

**ANDRZEJ MAJEWSKI**  
*i żywe światło w przestrzeni*

- Twórczość pojmuję jako projekcje osobowości wolną od afektu zastępującego myśl i przeżycia, bliższą rzemieślniczej koncepcji warsztatu niż arystokratycznemu pojęciu zawodu, wolną wreszcie od lęku. - Tym stwierdzeniem kończył Andrzej Majewski swoje wystąpienie na sesji teatralnej w Krakowie w styczniu 1976 roku. Zawarta tu jest pewna deklaracja postawy artysty i jego stosunku do zawodu, do życia. I choć Majewski nie lubi mówić o swojej pracy i dokonaniach, rozmowa o malarstwie wyraźnie sprawia mu przyjemność.

W kilka miesięcy po owej sesji krakowskiej spotkaliśmy się przed wejściem do słynnego muzeum Prado w Madrycie - w jednym z tych miejsc na świecie, gdzie można dostać zawrotu głowy od nadmiaru wrażeń. Tym razem wybrałem się, by dłużej pobyc z Goyą i Diirrerem, ale ponieważ obiecał mi być przewodnikiem i komentatorem, posłusznie podreptałem jego ścieżkami. A droga wiodła wprost do sal środkowych, z malarstwem El Greco. I tu utknęliśmy na parę godzin. Kiedy stał pod olbrzymimi płótnami mistrza z Toledo, kiedy mi o nich rozprawił, po raz pierwszy zobaczyłem Andrzeja Majewskiego (na co dzień bardzo opanowanego, sprawiającego wrażenie człowieka wręcz skrytego) z rozognionym wzrokiem, zafascynowanego, jakby rozmiłowanego w każdym opisywanym mi szczególnie techniki malarskiej. Mistycyzm uduchowionych postaci El Greco, nie wykończony przy obramowaniach *Chrzest Chrystusa*, *Zmartwychwstanie*, światłocienie i oświetlenie obrazów wraz ze swoistym ich kolorytem - wtopione w komentarz Majewskiego, w jego reakcje - pozwoliły mi choć trochę zbliżyć się do jego własnej wyobraźni malarskiej i przestrzennej.

Taki był początek naszej znajomości. Ilekroć jednak spotykałem na scenie jego niepokojące dekoracje, wielokształtne i odrealnione, odgradzające mnie-widza od jaśniejszego horyzontu w głębi sceny tymi złowieszczymi, zawistnymi u góry formami, ilekroć z przyciemnionego wnętrza pudła scenicznego dobiegało jakiegokolwiek światło, również niespokojne, niestałe, odkrywające co chwila nowe płaszczyzny i kształty dotąd wyciemnione - czułem, że muszę poznać go bliżej, by choć w części móc pojąć ten emanujący z jego prac niepokój. Powiadają, że sztuka broni się sama, bez zbędnych określeń słownych i wyjaśnień autorskich. Może to i prawda. Ale operowe scenografie Andrzeja Majewskiego tak dalece odbiegały w swojej odmienności od spotykanych na co dzień w teatrach muzycznych wystrojów sceny, tak silnie wyzierała z nich jakaś niepojęta dla mnie wewnętrzna walka autora tych wizji, że w kilka lat po madryckim spotkaniu zaczęliśmy się spotykać w Warszawie.

W jego mieszkaniu na Żoliborzu, Wśród kilku utrzymanych raczej w mrocznym nastroju obrazów dawnych mistrzów i innych cieszących oko drobiazgów sztuki zdobniczej, na



eksponowanym miejscu, za szkłem, umieszczona jest karta rękopisu partytury *De temporum fine comoedia* Carla Orffa, z serdeczną dedykacją dla Andrzeja Majewskiego. Scenografię do tej opery, reżyserowanej przez Augusta Everdinga pod kierownictwem muzycznym Herberta von Karajana, zrealizował w 1973 roku, a przedstawiono ten utwór na festiwalu operowym w Salzburgu. Zapytałem więc, czy z tą właśnie scenografią wiążą się najmiłsze wspomnienia, na co Majewski odparł, że - owszem - miło wspomina ten okres pracy, ale gdyby miał przeprowadzić wartościowanie natury osobistej, coś w rodzaju autorozliczenia dotychczasowych prac scenograficznych i innych działań artystycznych, to wspomniałby o trzech najważniejszych, jego zdaniem, pracach. Przede wszystkim o inscenizacji i scenografii *Pasji* Krzysztofa Pendereckiego, której premiera odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1979 roku (była to też polska prapremiera scenicznej wersji tego oratorium). Następnie widziałby scenografię do polskiej prapremiery *Diabłów z Loudun* Pendereckiego (którą w reżyserii Kazimierza Dejmka i pod kierownictwem muzycznym Mieczysława Nowakowskiego przedstawił stołeczny Teatr Wielki w 1975 r.) oraz - na trzecim miejscu - ceni sobie scenografię do *Elektry* Ryszarda Straussa, wystawioną w Grand Opera w Paryżu w 1974 r. pod dyrekcją Karla Böhma, z Birgit Nilsson w roli tytułowej i w reżyserii Augusta Everdinga.

