



**TEATR
POLSKI**

W WARSZAWIE

FAUST

Dyrektor
ANDRZEJ KRASICKI

Kierownik Artystyczny
AUGUST KOWALCZYK

Kierownik Literacki
STEFAN TREUGUTT

3

Sezon 1970—1971

Premiera
w lipcu 1971

FAUST

Tekst
Johanna Wolfganga Goethego
w wolnym przekładzie
Macieja Z. Bordowicza
w układzie
Józefa Szajny

GOETHE O FAUŚCIE

Idealne dążenie do oddziaływania na całą naturę i wczuwania się w nią.

Duch zjawiający się jako geniusz świata i czynów.

Walka między formą i nieforemnością.

Wyższość nieforemnej treści nad pustą formą.

Treść przynosi ze sobą formę.

Forma nigdy nie jest pozbawiona treści.

Nie łagodzić tych sprzeczności, ale je podkreślić.

(Notatki z 1800 roku)

★

Czyż wszystko, co jest dziełem poprzedników i współczesnych, nie jest prawowitą własnością twórcy? Dlaczego miałby on cofać się przed zrywaniem kwiatów tam, gdzie je znajduje? Tylko drogą przyswajania sobie cudzych skarbów powstaje coś wielkiego.

(Rozmowa z F. von Müllerem i I. P. Eckermannem z 17 XII 1824 roku)

Ach, miejcie wreszcie odwagę poddawać się wrażeniom, pozwólcie, żeby was bawić, wzruszać, podnosić na duchu, a nawet uczyć, zapalać i pociągać do rzeczy wielkich, ale nie myślcie przy tym, że to wszystko nie ma żadnej wartości, jeżeli nie jest jakąś abstrakcyjną koncepcją czy ideą!

Przychodzą do mnie ludzie i pytają, jaką ideę chciałem przedstawić w moim „Fauście”. Jak gdybym sam to wiedział i potrafił wyrazić! „Z nieba przez świat do piekła” – tak by to można od biedy określić, ale to nie jest idea, tylko rozwój akcji. Albo że diabeł przegrywa zakład i że człowiek wyężdżający siły ku dobru będzie ocalony z najgorszych opresji – to też jest co prawda myśl słuszna, wiele wyjaśniająca, odpowiednia, lecz bynajmniej nie idea, która byłaby podstawą całości oraz każdej poszczególnej sceny. Ładnie by to musiało wyglądać, gdyby tak bogate, barwne i w najwyższym stopniu różnorodne życie, które przedstawiłem w moim „Fauście” dało się podciągnąć pod cienki sznur jednej jedynej idei wypełniającej całość!

Jako poeta w ogóle nigdy się tym nie odznaczałem, żeby dążyć do ucieleśniania czegoś abstrakcyjnego. Odbierałem wrażenia, zmysłowe, pełne życia, miłe, barwne, nieskończenie rozmaite, jakie mi przekazywała ruchliwa wyobraźnia; potem, jako poeta, nie miałem już nic więcej do roboty niż artystycznie wykańczać w sobie i rozbudowywać te obrazy i wrażenia oraz uzewnętrzniać je w tak żywej postaci, żeby inni ludzie, słuchając mnie albo czytając, odbierali te same wrażenia...

Im bardziej utwór poetycki jest niewymierny i nie dający się objąć rozumem, tym lepiej.

(Rozmowa z I. P. Eckermannem z 6 V 1827 roku)
Przekład Macieja Żurowskiego

JÓZEF SZAJNA O TEATRZE I O SWOIM „FAUSCIE”

Czas mówić o teatrze nowym, odkrywczym, zrewidować pojęcia, uzupełnić luki wynikłe z fragmentarycznego spojrzenia na istotę teatru i jego kompromisową postawę powolnego nadążania. Potrzebny nam teatr ciągłego przeobrażania się, wyprzedzający, teatr o funkcji poznawczej, kształtujący nową wyobraźnię widza.

*

Taki teatr zagęszcza obrazy sceniczne sprzężonym działaniem środków teatralnych, gdzie kształt sceniczny staje się dorobkiem artystycznym całego zespołu. Jest widzeniem z różnych perspektyw jednocześnie, działa zbliżaniem i oddalaniem przedmiotów zainteresowań, ukazując postać, problem od środka. Ujawnia metodą działań konfliktowych, pozornie sobie obcych i sprzecznych, absurdy i paradoksy życia. Wyzwala zderzenia metodą reakcji.

*

„Dzianie się” sceniczne winno stać się dla widza uzmysłowieniem sobie tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia.

*

Staram się językiem sztuki wizualnej dawać odpowiedzi na pytania i wydarzenia z pierwszych, a nie ostatnich stron gazet.

*

Słowo żyje w strukturze teatru równocześnie jego wielością. Kostium przestaje być ubiorem zewnętrznie określającym styl epoki, sugeruje postać sceniczną w jej całościowym uwarunkowaniu – nie tylko psychologicznym, ale przede wszystkim ze względu na funkcję pełnioną w spektaklu, uwydatniającą kreację aktora. Słowo, rekwizyt, ruch i dźwięk stanowią nierozdzielalną całość.

*

Ma to być „Faust” odczytany przez współczesnego człowieka. Nie szukanie przyczyn, ale stwierdzenie skutków, egzemplifikacja kłopotów, buntów, wahań bohatera nieromantycznego. Faust wyrasta z buntu współczesnego człowieka przeciwko światu, który go przerósł, jest u mnie bohaterem antyromantycznym, bo wspaniali bohaterowie romantyczni dawno już powymierali.

*

Istnieje pewna zbiorowość w której prawa wkomponowane jest życie Fausta. Jest on człowiekiem, który chce się przebić poza ograni-

czenia, zastane, przestarzałe mity. Przebić się, uporządkować chaos.

