

# Muzeum Józefa Szajny i synteza sztuk: dokumentacja kontekstu wielomedialnego dzieła sztuki – ochroną jego idei

Natalia Andrzejewska

„Sztuka nie znosi podziałów: dąży do syntezy”  
Józef Szajna

## Wprowadzenie

Dzieła tasujące różne środki wyrazu są powszechne. Konsekwencje wielomedialności sztuki i funkcjonowanie odmiennych systemów estetycznych w kontekście współczesnej kultury wizualnej należy akcentować w dokumentacyjnej praktyce konserwatorsko – kuratorskiej. Punktem odniesienia dla podejmowanego tu zagadnienia ochrony tożsamości kompleksowego dzieła sztuki poprzez dokumentację pełni jego kontekstu, jest environment *Replika* Józefa Szajny z 1971 roku, należący do zbiorów warszawskiej Galerii Studio. Dzieło Józefa Szajny przedstawione tu jako przykład dzieła totalnego ilustruje wyzwanie, przed którym staje opiekun i konserwator: określenia pełni znaczenia specyficznego *Gesamtkunstwerk*. Zachowanie tożsamości dzieła, w którym odbiór i interakcja widza optymalnie powinny sprowadzać się do poziomu intelektualnego i emocjonalnego, jest tożsame z postawieniem problemu ochrony zjawiska integracji i syntezy sztuk w dokumentacjach. Współdziałanie pomiędzy konkretnym działaniem twórczym a teoretyczną refleksją nad pełnią kontekstu dzieła, której owocem jest jego dokumentacja, odgrywa niebagatelną rolę stymulatora rozwoju świadomości artystycznej człowieka.<sup>1</sup>

## Synteza sztuk

*Gesamtkunstwerk* – dzieło totalne – angażuje emocjonalnie widzów poprzez współbrzmienie sztuk wizualnych z narracją, muzyką instrumentalną i choreografią wraz ze środkami teatralnymi: światłem, efektami specjalnymi sceny i organizacją przestrzeni architektonicznej wnętrza. Totalne, zintegrowane medialnie dzieło sztuki, będące efektem zespolenia w jednej realizacji różnych dziedzin artystycznych i różnych środków przekazu, ewoluje od epoki średniowiecznych widowisk misteryjnych, barokowego *teatrum sacrum*, z którego narodziła się opera, poprzez baudelaire'owską koncepcję *correspondence des arts* epoki romantyzmu, wagnerowski dramat muzyczny i francuskich symbolistów – po dwudziesty wiek, w którym funkcjonuje powszechne założenie, że sztuka jest wielofunkcyjnym, wielkim organizmem. Wielostronny i wewnętrznie złożony rozwój sztuki, przy wzajemnym stosunku jej dyscyplin, gatunków i postulatów ideowo-estetycznych, ulega nieustannej ewolucji i fluktuacji.

## Józef Szajna – twórca totalny

Mówiąc o syntezie sztuk, zwykle odnosimy się do konkretnego zjawiska wielomedialnego: materialnego oraz niematerialnego, w którym przeplatają się i stapiają w całość elementy typowe dla poszczególnych dyscyplin artystycznych. W tym świetle uprawnione jest traktowanie twórczego dziedzictwa Józefa Szajny jako integracji sztuk. Jest to jednak pewnego rodzaju spłylenie tematu: nie chodzi o środki i sposoby wyrażania treści – bo te ulegają ciągłym przemianom wraz z rozwojem twórczym artysty – ale o **syntezę sztuk** dokonującą się w umyśle twórcy. To z niej wynika jedność dokonań i identyczna skala ważności każdej z przestrzeni jego działań kreacyjnych. Jedyne zachowanie ich pełnego kontekstu w dokumentacjach, w jak najszerszym rozumieniu tego słowa, determinuje przetrwanie pierwotnej idei.

Unikatowe dziedzictwo twórcze i intelektualne Józefa Szajny jest dziś nieczytelne, ponieważ jego postawa ulega uproszczeniu w postaci jednostronnej „muzeifikacji” lub wypaczeniom kontekstu, zwłaszcza w swym niematerialnym wyrazie, który był jej siłą: idea **syntezy sztuk**. Dzieła plastyczne i spektakle Szajny przenika odgłos wojennych i obozowych doświadczeń. Jednak znaczenie sztuki tego artysty polega na tym, iż nigdy ów motyw nie przybiera formy osobistego rozrachunku. Autor nie opowiada w naturalistyczny sposób o jednostkowym dramacie: buduje wielką, uniwersalną metaforę.