„*Pasja* z samego swojego charakteru nie stwarza wielkich możliwości reżyserskich i dlatego pomocne w tym przedsięwzięciu okazały się doświadczenia scenograficzne - pisał o ulubionych przez Majewskiego pracach Andrzej Matynia. - Tłum, który występuje w *Pasji*, Turba Judaeorum, należy do Buchnerowskiej kategorii biednych ludzi; ludzi, których nadzieją jest widmo śmierci Chrystusowej, gdyż tylko ta ofiara jest w stanie wyrwać ich z szarej doczesnej egzystencji w wymarzony inny świat. Stąd zapewne bierze się oniryczność obrazów proponowanych przez Majewskiego. W realizacji tej posłużył się pozornie prostymi symbolami Ukrzyżowanego i znakiem krzyża. Cała uwaga widza skupiona jest na krzyżu, który w przeciwieństwie do niezmiennej postaci Odkupiciela ulega ciągłym zmianom, przechodząc przez kolejne fazy ludzkiej Golgoty, aż po radosny moment nadziei i wyzwolenia. Spektakl ten przynosił zapewne pełną gamę doznań tym, którzy wrażliwość plastyczną potrafią łączyć z wrażliwością muzyczną”.

O scenografii zaś do polskiej prapremiery *Diabłów z Loudun* krytyk ten napisał: „Wersja, którą zobaczyliśmy na scenie, była wersją szesnastą. Artysta zaczął od wierności didaskaliom; tworzył zespół murów, zwodzone mosty, a skończył na wersji metaforycznej. Dekoracja przedstawiała prawie pustynny teren, nad którym, na tle przestrzeni nieba, zawieszony był olbrzymi, w locie wstrzymany meteoryt, uwikłany w nieskończoną ilość lin i łańcuchów, jakby na chwilę przed zderzeniem z ziemią”.

O trzeciej z ulubionych scenografii Majewski opowiadał mi z dumą człowieka skromnego, choć świadomego swoich osiągnięć.

- Na premierę *Elektry* przylatywało się do Paryża ze wszystkich stolic europejskich, a nawet z Nowego Jorku. Reakcje tej wybrednej publiczności, a później ocena przedstawienia w prasie francuskiej przeszły moje najśmielsze oczekiwania. Nigdy przedtem ani nigdy potem nie spotkałem się z tak wysoką oceną mojej pracy. - Natomiast wyrzuca sobie obie warszawskie scenografie do dzieł Piotra Czajkowskiego (*Jezioro łabędzie* - 1966, i *Eugeniusz Oniegin* - 1967), uważając, że nie powinien uczestniczyć w realizacjach dzieł scenicznych tego twórcy.

Dziś Andrzej Majewski ma 45 lat (urodził się 19 września 1936 roku) i jego nową, autentyczną radością są osiągnięcia uczniów, którymi opiekuje się w krakowskiej ASP. Właśnie niedawno

odbył się bardzo udany operowy debiut scenograficzny w *Parii* Moniuszki (w Teatrze Wielkim) młodej jarosławianki, absolwentki w klasie Andrzeja Majewskiego - Jadwigi Jarosiewicz. Dobrą herbatą spełniłmy toast za jej pomysłość.

Uznawany jest obecnie za najwybitniejszego polskiego scenografa tworzącego dla sceny operowej. Co prawda nie tylko opera wypełnia obraz jego dokonań twórczych, ale właśnie scena muzyczna stanowi trzon tego obrazu. Inaczej mówiąc, jest scenografem dzieł operowych, któremu nieobca jest scena dramatyczna, plakat czy film (za który notabene w 1966 roku uzyskał Nagrodę Państwową I stopnia, a była to nagroda zespołowa dla realizatorów filmu *Faraon*).