*

Faust wyłamuje się ze zbiorowości. Jego dramatem jest chęć poznania tego, co go osaczyło. Próbuje podnieść rangę człowieka duszonego przez mity, które sam stworzył, chce pokonać Ducha jako mit. Duch jest rodzajem personifikacji skostniałych pojęć o Bogu, religii, personifikacją trwałych, wiecznych mitów. Faust chce się wydostać spod tej władzy, ale jego sen kończy się porażką. (Sen – bo wędrówka Fausta jest anegdota wymagowaną).

*

Mefisto jest tworem Fausta, częścią jego natury, wyłonioną z niego samego, dionizyjskim elementem jego natury. Dwie siły – świat, przez który Faust chce się przebić, i Mefisto jego sojusznik, są w śpółce.

*

Faust wyrwa się ze swego dotychczasowego świata i trafia w inną zbiorowość, Altmayerów i Froszów, która jest w pewnym sensie krainą ślepców Breughla, podszytą tendencjami, w których można odkryć posmak faszysty. To środowisko jest dla mnie egzemplifikacją antyintelektualizmu. Tu dostępuje Faust poznania samego siebie w czasie i przestrzeni.

*

Kim jest w tym świecie Małgorzata? Małgorzata jest to śmierć. Układy, w które trafia Faust to kolejne pułapki zastawione na niego przez Mefista.

*

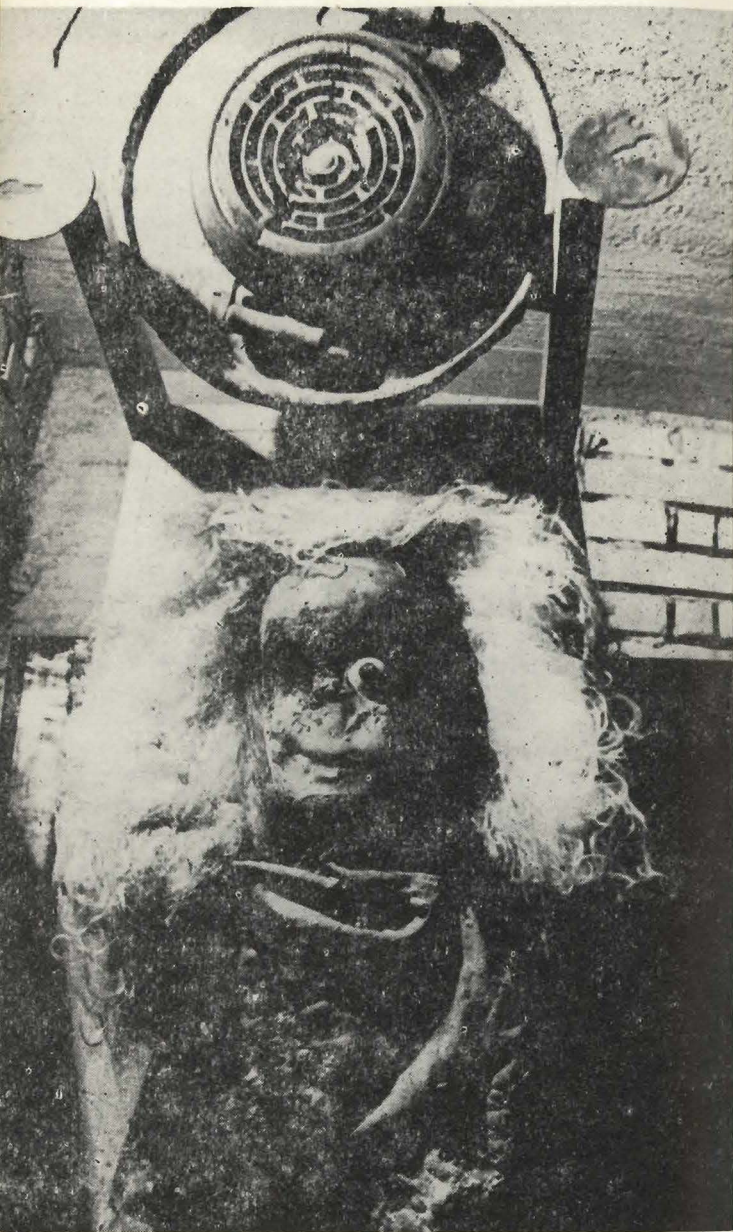
Jeśli Duch jest barwą okrutnej bieli, Mefisto – czerni (ale żywiołowej, życiodajnej), to Faust jest szarością między nimi, bohaterem pozytywnym jako indywidualność w zunifikowanym świecie współczesnym.

*

Czy musi przegrać? Wydaje się, że tak. Jest w tym podobny do bohaterów Camusa, ale o tyle inny, że świadomie chce przeżyć „chwile piękne” i nasycić się nimi bez względu na rezultat.

*

Jest w „Fauscie” temat nadziei, która polega na tym, że człowiek ma prawo i możliwość powrotu do punktu wyjścia, już z wyboru, po dokonaniu przewartościowań, dzięki którym nie podlega już mechanizmom tego punktu wyjścia.



MACIEJ ŻUROWSKI

„FAUST” SZAJNY I „FAUST” GOETHEGO

Ze względu na rolę, jaką w naszych czasach odgrywa i musi odgrywać nowatorstwo i eksperyment, można by twierdzić, że dzieło sztuki jest dziś tym bardziej autentyczne, im więcej ryzyka zawiera się w samym jego pomysle. Jeżeli tak, to Józef Szajna ze swoim „Faustem” zasługuje na baczną uwagę. Nie tylko sięgnął po temat, którego nowsze opracowania od stu z górą lat dawały rezultaty bardzo problematyczne, ale w dodatku potraktował tekst Goethego ze swobodą bez precedensu.