### Mnogość znaczeń

Pole interpretacji sensu sztuki Józefa Szajny jest bardzo szerokie. Jej pojemność znaczeniowa jest jednym z jej głównych znamion i jedną z podstawowych miar jej wartości. Interpretacja uniwersalnych działań artystycznych Józefa Szajny zależy od doświadczeń personalnych odbiorcy, jego wrażliwości oraz obszaru kulturowego, z którego wyrósł. Szajna w oczach europejskich krytyków jawił się jako artysta mówiący o cywilizacyjnym śmietniku, cmentarzu humanistycznych wartości, postępie technicznym obracającym się przeciwko człowiekowi. W Meksyku z kolei odczytano jego twórczość w kontekście miejscowych tradycji i powszechnego kultu śmierci. W obszarze jego działań artystycznych jest wiele kolejnych stopni interpretacyjnych, na których można się zatrzymać albo też pójść dalej. Artysta był tego świadomy. Mówił: „Mój teatr nie jest teatrem intelektualnym. Mojemu odbiorcy potrzebna jest tylko wyobraźnia i odrobina pokory wobec sztuki. Odebranie jej – to nie to samo co rozumienie – czym innym jest rozum, a czym innym wrażliwość i wyobraźnia. Odbiorca powinien przedstawić odczytać w sobie, w swoim wnętrzu. Zawsze chcemy od razu wszystko zrozumieć, poznać gotowe odpowiedzi, a nie stawiamy sobie pytań – dlaczego?!” I dalej: „...chciałbym wreszcie uniknąć nieporozumień, widzających w mojej twórczości tylko obsesję wojenną. Nie o niej mówię, ale o [...] konieczności widzenia spraw ostatecznych.”<sup>2</sup>

Szajna był zdecydowanie człowiekiem teatru: to co tworzył na scenie ściśle korespondowało z innymi materiałami języka artystycznej wypowiedzi.<sup>3</sup> Jego dzieła typu *environment* powstawały na uboczu działań scenicznych: wynikały ze spektaklu (jak *Teatr Paniki – environment* wykreowany z elementów scenografii teatralnych spektakli: kukieł) albo stawały się jego źródłem (*Replika – environment*, który artysta ożywił akcją, tworząc swój najsłynniejszy, w pełni autorski spektakl).

### Przestrzeń Repliki

Rozumienie funkcji scenografii w spektaklu teatralnym odbiegało u Szajny od norm wówczas powszechnie przyjętych. W dzisiejszym rozumieniu i wobec funkcjonujących definicji, bliżej jego zamysłom jest do *environment* i instalacji z elementami performatywnymi. W momencie publikowania swoich tekstów dotyczących teorii teatru (początek lat sześćdziesiątych) nie funkcjonowało jeszcze w polskim środowisku artystycznym pojęcie *environment* i instalacja. Pisał: „Przestrzeń sceniczna zmienia i poszerza swoją funkcję, nie służy już jako teren akcji (...) ale może być przestrzenią opustoszałą typu otwartego lub zamkniętego, aktywną lub pasywną wartością – jedną z wielu form plastycznych – tworzącą ciągle zmienną aurę (...). Rekwizyt lub dźwięk dają znaczenia, poprzez które można czasem wyrazić więcej, niż wypowiedzieć.”<sup>4</sup>

W przykładzie wyjątkowej formy artystycznej *Repliki* Szajna zrealizował w pełni założenia utworu noszącego znamiona dzieła totalnego. Kompozycja wypełniała całą przestrzeń, widz zostawał wprowadzony do środka i stawał się aktorem dramatu. *Replika*

w swojej pierwszej wersji z 1971 roku, to dzieło wykraczające poza wszelkie normy ówczesnych zdarzeń teatralnych – dziś nazwane zostałyby *environment* z elementami *performance*. Sam autor nie zastosował określenia spektakl a „kompozycja przestrzenna”<sup>5</sup>. Szajna przywiózł do Edynburga jedynie koncepcję, szkic. Dzieło narodziło się na oczach publiczności zgromadzonej w białej sali Galerii Demarco. Wśród stosu śmieci, starych butów i okaleczonych kukieł – na usypanej wokół ziemi powstał *assemblage*. Gerd Wielhaber z *Frankfurter Allgemeine Zeitung* napisał: *Replika* – sceniczna kompozycja Szajny, wymyka się wszelkiej krytycznej ocenie zachodniemieckiego recenzenta, postawionego wobec niemego milczenia, ewokującego requiem.”<sup>6</sup>