Urodził się w Warszawie, ale początki jego twórczości plastycznej kojarzono z tzw. krakowską grupą scenografów, bo właśnie w akademii krakowskiej kończył studia (w 1959 roku) jako uczeń Karola Frycza, Adama Marczyńskiego i Andrzeja Stopki, w Krakowie debiutował jako scenograf: *Horsztyński* Słowackiego w Teatrze im. Słowackiego, w reżyserii B. Dąbrowskiego. Jego debiut teatralny był jednocześnie pracą dyplomową. Czas debiutu przypadł na okres dość szczęśliwy, wyzwolony już z kodeksu socrealizmu i wolny jeszcze od abstrakcjonizmu jako ortodoksyjnego wyznania wiary.

- Zamierzeniem moim było wówczas przywrócenie środkami malarskimi dawnych własności teatru - iluzorycznej perspektywy i przestrzeni.

W rok po debiucie stworzył scenografię do *Troilusa i Kressydy* Szekspira w reżyserii Bohdana Korzeniowskiego.



Wystawa w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej

© J. Mularz

Wówczas to krakowski recenzent (i późniejszy szef literacki Teatru Grotowskiego) Ludwik Flaszen bodaj po raz pierwszy w prasie, na łamach „Echa Krakowskiego”, namawiał do zwrócenia uwagi na twórczość tego początkującego artysty: „Uwagę zwraca scenografia, a zwłaszcza kostiumy. To Renesans jakby widziany przez secesję. Ale secesję potraktowaną trochę ironicznie, choć nie bez sentymentu. I wreszcie secesyjny es-flores przechodzi we współczesną nieforemną plamę i strzępiastość faktury. Ten opis brzmi straszliwie, ale rzecz wygląda doprawdy bardzo pięknie. Warto zapamiętać nazwisko scenografa - Andrzej Majewski”.

Dwa lata później, za projekt dekoracji do *Hamleta*, otrzymał II nagrodę na Biennale Scenografii w Paryżu. Po kilku miesiącach pracował już nad pierwszą scenografią operową. W dniu 31 marca 1962 roku na scenie Opery Warszawskiej odbyła się premiera trzech jednoaktowych dzieł: inscenizowanej kantaty *Syn marnotrawny* Klaudiusza Debussy’ego, baletu *Święto wiosny* Igora Strawińskiego i oratorium scenicznego *Judith* Arthura Honeggera (wszystkie w inscenizacji, reżyserii i choreografii Alfredo Rodriguesa, a pod kierownictwem muzycznym Henryka Czyży). Był to dzień scenograficznego debiutu operowego Andrzeja Majewskiego. Od tej chwili warszawska scena operowa stała się głównym miejscem działalności tego artysty. Nawiązanie bliższej współpracy z tym teatrem wiąże Andrzej Majewski z faktem, iż wówczas „Opera Warszawska przechodziła swoje dni reformatorskie”. Okres dyrekcji Bohdana Wodiczki to próba przełamania dotychczasowego modelu dziewiętnastowiecznego teatru operowego, to próba wprowadzenia na stałe do repertuaru dzieł muzyki współczesnej - stąd też i magnes dla młodego scenografa, poszukującego własnych rozwiązań, budującego własny styl wypowiedzi.

- Moja fascynacja teatrem operowym nie była wolna od pewnego wyrachowania - wyznał publicznie kilka lat temu. -Nie tylko instynkt malarski, ale i zdrowy rozsądek podyktowały mi ten młodzieńczy wybór. Słowo ma dość ściśle określony zakres znaczeniowy, podczas gdy muzyka pozwala na swobodną transformację treści i nastrojów w niej zawartych, szerszy margines dla interpretacji znaczeń pojęciowych. Teatr dramatyczny zaspokajał moje ambicje i potrzeby rozważania problemów intelektualnych, teatr operowy zaś, w szerszym stopniu od dramatycznego uwzględniający emocjonalny element składowy całości teatralnej, dawał większą swobodę i zwiększał tym samym rolę obrazu. Jednym słowem, w stosunku do teatru dramatycznego zwiększał autonomię dzieła scenograficznego.