Choć temat nie jest własnością Goethego, kult otaczający jego „Fausta” potęguje to ryzyko. Według nie całkiem pewnej, ale zabawnej i charakterystycznej anegdoty, kiedy Heine odbył w roku 1824 pielgrzymkę do Weimaru, został zapytany przez gospodarza: „Nad czym pan teraz pracuje?” i odpowiedział: „Piszę „Fausta”. Wskutek tego Goethe niemal dosłownie miał go wyrzucić za drzwi. Zwłaszcza w momencie, kiedy świat, olśniony pierwszą częścią tragedii, wydaną w roku 1808, czekał na część drugą, były to słowa więcej niż zachwale (i dlatego anegdota jest zapewne zmyślona). Inni pisarze już wcześniej zresztą próbowali wejść Goethemu w drogę. I oni, i Heine – który twierdził, że „każdy człowiek powinien napisać swojego „Fausta”” i rzeczywiście myślał o takim utworze, wysuwającym Mefista na pierwsze miejsce – i wszyscy, którzy później, aż do naszych czasów, występowali z różnymi „Faustami”, prawie zawsze nawiązywali do tragedii Goethego, przeciwstawiając jej inną interpretację starej legendy. Nieraz czynili to polemicznie, jak F. Th. Vischer, autor parodystycznej sztuki „Faust, tragedii część trzecia” (1862), gdzie filozoficzne zawilości Goethego są aż tak wyszydzane, że postać tytułowa musi za karę tłumaczyć uczniom sens drugiej części „Fausta”. Nikt jednak nie posunął się do tego, żeby jako własną interpretację przedstawić swojego rodzaju collage wykonany z tekstu Goethego. Szajna nie tylko drastycznie skraca i przedstawia różne partie tego tekstu, ale nieraz wkłada w usta Fausta słowa Mefistofelesa. Albo jeszcze inaczej. U Goethego następujący fragment „Nocy Walpurgi” tak wygląda (lub raczej tak może wyglądać w wolnym przekładzie):

General

Choć uczyniłeś wiele dla narodu,
Nie licz na wdzięczność, nie ufaj mu
dłużej!...
Lud jak kobieta – u nich zawsze młody
w większej jest cenie niż dawne zasługi!

Minister

O, teraz wszystko niezbyt prawidłowe!
Gdzie czas, gdy myśmy byli godnym
rządem!...

Wtedy, w tych latach tłustych
i wzorcowych,
umiano trzymać krótko i za mordę!

Parweniusz

Nikt nam nie może zarzucić głupoty,
bośmy zakazy zawsze przekraczali!
Świat się zaplątał dziś w swoje obroty –
trzeba uciekać, gdy się wszystko wali!

U Szajny:

Cesarz

Choć uczyniłeś wiele dla narodu,
Nie licz na wdzięczność, nie ufaj mu
dłużej!...

Lud jak kobieta – u nich zawsze młody
w większej jest cenie niż dawne zasługi!

Cesarzowa

O, teraz wszystko niezbyt prawidłowe!

Cesarz

Gdzie czas, gdy myśmy byli godnym
rządem!...

Wtedy, w tych latach tłustych
i wzorcowych,
umiano trzymać krótko i za mordę!

Cesarzowa

Nikt nam nie może zarzucić głupoty,
bośmy zakazy zawsze przekraczali!

Biskup

Świat się zaplątał dziś w swoje obroty –
trzeba uciekać, gdy się wszystko wali!

Te szokujące modyfikacje tłumaczą się stosunkowo prosto. Jest to spotęgowanie, wydobycie na powierzchnię tych efektów groteski i absurdu, do których Goethe tak samo dążył. Podobnie Faust przemawiający od czasu do czasu słowami Mefistofelesa jest logiczny, ponieważ wysłannik piekieł reprezentuje nie tylko pierwiastek zła na świecie zewnętrznym, lecz również demoniczne i zwierzęce skłonności człowieka, który dlatego właśnie – choć nie tylko dlatego – podpisuje pakt z diabłem. Ale co powiedzieć o innych modyfikacjach? Duch Ziemi staje się „personifikacją skostniałych pojęć o Bogu, personifikacją władzy religijnej, mitów trwałych, wiecznych”. Gdyby to usłyszał wspomniany F. Th. Vischer, który w swojej parodii wyszydza również dowolne komentowanie „Fausta” ta interpretacja zostałaby surowo napiętnowana wśród najbardziej dowolnych. A redukcja tragedii Małgorzaty, powiedzenie, że „Małgorzata jest to śmierć”, jedna z pułapek, w które Faust wpada?

I to jednak ma swoją logikę, jeżeli godzimy się na próbę aktualizowania tragedii. U Goethego rozmowa z Duchem Ziemi wyraża podstawowy problem filozoficzny epoki, konfron-

tację intuicji z poznaniem rozumawym, bezpośredniego uczestnictwa w życiu natury z postulatem ujmowania tego życia w kategoriach myśli abstrakcyjnej. Z tej konfrontacji narodziła się nowoczesna dialektyka i udział Goethego w jej narodzinach był znaczny, ale to już historia. Zastanawiając się dziś nad tym, co jest najgłębszą rozterką światopoglądową człowieka naszych czasów, nieraz charakteryzuje się ją inaczej – mniej więcej tak, jak to czyni Szajna. Historia Małgorzaty, jakkolwiek stanowiąca w świadomości wielu pokoleń równie zasadniczy element „Fausta” jak pakt z diabłem, jest związana z epoką sentymentalizmu i kryształizowania się osiemnastowiecznej etyki mieszczańskiej. Na pewno więc nie należy do najwyższych dziś elementów tragedii, chociaż bez niej „Faust” Goethego jest oczywiście nie do pomyślenia.

