucona na wierzch maszyna do szycia. Wóz tułacza, wóz – sam tułacz. W przenośni i dosłownie. Gdzieś we wsi krakowskiej kupiony wrak. Czyj? Co widział? Co przeżył? Czy jego biografia nie mogłaby być świadectwem losu, okrutnego czasu? Pamiętam go z krakowskiej wystawy w galerii Camelot. Później zawędrował do Pragi, teraz tworzy istotny element warszawskiej wystawy.

A nad nami i dokoła, w powietrzu – kruche, groźne ptaszyska o krwawych, ostrych dziobach. Erynie. I dziwny stwór. Sprężyny, połamane koła, sprychy, odwrócona kierownica roweru, strzępy materii, papieru. Chciałby jak Ikar, wzbić się ku niebu. Nie poleci.

Za i przed nami – obrazy, rozstrzelane domy, sceny z wyobraźni, ze snów, znaczące, jednoznaczne w nastroju, choć można w nich wyczuwać jeszcze inne podteksty, osobiste, niesamowite. Ten komin, już wspomniany przedtem, czy mogłem przypuszczać, że poza jawną metaforyką ukryty jest jeszcze jeden jego sens? Déjà vu... A może przecucie? Dopiero niedawno ktoś z rodziny pokazał Andrzejowi Majewskiemu dom, w którym się urodził. Z okna ujrzał właśnie ten komin, widok namalowany przed kilkoma laty!

Tych ukrytych, osobistych kontekstów można sporo odnaleźć na wystawie. Być może autor, świetnie władający piórem, zechce kiedyś je wyjawić. Dla nas – widzów pozostaje szukanie odniesień w kulturze antyku, sztuce – dawnej i współczesnej. Pozostaje nastrój. Spektaklu, w którym nie pada ani jedno słowo, ale który jest przejmujący. I czytelny.

Wszędzie płoty, pokrzywione, walące się. Drabiny. Tarcze jak z małomiasteczkowej strzelnicy. Ryby na kijku, znaki zodiaku, losu ludzkiego. Ostrość blach, rdza, stare drzwi jak nagrobki, muślin delikatny i zbrukany. Białe ptaki śmierci.

Arsenał form, które nie dziwią. Zapomnieliśmy o czasach, kiedy spiz i marmur zdawały się zapewniać przetrwanie posągom i świątyniom. Dzisiaj padają pomniki jak worki ze słomy, rozprute bagnetem. Czas niesie trwogę, coraz trudniej o nadzieję. Artysta pracuje pospiesznie, nie wierzy, że dzieło jego rąk przetrwa wieki. Tragiczny czas – kolumny stają się kominami krematoryjnych pieców, a schody wiodące do świątyni pudłami, po których wspinają się z mozołem ortopedyczne buty.

Taka jest Apokalipsa według Andrzeja Majewskiego. Zatytułowana – *Nomen. Wariacje na obrazy i przestrzeń teatralną*. Trudno o celniejszą nazwę. Zwraca bowiem uwagę na teatralny rodowód i wyraz tej zdumiewającej wystawy. Bo też i jest ona swego rodzaju teatrem.