W następnych dwóch sezonach teatralnych po swoim debiucie operowym opracował scenografię do sześciu innych dzieł twórców XX wieku, przedstawionych na scenie Opery Warszawskiej (mieszczącej się jeszcze w gmachu „Romy” przy ul. Nowogrodzkiej). Były to: *Temat z wariacjami* Hindemitha, *Czerwony płaszcz* Nono, *Trójkątny kapelusz* de Falli, *Orfeusz* Strawińskiego, *Soirees et matinees musicales* Brittena. Zadebiutował także za granicą scenografią do *Jenufy* Janaczka w Teatro Comunale Giuseppe Verdi w Trieście. Po latach przyznaje: - Teatr ten dał mi szansę debiutu przyjętego życzliwie i z uwagą. Spektakl *Jenufy* Janaczka otworzył mi możliwość współpracy ze scenami Wieśbaden, Kolonii, Monachium, Hamburga, Amsterdamu, Wiednia, Zurychu, Mediolanu, Londynu, Paryża, Genewy, Mexico City, Ankary, Lizbony i innych.

Nieszczęściem scenografów pracujących dla scen muzycznych jest to, iż opisujący spektakle krytycy muzyczni prawie w ogóle nie dokumentują w swoich recenzjach dokonań i wizji plastycznej danego przedstawienia. Najczęściej w prapremierowych omówieniach prasowych znaleźć można jedno lub dwa zdania, lakonicznie określające kostiumy i dekoracje jako elementy uzupełniające

muzyczny obraz przedstawienia. Natomiast krytycy sztuk plastycznych na ogół nie odwiedzają oper. Stąd też zarysowała się wyraźna luka w dokumentacji plastycznej tej części naszego życia operowego. Nawet w stosunku do tak znanego i cenionego artysty scenografa, jakim jest Andrzej Majewski, recenzje operowe (a jako krytyk sam tu nie jestem bez winy) zachowują na ogół powściągliwe milczenie.

Pierwszą znaną mi próbę fachowego dookreślenia i podsumowania dotychczasowego dorobku i kierunków zainteresowań twórczych Andrzeja Majewskiego jest szkic Jacka Bunscha. Autor pisze tam m.in.: „Jego twórczość teatralna daje się przybliżyć ciągiem terminów: surrealizm, informel i taszyzm, co jest zresztą charakterystyczne dla rozwoju polskiej scenografii, przy jednoczesnym silnym podkreśleniu kreacyjnej roli plastyki w widowisku teatralnym”. Nie jest wykluczone, że autor tych słów zbyt mocno zasugerował się faktem „przynależności” Majewskiego do grupy absolwentów krakowskiej szkoły scenograficznej, grupy, którą na początku lat sześćdziesiątych próbowano określać tymi właśnie terminami. Faktem natomiast jest to, że jeśli sztuka scenograficzna Majewskiego u swoich początków kształtowała się w kręgu doświadczeń taszyzmu (niezbyt precyzyjne i „wyblakłe” już dziś określenie), malarstwa strukturalnego, w pracowniach Frycza czy Stopki, to z czasem zaczęły się w niej pojawiać elementy wielu innych kierunków malarstwa i częstsze niż poprzednio powroty w historię sztuki, do tradycji. Zaczął się krystalizować swoisty dla Majewskiego sposób widzenia przestrzeni scenicznej i operowania materiałem dekoracji oraz kostiumów. Zresztą Bunsch przyznaje, że „dostrzegając



Wystawa w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej

© J. Mularzowski

niebezpieczeństwo jałowości, grożące dotychczasowym formom scenografii malarskiej, zaczął Majewski dopracowywać się nowej metaforyki, zupełnie innej niż ta, którą, oceniając prace scenografów grupy krakowskiej, wywodzono zazwyczaj z surrealizmu”.

O istotnym zwrocie w swojej twórczości szerzej opowiada sam artysta, relacjonując spotkanie z Johnem Schlesingerem i swoją pracę nad scenografią do opery *Salome* Straussa. Myślę, że relacja Andrzeja Majewskiego (łącznie z opisem techniki produkcji poszczególnych elementów dekoracji) stanowi dokument wart obszerniejszego zacytowania:

„Poznanie z Johnem Schlesingerem, znakomitym reżyserem angielskim, twórcą *Darling* i *Nocnego kowboja*, odkrywcą talentów Julie Christi i Dustina Hoffmana, było dla mnie prawdziwą sensacją. Opera Covent Garden w Londynie zaproponowała głośnemu reżyserowi inscenizację *Salome* Richarda Straussa. Schlesinger, obdarzony szczęśliwą pasją odkrywania nowych indywidualności, w swoich poszukiwaniach trafił w Nowym Jorku na wystawę scenografii w Wright Hepburn Gallery, w której eksponowałem swoje prace. Po powrocie do Londynu rozpoczął telegraficzne polowanie na mnie i wreszcie doszło do spotkania w Kolonii. Rozmowa w Opern Terasse Cafe miała mieć zasadnicze znaczenie dla późniejszych moich losów artystycznych. Schlesinger powierzył mi przygotowanie scenografii do *Salome*. Nie obyło się bez zabawnych *qui pro quo* w czasie jego wizyty w Kolonii i pewnych oporów dyrektora Covent Garden, który zostawiając wprawdzie Schlesingerowi wolną rękę, chętniej widziałby w osobie scenografa któreś z renomowanych nazwisk. Poczynił on zresztą już pewne kroki w celu zaangażowania Braucera lub Fuschy ze słynnej Wiedeńskiej Szkoły Grafików. Ostatecznie mnie jednak zaangażowano do tego znakomitego zespołu. Partię tytułową miała kreować Anja Silja, słynna Salome z paryskiej inscenizacji Wielanda Wagnera. Na skutek nieporozumień z dyrekcją, kaprysów primadonny i typowych dla tego środowiska komeraży projekt wystawienia *Salome* we wspomnianej obsadzie ostatecznie upadł. Pół roku później Covent Garden ponownie zaproponowała mi współpracę. Reżyserem *Salome* był już August Everding, zachodniemiecki reżyser młodszej generacji, któremu już wkrótce zawdzięczać miałem Salzburg, Operę Paryską, dwie wielkie premiery w Operze Hamburskiej, współpracę z Carlem Orffem, Herbertem von Karajanem, Horstem Steinem, Karlem Bóhmem, Birgit Nilsson, Nikołajem Giaurowem, Christą Ludwig, Martti Talvelą, i innymi gwiazdami współczesnej opery.

Ostatecznie premiera *Salome* odbyła się w czerwcu 1970 roku, a jej światowe echa dotarły również do Polski. Partię tytułową kreowała świetna śpiewaczka Grace Bumbry, dyrygował Georg Solti. Nie ukrywam jednak, że dzięki Schlesingerowi, jego przyjaźni i intuicji nastąpił zasadniczy zwrot w mojej świadomości artystycznej. Jemu zawdzięczam odkrycie samego siebie, nie przeczuwanych i nie uświadomionych możliwości własnej psychiki. Pośrednio więc z jego inspiracji i instynktu wywiodłem te faliste zwaliska tarasów, bogatych w reliefy jak świątynia w Elefancie i nasyconych kolorem jak emalie z Limoges.

Nieoczekiwanie przy tej trudnej realizacji przysły mi z pomocą wynalazki nowej chemii. Po raz pierwszy zastosowałem dwa komponenty chemiczne, którymi posłużył się później francuski rzeźbiarz Cesar w swoich ekspansywnych strukturach. W szerokich strugach plastikowej lawy, szumiącej i prędko zastygającej, spływającej po obłych garbach styropianowych masywów, zatapiałem fragmenty opalizujących szkielek, folii plastikowych, naczyń z kolorowych metali, kłębow szklanej waty i specjalnie przygotowanych, odlanych w żywicy chemicznej form biologicznych i geometrycznych ornamentów.



*9  
M  
Majewski*

August Everding, Andrzej Majewski



Nad piętrami tarasów opancerzonych inkrustowanymi tarczami jak greckie okręty wojenne, na tle czarnego i głuchego nieba zawieszony był księżyc, ogromny i ciężki, zrobiony z tej samej materii co ziemia, któremu zmienna projekcja nadawała różny wyraz w miarę rozwoju dramatu. Zespoły tych tarasów tworzyły krater, który u samego dołu nakryty był żelazną kratą, zamykającą zejście do lochu Jonanaana. Na tej kracie, gdy otwierała się do pionowej pozycji, tkwiła rozpięta jak ogromny pajak naga Salome. Słynny taniec siedmiu zasłon wykonywała Bumbry z wyrafinowaniem Idy Rubinstein i obscenicznie jak tancerki z Reeperbahn, na zamkniętej pokrywie, tańcząc przed Herodem, ale dla uwięzionego pod jej stopami profety”.