Co w tradycyjnym temacie tej legendy i w jego poszczególnych motywach można zmieścić, przemieścić i wymienić? Największą osobliwością legendy o Fauście jest jej pojemność i nieograniczona potencjalna nowoczesność od samego momentu, kiedy powstała z konfliktu między religijnymi, średniowiecznymi w swej istocie wyobrażeniami o porządku rzeczy i bardzo jeszcze naiwnymi przecuciami światopoglądu renesansowego. Prometeusz, Odyseusz, Edyp, Hamlet, Don Kichot i Don Juan są motywami literackimi i mitami, których głębia i żywotność okazały się niewyczerpane i – w każdym wypadku na inny sposób – bezkonkurencyjne. Od pierwszego swojego wcielenia Faust jest jednak dla nich wszystkich konkurencją dzięki niezwykle bogatym perspektywom konfliktu, na którym się opiera, i różnorodności doświadczeń, którymi żyje.

Do największych osobliwości „Fausta” Goethego trzeba zaliczyć to, że genialnie syntetyzując problematykę filozoficzną przełomu XVIII i XIX wieku, przejął całą bujność najstarszej wersji tej legendy, która ukazała się w roku 1587 pod tytułem „Historia o doktorze Janie Fauście, słynnym cudotwórcy i czarnoksiężniku, jak się na umówiony czas połączył z diabłem, jakie miał wtedy dziwne przygody, jak się prowadził i co robił, aż w końcu dostał dobrze zasłużoną nagrodę”.

To anonimowe dzieło literatury jarmarcznej miało być lekturą budującą, luteraniskim ostrzeżeniem przed niedozwolonymi praktykami i rozwiązłością życia. Morał jest wyrażony z naciskiem, bo Faust dokonuje żywota w żalu, rozpacz i atmosferze grozy. Ostatniej nocy słychać u niego gwizdy, syki i stłumione wołanie o pomoc. Sąsiedzi znajdują „cały pokój opryskany krwią, oblepiony mózgiem, gdyż diabeł tłukł nim o ściany. Leżały też jego oczy i parę zębów”. Ciało natomiast znaleziono przed oberżą na stercie gnoju – „widok był straszny, bo mu głowa i wszystkie członki jeszcze się trzęsły”. Nim do tego dochodzi, Faust jest pełnym wigoru łotrzykiem, należy bowiem do rodziny Dyla Sowizdrzała, Łazika z Tormesu i Panurga, tyle że dzięki paktowi odznacza się nieznaną

tamtym demonicznością. Sam Mefisto, który go utrzymuje w dostatku czarodziejską sztuką i płacąc mu tygodniową pensję, kradnie też dla niego różne rzeczy. Faust oszukuje i płata złośliwe figle – potrafi sprzedać świnię, które okazują się wiązkami siana, lub połknąć na chwilę, popijając wiadrzem wody, służącego w oberży, który niedbale spełnia swoje obowiązki.

Alé nie jest to beztroska egzystencja łotrzyka. Faust wypytuje Mefista o męczarnie, jakie znoszą dusze potępione, i nawet odbywa krótką, lecz koszmarną wycieczkę do piekła, obejrzawszy przedtem u siebie w domu całą defiladę diabłów. Widzi Lucyfera, który miał „postać dużego mężczyzny, był porośnięty włosami i kosmaty, jak wiewiórka rudy, i ogon trzymał wysoko nad sobą jak wiewiórka. Dalej szedł Belzebub, który miał różowe włosy i głowę wołu o strasznych uszach, też cały włochaty i kosmaty, z parą wielkich skrzydeł, tak ostrych jak oset na polu, w połowie zielonych, w połowie żółtych, a na końcu zionących płomieniem; ogon miał krowi. Asterot przybył w postaci robaka, kroczył prosto się trzymając na ognie, nóg nie miał żadnych, a ogon koloru padalca...” Faust zna więc dreszcze fantastycznej grozy, która wydała piekielne widzenie Hieronima Boscha i „Strącenie upadłych aniołów” Breughla.

Nade wszystko jednak oddaje się uciechom zmysłów. W postaci Mahometa odwiedza harem sułtana w Konstantynopolu. Jeździ z Mefistem po świecie szukając pięknych kobiet. Znajduje „dwie Niderlandki, jedną Węgierkę, dwie Angielki, jedną Szwabkę i jedną Frankonkę, sam kwiat tych krajów. Z tymi diabelskimi niewiastami uprawia wszeteczeństwo do końca swego życia”, którego schyłek urozmaica mu ponadto Helena, królowa Sparty, przywołana czarami z zaświatów. Zna też uciechy intelektu. Odbywa podróż w kosmos, wyczarowuje bohaterów Homera, chce odzyskać zagubione komedie Terencjusza i Plauta. Z natury nienasycony, jest w jednej osobie całą galerią metamorfoz i możliwości. Ta jego cecha utrwaliła się następnie u Marlowe’a oraz w sztukach jarmarcznych i marionetkowych, które znał Goethe.