Te mocne słowa niemieckiego recenzenta stanowią podkreślenie wyzwania dla konserwatora, kuratora, ale też odbiorcy, postawionego naprzeciw dzieła totalnego – tu: *environmentu Replika* Józefa Szajny. Powtórna aranżacja takiego typu dzieła jest również powtórną jego kreacją. Zachowanie pełni tożsamości jest jednoznaczne z ochroną kontekstu – całej skomplikowanej konstrukcji materialnej i znaczeniowej, w tym relacji elementów dzieła sztuki z przestrzenią jego ekspozycji oraz elementami sensualnymi: światłem, dźwiękiem, nastrojem panującym w miejscu ekspozycji. Szeroko rozumiana atmosfera miejsca determinuje to co najważniejsze: wrażenie, jakie wywołuje dzieło w odbiorcy. Zachowanie ulotnego, wymykającego się definicjom wrażenia, może się dokonać jedynie przy całkowitej sumie wszystkich współczesnych metod dokumentacyjnych, jakimi dysponują środowiska profesjonalne. Wynikiem tych starań jest ponowne uobecnienie dzieła sztuki, w wiernej zamysłem twórcy formie.

### **Dokumentacja dzieła - praktyka instytucjonalna**

W 1950 r. ICOM – CIDOK (International Committee for Documentation of the International Council of Museums) zainicjował forum dyskusji i wymiany wiedzy odnośnie ochrony kolekcji dziedzictwa kultury.<sup>7</sup> Cel i charakter tworzenia, przechowywania i rozpowszechniania modelu dokumentacji opracowanego przez CIDOK opiera się na logicznej i spójnej definicji dzieła w obszarze danej dyscypliny, elastyczności wykorzystywania zebranych informacji w tworzeniu modeli decyzyjnych i zapewnienie możliwości maksymalnej wymiany danych w środowiskach profesjonalistów.

Określono pięć podmiotów, dzięki którym relacjom można definiować i dokumentować pełne spektrum materialnej i niematerialnej twórczości człowieka: Ludzie, Miejsca, Przedmioty, Zdarzenia i Idee. Ten koncepcyjny w charakterze model definiowania dzieła służy w kolejnym kroku tworzeniu logicznej struktury, która pozwala zindywidualizować ogólne podmioty składające się na dzieło i określić ich przynależność. Następnie powstaje konkretna, drobiazgowa baza danych zawierająca rzeczywiste informacje na temat dzieła.<sup>8</sup>

Formy dokumentacji wykorzystują najnowsze technologie: dokumentacja wirtualna, wykorzystywanie efektów 3D wideo i skanerów, fotografia panoramiczna<sup>9</sup> oraz realizowana przez Sammlung Moderne Kunst w Pinakothek der Moderne w Monachium od 2002 roku metoda pomiarów geodezyjnych.<sup>10</sup> Jest to metoda zaadaptowana dla prowadzenia prac dokumentacyjnych dzieł sztuki o charakterze przestrzennym, złożonych z wielu elementów. Dokumentacji podlegają parametry dzieła składające się na plany przestrzenne podłogi wraz z różnorodnymi rzutami przestrzennymi jego elementów. Wynik pomiarów składa się na niezwykle precyzyjną bazę dla przyszłych re-instalacji dzieła, która wzbogaca inne metody rejestracji o nieocenione informacje dotyczące relacji przestrzennych między poszczególnymi elementami dzieła z dokładnością do jednego milimetra.

Różne instytucje kultury w odmienny sposób podchodzą do dokumentacji i archiwizacji danych w zależności od różnych celów, koncepcji i metod technicznych. Pełne znaczenie tych strategii staje się oczywiste w kluczowym momencie życia dzieła sztuki – podczas wystawy. Konkretnie programy opracowywane przez naukowców, konserwatorów i artystów mają na celu wyartykułowanie odpowiedzi na palące pytania: jak eksponować dzieła o skomplikowanej strukturze, związane z konkretną przestrzenią, zawierające elementy zakładające interakcję z odbiorcą, w końcu – jak prezentować dzieła zawierające elementy performatywne.<sup>11</sup>

Gunnar Heydenreich w tekście „Documentation of Change – Change of Documentation”<sup>12</sup> proponuje nową strukturę, która ma za zadanie konstituować różnorodne wymagania stawiane dziś dokumentacji przy jednoczesnej różnorodności form jakie przyjmuje. Opisuje sposoby dokumentowania wszelkich aspektów

wynikających z charakteru dzieła m.in. ruch, dźwięk, przestrzeń, światło itp. podążając jednocześnie za najnowocześniejszymi dokumentalnymi rozwiązaniami technicznymi. Heydenreich określa różne kategorie dokumentacji oraz wynikające z nich różne funkcje i cele: – dokumentacja powstająca w związku z kreowaniem danego dzieła sztuki do konkretnej przestrzeni lub nabyciem istniejącego dzieła przez instytucję; dokumentacja powstająca w związku z wypożyczeniem dzieła; dokumentacja powstająca w związku z konserwacją-restauracją dzieła; dokumentacja powstająca w związku z projektami badawczymi.<sup>13)</sup>