Opisywane tu prace nad scenografią do *Salome* Andrzej Majewski wykonał cztery lata po - istotnej dla całej swojej kariery artystycznej - nominacji na stanowisko naczelnego scenografa Teatru Wielkiego w Warszawie. Nominację tę otrzymał w roku 1966, a więc niebawem po otwarciu gmachu tego teatru, i pracuje na tym stanowisku do dnia dzisiejszego. Przez tych piętnaście lat prawie każdego roku przynajmniej jedna premiera została skomponowana według jego wizji plastycznej. Do najgłośniejszych i najczęściej wspominanych scenografii Andrzeja Majewskiego, zaprezentowanych na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego, należały, chronologicznie ujmując: *Otello* Verdiego (1969), *Elektra* Straussa (1970), *Borys Godunow* Musorgskiego (1972), a przede wszystkim scenografia do polskiej prapremiery *Diabłów z Loudun* Pendereckiego (1975) oraz *Halki Moniuszki* (1975), które to dwa ostatnie spektakle, wraz z całym teatrem, odwiedziły już kilka krajów, od Hiszpanii po Szwecję, wszędzie spotykając się z dużym zainteresowaniem ze



Wystawa w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej

© J. Maltarowski

strony publiczności i krytyki. Zarówno po premierach w Warszawie, jak i podczas gościnnych występów podkreślano wysoką rangę artystyczną propozycji scenograficznej Andrzeja Majewskiego, stawiając go wśród najwybitniejszych współtwórców sceny operowej.

- Wiele mówiono o malarskości polskiej scenografii. Często podkreślano ten aspekt w moich pracach. Nie sądzę, abyśmy mieli specjalnie na to szczególny patent. Rodowód tej tendencji szukałbym w Mirze Iskusstwa, wśród artystów z kręgu Diagilewa. Może nie jest dziełem mody odnawianie się tej tendencji w naszym teatrze. Być może, mamy tu do czynienia z jakąś organiczną skłonnością, czymś w rodzaju spiritus movens natury polskiej.

Świat idzie ku wiosnie. Coś zaczyna się otwierać w człowieku, coś każe mu wyłuskiwać z wnętrza tę uspioną resztkę spontaniczności, która pozwala w sposób pełniejszy przyjrzeć się samemu sobie. W marcu tego roku zacząłem notować na taśmie magnetofonowej długie, wielogodzinne rozmowy z Andrzejem. Często natrętnymi wręcz pytaniami próbowałem odnaleźć w jego opowieściach te wątki, które pozwoliłyby na częściowe choć wyjaśnienie źródeł jego szczególnych wizji scenograficznych. Prawdę mówiąc, chciałem przede wszystkim zrozumieć, skąd się wzięły ów niepokój, który odczuwamy, ilekroć kurtyna idzie w górę, a na scenie dyszy półmroczny świat, kreślony jego pędzlem i rysikiem. Ślad poprowadził w dzieciństwo artysty, a ściślej mówiąc w lata wojny, towarzyszące temu dzieciństwu.

Od urodzenia do 1941 roku, a więc przez pierwszych pięć lat, kiedy każdy jest najbardziej chłonny i wrażliwy, Andrzej Majewski mieszkał w Warszawie przy ulicy Nowogrodzkiej 17, w typowo mieszczańskiej, zeszlowiecznej kamienicy ze stiukową elewacją i - jak dodaje pamiętliwie - cuchnącą bramą. Duże, ciemne i ponure w nastroju mieszkanie, z pokojem stołowym, który kojarzył mu się z jakimś nieokreślonym fragmentem powązkowskiego cmentarza. Olbrzymie, czarne, mahoniowe meble, wielki eklektyczny zegar, oleodrukowy wizerunek Matki Boskiej.

- I lampka w kolorze przykopconego amarantu, stale śmierdząca oliwą. I okno na podwórko-studnię.

- Coś z salonu pani Dulskiej?

- Nie. Tamta atmosfera dulszczyzny była pełna aktywności. Moje mieszkanie było bardziej kafkowskie, coś z *Przemiany* Kafki. Ten pierwszy okres kodowania i ładowania swoich baterii psychicznych w sposób kardynalny zdecydował, tak to teraz rozumiem, o moim późniejszym kształcie człowieka dojrzałego. Bo i wrażenia wyniesione z tego mieszkania bardzo mocno odbiły się na moich pierwszych pracach malarskich i scenograficznych. - Nagle wstał i przyniósł z drugiego pokoju obraz sygnowany rokiem 1956. Obraz przedstawiał miasto zbudowane z kulis teatralnych, a właściwie centralne miejsce zajmował tu dom bez pięter, schodów, bez właściwej każdemu gmachowi mieszkalnemu konstrukcji wewnętrznej, dom wybebeszony, niepokojący widza.

- Na tym obrazie widzisz odniesienie do rzeczywistości mojego dzieciństwa, które nie zostało wypełnione konstrukcją prawdziwego i naturalnego dzieciństwa z rodzicami. Ojciec zginął w trzydziestym dziewiątym, matka siedziała na Pawiaku, a ja pozostawałem pod opieką babki i ciotki. Obie te wspaniałe kobiety, w wielkim trudzie i często z nieludzkim poświęceniem, próbowały stworzyć mi odpowiednie warunki bytu, ale pozostawała niczym nie dająca się wypełnić dziura po rodzicach.