Uczył on tę postać i jej perypetie wyrazem swojej filozofii, która stanowi, jak mówi Lukács, żywy pomost między XVIII i XIX wiekiem: „dziedzictwo Monteskiusza i Woltera, Diderota i Jana Jakuba Rousseau (razem z tendencjami materialistycznymi) pozostaje nietknięte, a jednocześnie drugim skrzydłem myśli jego sięga Hegla i Balzaka, niekiedy ocierając się nawet o socjalizm utopijny”. Odtąd modyfikowanie postaci Fausta jest najeżone trudnościami. Właściwie już w XVIII wieku, nim tragedia Goethego zaczęła kielkować, „Faustowi” po raz pierwszy nadano charakter radykalnie odbiegający od tradycji. Uczył to Lessing, a raczej chciał uczynić, bo poprzestał na szkicu. Jego „Faust” miał się obejść bez paktu z diabłem, gdyż w rozumieniu autora nie pozwalała na to filozofia Oświecenia, jej wiara

w postęp i jej koncepcja człowieka odrzucającego wszelkie przesady. Inne modyfikacje, dokonywane po ukazaniu się dzieła Goethego, są równie interesujące jak ten niefortunny pomysł. Wszystkie bowiem dowodzą, że tematyka „Fausta” ma wewnętrzną prawidłowość, której naruszanie jest zadziwiająco nieopłacalne z artystycznego punktu widzenia. Christian Dietrich Grabbe w dramacie „Don Juan i Faust” (1829) połączył dwie postacie, których spotkanie na pierwszy rzut oka wygląda efektownie. „Nie są to dwie różne osoby – mówił o nich później Hebbel – bo każdy Don Juan kończy jako Faust, a każdy Faust jako Don Juan”. U Grabbego tak jest rzeczywiście, ale też jego dramat ma wszystkie cechy kiczu. Obaj bohaterowie kochają bez wzajemności tę samą kobietę; Don Juan zabija jej narzeczonego, co nie zmienia sytuacji, po czym Faust, również nie mogąc nic wskórać, zabija ją i w końcu zostaje uduszony przez Mefista, podczas gdy Don Juan idzie do piekła, zgodnie z tradycją, podczas uczty, na którą zaprosił Komandora. Wcale nie lepsze wrażenie robi cykl scen dramatycznych Pawła Valéry „Mój Faust” (1946). Mefistofeles jest tam postacią, która straciła swą demoniczność wskutek postępu nauk ścisłych, a Faust dekadentem intelektualistą, pocieszającym się miłością do swojej sekretarki. Jako przykład jeszcze bardziej monumentalnej kłęski może służyć libretto Hansa Eislera „Johann Faust” (1952), w gruncie rzeczy normalny dramat, którego bohater, zdrajca ludu, staje w okresie wojen chłopskich po stronie jego ciemiężycieli.

Nie mając, jak z tego widać, poprzedników w zakresie adaptowania treści „Fausta”, Józef Szajna jest jeszcze bardziej oryginalny, gdy idzie o inspirację plastyczną. Collage właściwie nie najlepiej określa jego metodę. Decydujące znaczenie ma w tym wypadku – także w odniesieniu do tekstu – koncepcja scenograficzna wynikająca z pewnej idei plastycznej. Uderzające jest przy tym, w jak naturalny sposób ta idea nawiązuje do źródeł inspiracji Goethego w tych epizodach, które są dla nas formalnie najbardziej nowoczesne – „Kuchnia czarownicy”, „Noc Walpurgi”. Obie te sceny są niemal dosłownie skopiowane z miedziorytów Michaela Herra. Na „Kuchnię czarownicy” oddziałali też bezpośrednio Teniers, Brouwer i Breughel, a klimat „Nocy Walpurgi” nie jest inny. W literaturze droga przez Breughla, te właśnie części „Fausta” i „Kuszenie świętego Antoniego” Flauberta, prowadzi aż do wizjonerskich elementów monologu wewnętrznego u Joyce’a. W „Fauście” Szajny „Piwnica Auerbacha”, wyraźna i zamierzona reminiscencja w Breughla, jest może najbardziej sugestywnym dowodem, że ta sztuka rodziła się jednocześnie z tekstu i z myślenia w kategoriach plastyki. Rzecz jasna, wynika to konsewentnie z koncepcji teatru, jaką ma Józef Szajna, lecz wcale nie jest obce Goethemu.

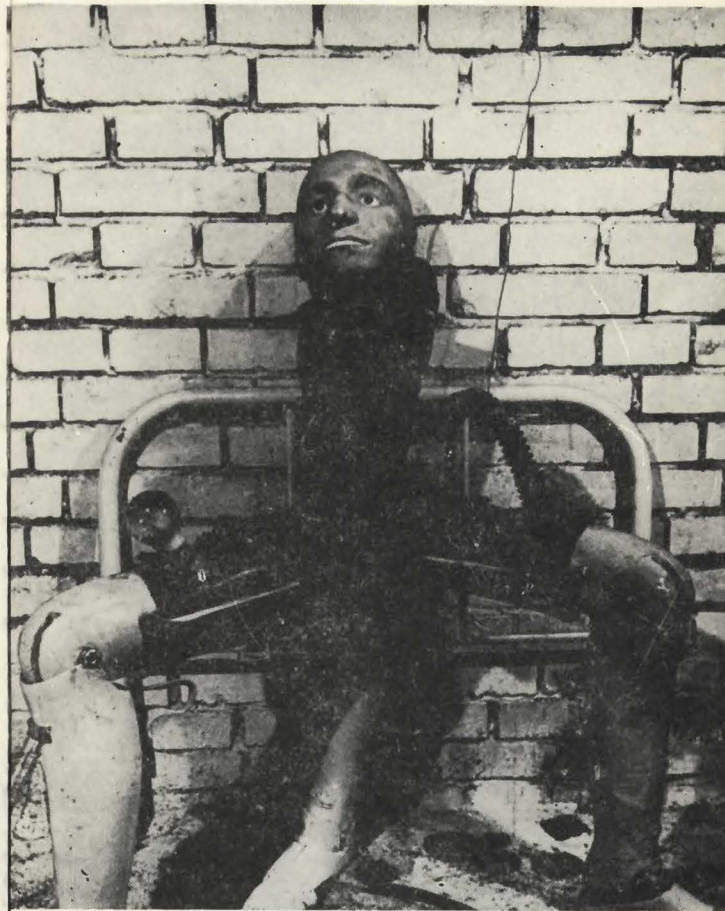
Mimo wszystko ten Faust jest tak bliski swojemu pierwowzorowi, że można by wysunąć istot-

ną obiekcję. Za pomocą nowocześniejszego języka wyraził on nowoczesne treści, ale bohater Szajny nie jest na przykład aż tak antyromantyczny, jak moglibyśmy sobie wyobrazić po przeczytaniu wypowiedzi autora. I efekt całego utworu zakłada obecność w naszej świadomości „Fausta” Goethego, opalizację dwóch tekstów i dwóch wizji. Ten „Faust” jest zamknięty w tamtym jak Mefisto, kiedy (u Goethego) nie może wyjść od swojego rozmówcy, bo wchodząc nie zauważył magicznego pentagramu na progu. Widz czuje się wobec własnych wspomnień jak Goethe mówiący w „Dedykacji”:

Widzę was znowu, o chwiejne postacie,
Znajome niegdyś zamglonemu oku...

Czy to jest obiekcja? Tu się otwiera pole do refleksji nad zagadnieniem, jak dalece dla prawdziwego nowatorstwa odchodzenie od tradycji, dlatego że się z niej wyrosło, musi również znaczyć: „Nie stargam cię ja, nie!... lecz uwydatnię”.

Maciej Żurowski



FAUST
NASZ WSPÓŁCZESNY

I

WĘDRÓWKI CZŁOWIEKA I MITU

Kim jest Faust? Skłonność do konkretności i personifikacji podsunie odpowiedź wierną historii: urodził się około roku 1480 w pobliżu Wirtembergii, mając lat trzydzieści kilka przybył do Krakowa, by uczyć się w słynnym wówczas na całą Europę ośrodku alchemii i innych sztuk tajemnych, wiódł życie bujne i barwne, podawał się m. in. za „półboga heidelberskiego, filozofa filozofów”, wykladał w Erfurcie o Homerze, wywołując przy tym duchy jego bohaterów. Zmarł w pięćdziesiątych latach życia, między rokiem 1536 a 1539.

Nie interesuje nas tu jednak Faust historii; zajmie nas Faust sztuki i filozofii – nieporównanie ważniejszy w kulturze. A więc Faust, którym może stać się także człowiek współczesny, jeśli spełni pewne warunki...

Faust – to przede wszystkim mit, czyli zespół upostaciowionych i dramaturgicznie przedstawionych wartości o nieostrych granicach znaczeń, wartości dookreślanych różnorodnie w swych kolejnych kulturowych wydaniach nie tylko przez anonimowych i znanych współtwórców, ale także przez miliony tych, którzy mit przeżywają – jako swego rodzaju równoważnik działania, jako tło, głębię własnych tęsknot. A więc Faust to także rzeczywistość historii, przetworzona i przeniesiona w płaszczyznę idei, Faust to zniesienie granicy między rzeczywistością i marzeniem.

Tak pojęty zespół wartości nie pojawił się bynajmniej na przełomie XV i XVI stulecia – w postaci owego w Krakowie wtajemniczanego w magię wędrownego uczonego; twórcą właściwym był tu Marlowe, a w jeszcze większym, w największym stopniu – Goethe (odrzucając tu koncepcję przemienności mitów: chociaż jej pogłębiona interpretacja mogłaby doprowadzić do – być może – odkrywczych rezultatów, Tristan – Don Juan–Faust, a nawet Prome-

teusz–Faust. Hipoteza degeneracji Tristana w Don Juanie, przedstawiona z tak namiętnym, zaiste godnym tematu zaangażowaniem przez Denis de Rougemonta, jak i kierkegaardowska przemiana Don Juan–Faust, wydają się zaciierać istotne dla nas typologiczne i historyczne odrębności. Dlaczego mamy się ograniczać do jednego, choćby zmiennego symbolu, gdy właśnie przez ich wielość dotrzeć możemy do różnorodności i bogactwa kultury i życia). Goethe – bo „Faust” jest dla nas szczególną sumą ludzkości, szczególną gdyż nie mechanicznym podsumowaniem (jeśli takowe w ogóle byłoby możliwe), ale – jak mówili już po powstaniu fragmentu „Fausta” z roku 1790 uczniowie Fichtego i Schellinga – „wyidealizowaną ludzkością, jej reprezentantem”. Powiedzmy to ściślej: jako największy wytwór klasycyzmu jest „Faust” artystycznie – ideową projekcją dążeń sił społecznych, które dziedziczyły wówczas harmonię antyku, dynamizm Odrodzenia, wiarę w postęp i rozum „wieku światła”, tym samym zaś stanowiły najpełniejszy i najciekawszy typ człowieka – z różnorodności typów ludzkich znanych do tamtej pory.

Mit więc wędruje, jak owe idee Ludwika Krzywickiego, obrastając przy tym w nowe wartości, wzbogacając się poprzez rozwój dziejów umysłu europejskiego; „Faust” dojrzewał jak człowiek, jak kultura („osobowość to uewnętrzniona kultura” – głosi jedna z tez współczesnej psychologii społecznej). Szczególną cechą dojrzałości „Fausta” stało się też to, że pod piórem Goethego u w e w n ę t r z n i ł on właśnie ową sumę ludzkości (mówił już Puszkina, że „Faust” to „Iliada” czasów nowożytnych...). Należy to jednak rozumieć w duchu Goethego i – Hegla: wybitna jednostka reprezentuje okres, czasem tylko moment, historii, gdy więc spełni swą rolę, zostaje zniszczona, odrącona. Dzieje ludzkości są w sumie optymistyczne, chociaż składają się z niezliczonych tragedii jednostek.