### **Wielo-medialne dzieło sztuki – istota - kontekst**

Zachowanie tożsamości dzieła o tak skomplikowanej strukturze materialnej i ideowej oraz silnym ładunku emocjonalnego, autorskiego przekazu, stanowi poważne wyzwanie dla opiekuna i konserwatora. Szeroko zakrojone, udokumentowane badania okoliczności, w jakich powstawało dzieło, warunków, w jakich było eksponowane oraz kontekstu kulturowo-historycznego jego autorskiej interpretacji, stanowią jedyną drogę do rekonstrukcji rozległych treści wpływających na kształt danego dzieła.<sup>14)</sup> Ochrona i upowszechnianie dzieł sztuki totalnej, integrującej różne media powinna sprostać oddaniu ich istoty i nawiązać do uwarunkowań wizualnych współczesnego odbiorcy, ponieważ są one źródłem nowych stanowisk, stylów przeżywania i relacjonowania rzeczywistości. Dzisiejszy odbiór twórczości Szajny jest przykładem ograniczenia całego *spectrum* znaczeń na rzecz jednostronnej, obozowej interpretacji.

Niezwykle dużo w kwestii dokumentacji dzieł integrujących różne media zostało osiągnięte w ostatniej dekadzie, jednakże nadal ów problem stanowi wyzwanie – szczególnie wobec dzieł noszących znamiona integracji i syntezy sztuk. Przytoczony tu przykład spuścizny twórczej Józefa Szajny jest tego wyraźnym sygnałem. Dzieła Szajny nigdy nie były interpretowane niezgodnie z zamierzeniem twórcy – były i są interpretowane w sposób **niepełny**. To wystarczy by ważny element dziedzictwa kulturowego stał się trudny, niezrozumiały i powoli zapominany. Bariera zmieniającego się kontekstu kulturowego wymaga podjęcia nowych środków dla uczytelnienia i popularyzacji niektórych zjawisk kultury, do których bez wątpienia należy dorobek twórczy Józefa Szajny. Sztuka Szajny potrzebuje odpowiedniej oprawy, uaktualnionego kontekstu, uwspółcześnienia przekazu. Nawiązanie kontaktu z widzem, którego istotą jest dialog, jest dziś priorytetem, podobnie jak otwarcie przestrzeni interpretacji na wartości i aspekty, które są nowe. Potrzebna jest zgoda na kierowanie się własnymi preferencjami i intuicją, zmiana stereotypu myślenia – przyzwolenie na odbiór pozaintelektualny: czyli to, o co apelował Szajna.