Ciemne, wybetonowane podwórko-studnia, z małym skwerkiem, kilkoma chuderlawymi drzewami i rozbabranym śmietnikiem - to codzienny widok z okna Andrzejewego pokoju.

Jedynym blaskiem były dlań występy wędrownych teatrzyków podwórkowych. Zapamiętał to bardzo dokładnie i kiedy dziś mi o tym opowiada, zachmurzona dotąd twarz rozkurcza napięte mięśnie.

- Te wędrowne trupy ze szpicem, magikiem i chudą tancerką pomiędzy trzepakiem a śmietnikiem potrafiły wyczarować całą tęczę barw. Przychodził na podwórko także taki jeden stary Żyd, który ciągle śpiewał z dna ciemnego podwórza o sądnym dniu...

Na ścianie dużego pokoju wisiła fotografia ciotki Andrzeja - Julii, która była koryfejką Opery Warszawskiej, a tańczyła tam wbrew woli rodziny. Zmarła bardzo młodo, będąc piękną kobietą.

- Zostały po niej w kredensie, jakby kredensie-grobowcu, jakieś kajeciki i pachnące politurą zasuszone kwiaty. Cały ten pokój przesycony był nostalgią, tragizmem tej dziewczyny, która mimo tylu walk i wyrzeczeń nie spełniła swoich artystycznych ideałów. Taki mniej więcej jest początek traktu, który mnie zawiódł potem do teatru. Taka dziwna rzeczywistość dzieciństwa, której brakowało realności: pod spodem nie ma konstrukcji, ładu, a tylko nostalgia.

- Czy teatr wybrałeś świadomie, wiedząc, jak bardzo odbiła się na twojej psychice ta w sumie teatralna, nierzeczywista rzeczywistość, czy...

- Nie. Ja raczej podświadomie szukałem jakiegoś ekwiwalentu, wzbogacającego moje życie o te brakujące w dzieciństwie elementy. W tysiąc dziewięćset czterdziestym pierwszym roku po raz pierwszy od kilku lat pojawiła się w naszym mieszkaniu choinka. A pod nią - szopka



Wystawa w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej

z dykty. Z tyłu szopki było małe okienko z amarantową szybką, a za nim mała świeczka. Jej płomyk zakreślał, dla mnie bez mała mistyczny, krąg światła. Jak daleko ten krąg sięgał, tak daleko sięgała szopka i teatr.

Potem chciałem sobie zbudować własny teatrzyk z tektury, kupując szablonowe wycinanki. I kiedy miałem już prawie gotowy ten teatrzyk tekturowych figurek, po pewnej awanturze domowej, związanej z nie odrobionymi lekcjami, „mój teatr” wyleciał za karę przez okno. I był to pierwszy nie spełniony teatr, fakt tym boleśniejszy, że był teatrem dziecka.

- Już kiedyś mówiłeś mi, że dużą wagę przywiązujesz do tego kręgu światła z za amarantowej szybki szopkarskiej, który przeniesiony z dzieciństwa, stał się teraz jednym z symboli. Czy to wspomnienie powracało w trakcie opracowywania jakiejś konkretnej scenografii?

- Prawdziwym reformatorem teatru był ukierunkowany snop światła. Dawniej, gdy w teatrze było gazowe światło, demaskowało ono brak iluzji przestrzeni, bo rozpraszało się po całych dekoracjach. Najpierw więc pojawiło się światło elektryczne, ukierunkowane, a potem dopiero wielka reforma Gordona Craiga.

- Odpowiadasz nie wprost. Co z szopką?

- Przypomina mi się ona za każdym razem, kiedy jestem w teatrze widzem. Krąg światła zakreśla granice między tym, co się celebruje i przedstawia w teatrze, a niebytem, nieładem, fragmentem rzeczywistości nie zorganizowanej artystycznie.

- Mnie chodzi o coś więcej. Wyczuwam w twoich słowach, że taki moment tkwiący w pamięci, jak ta szopka z dzieciństwa, jest niczym ciągle powracający dzwonek sygnałowy, jak obsesja...