Faust jako jednostka przegrywa więc zgodnie z prawami biologii, sztuki i historii (przegrywa również w tragedii – interpretacje optymistyczne samego zakończenia, bądź religijne, bądź historiozoficzno-kulturowe, nie oddają – moim zdaniem – ani intencji Goethego, ani historycznej ani artystyczno-filozoficznej prawdy dzieła) – ale jako symbol kultury wznosi się jak kultura sama ponad partykularyzm przemijania i wędruje poprzez dzieje coraz bogatszy, peł-



niejszy. Kim więc jest dziś? – kolejne pytanie, na które trzeba będzie szukać odpowiedzi.

2

DIALEKTYKA UPOSTACIOWIONA

Zagadka wielkości, myślowej „pojemności” i wewnętrznego dynamizmu mitu Fausta spoczywa przede wszystkim w jego dialektycznym charakterze. „Faust” powstał wszak w tej samej epoce co „Fenomenologia ducha”... Eckermann notuje słowa Hegla wypowiedziane na przyjęciu w Weimarze u Goethego na temat istoty dialektyki:

„– W gruncie rzeczy dialektyka nie jest niczym więcej – rzekł Hegel – jak tylko uporządkowanym i metodycznie ukształtowanym duchem sprzeciwu, który tkwi w każdym człowieku i okazuje się nader przydatny w rozróżnianiu prawdy od fałszu.”

Zapiski kronikarza nie były zapewne zbyt wierne i tu także nadmiernie popularyzując jeden z ważniejszych problemów. Ale prawdą jest, że „duch sprzeciwu” unosił się wówczas nad jenajskimi i weimarskimi polami, by znaleźć swój najdoskonalszy kształt w dwu największych dziełach klasycznej epoki filozofii i sztuki. „Faust” upostaciowił dialektykę, wyodrębnił przeciwstawne zasady jedności człowieka i rzeczywistości, nadając im kształty ludzi, Boga, szatana. „Prolog w niebie” przeciwstawia Pana i Mefistofelesa, zawieszając w ten sposób nad całością akcji ogólne tło metafizyczne, będące odbiciem realnej walki Dobra i Zła w dziejach ludzkości i w dziejach każdej jednostki. Napięcia między biegunami wyzwalają energię, która staje się motorem rozwoju, wybory dokonywane przez człowieka wytyczają kierunek; przy tym każdy wybór znośząc starą ustanawia zarazem nową sprzeczność, wyczerpanie lub porzucenie starego źródła napięć i energii w dialektycznym toku rozwoju prowadzi do przeskoku na nową płaszczyznę „gry”, stwarzając czy odtwarzając w ten sposób mechanizm postępu.

Z perspektywy nieba widać jak na dłoni dzieje ludzkości; Pan toczy spór z Mefistofe-lem w obronie optymistycznej wizji świata, jego rozwoju, a gdy szatan, wieczny malkontent, krytykuje sytuację na Ziemi:

...Tam, jak zawsze, źle, że trudno gorzej.
Z współczuciem śledzę ludzi na ich nędzy
szlaku.

Już mi się nawet nie chce dręczyć tych
biedaków

Pan rzuca pytanie:

A Fausta znasz?

Przeciwstawia więc w ten sposób Fausta czy-STEMU, może prostackiemu negatywizmowi, chociaż wie dobrze, iż „błądzi człowiek, póki dąży”. Faust jest także w swym poszukiwaniu i w swej walce wewnętrzną reprezentantem człowieka – ludzkości, jej sytuacji ciągłego wyboru, nieustannego dramatyzmu. Faust, czyli człowiek – ludzkość, jest polem walki „–” i „+”, negacji pobudzającej kreację, mówiąc popularnie i nie zupełnie to samo – „zła” i „dobra”. Życ autentycznie – to wybierać świadomie w ciągłych zmaganiach z zewnętrznymi trudnościami, a przede wszystkim z ich interioryzacją w nas samych. Faust w ten sposób we własnym rozwoju jednostkowym pragnie przebyć i przeżyć całe dzieje z ich klęskami, triumfami, mówiąc w swej pracowni w czasie zawierania paktu, a więc także w momencie uruchamiania twórczej zasady negatywności:

Szałeństwu służyć chcę, syceniu wiecznej
żądzy,

.....

Wszystkim, co wziął w udziale cały ród
człowieczy,

Ja chcę się w wnętrzu moim rozkoszować
sam.

Duchem chcę wszystkie wyże i głębie
przewiercić.

Dobro ich jak i zło do własnej zgarnąć
piersi,

Na ich istoty miarę jaźń mą
rozprzestrzeń...

Jednostka uosabia więc to, co ogólne, także jego wewnętrzne rozdarcie, sprzeczności dążeń i zasad. Dialektyka jednostkowego i ogólnego w tym stosunku reprezentacji różni się istotnie od dialektyki jednostkowego i ogólnego uchwytnej w funkcjonalnej relacji nieuchronnego tragizmu jednostek i optymistycznego kierunku rozwoju całej ludzkości. Optymizm tragiczny – to byłaby dobra formuła oceny tej dialektyki ludzkości, a los człowieka komplementarnie dałoby się ująć formułą „tragizm optymistyczny”. Faust zaś,

zindywidualizowana ogólność, może jedną z najgłębszych i najbardziej twórczych tajemnic swej wielkości, siły, artyzmu – zawiera właśnie w szczególnej jedności tego optymizmu i tragizmu.