### **Konkluzja**

Powstające dziś koncepcje przyszłej roli muzeum jako łącznika między intensywnie przeistaczającym się światem wartości estetycznych, potrzebami wyrazowymi artystów, zmieniającą się świadomością odbiorców sztuki a rolą opoki dla materialnego i niematerialnego dziedzictwa światowej kultury, są fundamentalne dla ochrony tożsamości skomplikowanych dzieł syntetyzujących różne dziedziny twórczości. Dokumentacja jest jedyną drogą by uniemożliwić zlekceważenie, zaniedbanie i nieodwracalne zniszczenie istoty dzieł sztuki budujących dziedzictwo naszej cywilizacji.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Niniejszy tekst powstał w wyniku współpracy autorki z Prof. Iwoną Szmelter: kierownikiem Pracowni Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Obiektów Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Interdyscyplinarnej Pracowni Konserwacji Sztuki Nowoczesnej w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.; stanowi skrócony opis projektu badawczego dotyczącego modelu opieki muzealno-konserwatorskiej nad syntezą sztuk (sztuką totalną) na przykładzie spuścizny artystycznej Józefa Szajny.
- <sup>2</sup> Andrzej Piątek, „Szukanie w wyobraźni. Rozmowa z J. Szajną,” *Nowiny*, nr 16 (1980): 4.
- <sup>3</sup> Teoretyczna podstawa rozumienia funkcji scenografii teatralnej zawarta została m.in.: Józef Szajna, „O nowej funkcji scenografii,” *Życie literackie*, nr 43 (1962): 10.
- <sup>4</sup> Fragment wypowiedzi Józefa Szajny, zawartej w: ———, „Problem teatru,” *Teatr*, nr 11 (1965): 10.
- <sup>5</sup> Halina Bartczak, cyt. za: „Kalendarium życia i twórczości,” w: Józef Szajna i jego świat, red. Bożena Kowalska (Warszawa: Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 2000), 209.
- <sup>6</sup> Gerd Wielhaber, cyt. za: „Kalendarium życia i twórczości,” w: Józef Szajna i jego świat, red. Bożena Kowalska (Warszawa: Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 2000), 209.
- <sup>7</sup> Więcej informacji odnośnie genezy i historii inicjatywy: <http://cidoc.mediahost.org>.
- <sup>8</sup> Źródło: [http://cidoc.mediahost.org/archive/data\\_model/guide.txt](http://cidoc.mediahost.org/archive/data_model/guide.txt).
- <sup>9</sup> Zagadnienie tej formy dokumentacji jak również wizualizacji optymalnie realizującej potrzeby wielowymiarowego dzieła sztuki szczegółowo naświetlone zostało w: Ulrike Baumgart, „Visualization and Documentation of Installation Art,” w: *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton (Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010), 173 – 83 oraz: *What`sthe meaning of VR photography/VR panoramas?*; [www.inside-installations.org/research/detail/php?r\\_id=488&ct=3d\\_registration](http://www.inside-installations.org/research/detail/php?r_id=488&ct=3d_registration); [www.art-documentation.com](http://www.art-documentation.com).
- <sup>10</sup> Geneza tej metody, uzasadnienie oraz szczegóły techniczne oparte na przykładach zawarte zostały w: Maïke Grün, „Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Room Installations. Method and experience gained at the Pinacothek der Moderne, Munich,” w: *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton (Amsterdam: Amsterdam University Press – RCE Publications, 2010), 185 – 94.
- <sup>11</sup> W marcu 2011r. w Porto odbyło się sympozjum dotyczące m.in. tego zagadnienia. Zorganizowane zostało przez Uniwersytet w Porto oraz Cultural Heritage Agency (Holandia) we współpracy z Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Hiszpania). Seminarium było częścią europejskiego projektu PRACTICS. (Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching In Conservation of contemporary art). Por. <http://incca.org/practics-access2ca/804-access2ca-seminar-porto>.
- <sup>12</sup> Gunnar Heydenreich, „Documentation of Change - Change of Documentation,” w: *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton (Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010), 155-71.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, 162.
- <sup>14</sup> Frederika Huys, *A Methodology for the Communication with Artist*, 2000, [www.incca.org/artist-participation/296-huysarticlecommunicationwithartist](http://www.incca.org/artist-participation/296-huysarticlecommunicationwithartist). *Scenario for Artist`s Interviews*, 1999; [www.incca.org/artist-participation/302-scenario-for-artists-interviews-1999](http://www.incca.org/artist-participation/302-scenario-for-artists-interviews-1999). *INCCA Guide to Good Practice. Artist Interviews*, 2002, [www.incca.org/artist-participation/299-inccaguidetogoodpracticeartistinterviews](http://www.incca.org/artist-participation/299-inccaguidetogoodpracticeartistinterviews). Cornelia Weyer i Gunnar Heydenreich, „From Questionnaires to a Checklist for Dialogues,” w: *Modern Art. Who Cares?*, red. Ysbrand Hummelen i Dionne Sille (Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999), 385-88.

## BIBLIOGRAFIA

- Baumgart, Ulrike. „Visualization and Documentation of Installation Art.” W: *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton, 173-83. Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010.
- Grün, Maïke. „Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Room Installations. Method and experience gained at the Pinacothek der Moderne, Munich.” W: *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton, 185-94. Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010.
- Heydenreich, Gunnar. „Documentation of Change – Change of Documentation.” W: *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, red. Tatja Scholte i Glenn Wharton, 155-71. Amsterdam: Amsterdam University Press - RCE Publications, 2010.
- „Kalendarium życia i twórczości.” W: *Józef Szajna i jego świat*, red. Bożena Kowalska, 209. Warszawa: Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 2000.
- Piątek, Andrzej. „Szukanie w wyobraźni. Rozmowa z J. Szajną.” *Nowiny*, nr 16 (1980): 4.
- Szajna, Józef. „O nowej funkcji scenografii.” *Życie literackie*, nr 43 (1962): 10.
- . „Problem teatru.” *Teatr*, nr 11 (1965): 10.
- Weyer, Cornelia i Gunnar Heydenreich. „From Questionnaires to a Checklist for Dialogues.” W: *Modern Art. Who Cares?*, red. Ysbrand Hummelen i Dionne Sille, 385-88. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.