- Tak, wraca. Paleta, którą stosuje w teatrze, właściwie opiera się na trzech, czterech podstawowych kolorach. Jest to róż angielski, ładząco podobny do tego światła przybrudzonej amarantowej żelatyny z szopki; żółty pierwszy, niczym jasny, słoneczny dzień; białe światło i pierwszy lub drugi błękit. Oprócz tego czarny lub czekoladowy.

- Czy to są kolory, które towarzyszą ci prywatnie? Czy twoja kurtka i spodnie odpowiadają wymienionym teraz barwom?

- Wiesz, że nigdy dotąd nie zadawałem sobie takiego pytania? Ale nie, nie jestem ubrany w te kolory.

Postanowiłem iść tym tropem. - Czy pamiętasz, czy był taki moment, w którym po raz pierwszy w trakcie kreowania przestrzeni scenicznej przypomniał ci się ten obraz szopki i skojarzył z tym, co miałeś w danej chwili zrobić?

- To, co robię w teatrze, jest próbą kompensaty tego, czego nie było lub co nie zostało wypowiedziane, a tylko zasygnalizowane w dzieciństwie... Był taki moment, o który pytasz. Opracowywałem wówczas projekt do *Operetki* Gombrowicza: cała koncepcja światła scenicznego przypominała koegzystencję wyciemnionego pokoju i amarantowego kręgu świetlnego tej szopki. A szerzej: ilekroć w mojej scenografii kurtyna idzie w górę, zawsze jest na scenie ciemno. Zaczyna się misterium światła, a światło jest u mnie ważnym współkreatorem całej scenografii. Jak wiesz, światło może być albo martwe i głuche jak światło elektryczne, albo ruchome gazowe, albo drgające światło ze świeczki. W swoich pracach wielokrotnie starałem się stosować rodzaj światła żywego, czyli świecącego w różnym natężeniu. Na przykład w warszawskiej inscenizacji *Dafnis i Chloe* Ravela dałem całą paletę ciepłych kolorów, które na specjalnych projektorach poruszały się przez cały czas trwania spektaklu. Dzięki żywemu światłu dekoracja ulega stałej



Andrzej Majewski

© J. Multarzyński

transformacji jako materia.

Żywe światło, zmiennie zakreślające granice planu akcji, światło wędrujące po zakamarkach dekoracji - nie wyjaśnia wszystkiego do końca, nie wyjawia, nie stawia przysłowiowej kropki. Dosłowność - w rozumieniu Andrzeja Majewskiego - nie jest miarą artystycznej prawdy i szczerości. Dlatego też stara się nigdy nie przekroczyć granicy dosłowności. Nawet przed punktem kulminacyjnym zdarzenia scenicznego - tylko wstrzymuje oddech, zawiesza głos. To zasada funkcjonująca w plastyce teatralnej tego artysty, najwybitniejszego dziś polskiego scenografa operowego.

1981

I jeszcze dwie refleksje z notatnika Andrzeja Majewskiego, zapisane pod „luty 1984”, które znalazłem w katalogu do wystawy jego prac malarskich i scenograficznych, jaka odbyła się w połowie 1984 roku w warszawskiej „Zachęcie”:

„Utrzymać równowagę, ale też bez specjalnej obawy przed upadkiem. Pragnienia-wrażenia, grzęzawisko białych, ciekliwych plam, parę szkiców będących właściwie orkiestracją barw bez śladu rysunku. Nareszcie rysunek; postacie w przerwanym ruchu, bardziej martwe niż uśpione. Posłaniec nieświadomości, tajemnicza bezimienna postać: nie jestem stary ani młody, nie mam imienia, wysoko wzbiło się słońce, przecież nie rzucam cienia, mój krok wstrzymany bezruchem wszystkiego”.

Druga zaś notatka otwiera katalog wystawy, pełniąc jakby funkcję autorskiego credo Andrzeja Majewskiego:

Dojrzały i mądry nie łapiemy każdego zmiennego powiewu.

Dryfujemy leniwi i rozgorączkowani. Coraz bliżsi prawdy.

Coraz dalej od siebie. Zmęczenie... Tworzenie... Zmęczenie...

Bolesny trud odniesienia względem wszystkiego, co zewnętrzne.

Gra w literaturę, gra w warsztat, łatwa zgoda na drobne i ważne fałszy. Złudzenie wolności...

Zniechęceni czasem, z którego wyrastamy, łamani przez samych siebie, tworzymy bez przyczyny, ale z konieczności, by pozostać wiernymi trwaniu.

I tylko lek, aby to, co jeszcze przyjdzie, nie zniszczyło wszystkiego co było drogie.

1984



© Wacław Panek  
waclawpanek@waclawpanek.pl