Faust jako mit i symbol ludzkości, zawiera w sobie kondensację jej doświadczeń i dążeń – dlatego niesie tak wielkie bogactwo artystyczne i filozoficzne, stanowi oczywiście coś więcej, niż „zwierciadło, które przechadza się po gościńcu”: jest najpełniejszym wyrazem „ducha europejskiego” (miał w tym sporo racji Oswald Spengler), pod warunkiem historycznego widzenia granic tego „europeizmu”, który chciał być, a nawet był do pewnego okresu uniwersalizmem nauki i technologii, by dziś zatracić swą wyjątkowość w triumfalnej ekspansji, w zwycięstwie samounicestwiającym. Jest też intelektualno-artystycznym modelem działania, pragnień – życia samego, w jego autentycznie humanistycznym rozumieniu. Dialektyka została tu ujawniona jakby na wielu poziomach i dzięki pełnej artystycznej personifikacji w różnych stopniach natężenia: sieć sprzeczności między „dobrem” i „złem” nie wyczerpuje się w popularnie przedstawianych analizach dwubiegunowości. „Dobro” reprezentuje Pan w planie ogólnym, Faust je ujednostkawia, a równocześnie w nim samym i jego losach nieraz triumfuje „zło”. Mefisto jest w zasadniczej opozycji wobec Pana, ale są oni razem dialektycznie komplementarni, i to w trójczłonowym zestawieniu (Stwórca, jego kontrpartnera a zarazem sługi).

Dramatyczne spotkanie z Duchem Ziemi ujawnia nowe sprzeczności – na płaszczyźnie poznawczej: Faust nie może dorównać wiedzy Ducha, ale jest też w zasadniczej opozycji wobec Wagnera, sługi, który posiadał wielką, ale scholastyczną naukę książkową. Nie ulegniemy pokusie „modernistycznej” interpretacji, chociaż taka w świetle współczesnych doświadczeń mogłaby być efektowna – wystarczy zresztą, jeśli powie się tylko to, co oddaje tamtą historię: Faust odrzuca średnio-wieczną wiedzę Wagnera i wyraża w swym nienasyconym dążeniu do prawdy żywej i dynamicznej, praktycznej i absolutnej – owych olbrzymów Renesansu, widzianych nadto przez harmonijną, sumaryczną wielkość klasycyzmu.

„Dialektyka wyraża się zarówno w wyborze jak w rolach występujących osób – streszcza



trafnie Marietta Szaginian – w przeciwstawieniu postaci głównych: Faust – który szuka, poznaje, cierpi, Faust – którego stosunek do życia jest pozytywny, twórczy, i Mefistofeles – duch wiecznego przeczenia, niezbędny dla Fausta jako stały bodziec, jako nieustannie pobudzające go przeciwieństwo; Faust – prawdziwy uczony stawiający sobie za cel poznanie żywej, materialnej rzeczywistości i Wagner – oschły pedant, czerpiący wiedzę wyłącznie z książek – „od książki do książki”, ucieleśnienie abstrakcyjnej myśli średniowiecza; Faust – pełen refleksji rezoner, uświadamiający sobie każde swoje przeżycie, i Matgorzata, pierwiastek uczucia, „wiecznej kobiecości”, dziewczyna o silnie rozwiniętym instynkcie, który powiada jej, co ma sądzić, zanim jeszcze rozum przemówił; Faust – najbardziej współczesny spośród ludzi współczesnych Goethemu, uosobienie wewnętrznego rozdarcia, postać typowa dla burzliwego okresu, jakim była pierwsza połowa XIX wieku, człowiek pochłonięty wszystkimi zainteresowaniami swej epoki, i Helena – klasyczna bohaterka starożytności, wcielająca pełnię harmonii, pełnię zadowolenia wewnętrznego, zamkniętego w sobie spokoju”.

Wszystko to jest jednak przede wszystkim uzewnętrznieniem i upostaciowieniem wewnętrznej gry sił w samym człowieku – Fauście. W prawdopodobnie najgłębszym studium o arcydziele Goethego, studium pióra György Lukácsa, owo uzewnętrznienie przedstawione zostało bardzo trafnie: „Siła Mefistofelesa ujawnia się tylko wtedy, kiedy jego istota stanowi moment duchowego rozwoju samego Fausta”. Na to w pełni zgoda, ale gdy wielki marksista węgierski pisze, iż „...legenda została przeniesiona przez Goethego w sferę wewnętrznej walki o utrzymanie i rozwój pierwiastka humanistycznego przeciwko diabelskiemu, szatańskiemu możliwościom, które tkwią w samym człowieku” – wówczas budzi się logiczny i historyczno-merytoryczny sprzeciw; proces uzewnętrznienia zakłada wszak przeniesienie z zewnątrz „możliwości szatańskich”, nie istniejących chyba „w ogóle”, lecz powstających jako odbicie historyczno-klasowego zła (wprawdzie dotychczas tak powszechnego, że trudno zrozumieć jego przejściowy, historyczny charakter). Tak więc Goethe przedstawił dialektyczną grę sił społecznych w upostaciowionym i jednocześnie uwe-

wnętrznionym w człowieku kształcie. Istota człowieka to nie abstrakcja tkwiąca w poszczególnej jednostce – istota człowieka to całokształt stosunków społecznych: ta lapidarna, lecz jakże odkrywczą i głęboką prawda „Tez o Feuerbachu” była przygotowana również przez doświadczenia artystyczne Goethego.

3

GRANICE WIELOZNACZNOŚCI I PRAWA DO „FAUSTA”

Wydobyty wyżej i to tylko fragmentarycznie, jeden z wielu wątków „Fausta”, pozwala zbliżyć się do problemu współczesnej możliwej interpretacji mitu. André Dabezies w „Visages de Faust au XX^e siècle”, ponad pięćsetstronicowym dziele z roku 1967, ukazał różnorodność tych interpretacji i ich uwikłania: Steiner, Spengler, Valéry, Mann, Eisler – by choćby wspomnieć jakże odmienne przykłady...

Nieostrość – jedna z cech istotnych mitu – nie może jednak prowadzić do całkowitej dowolności; wieloznaczność może być płodna, jeśli jest jednak ograniczana ramami nawet bardzo rozległej zawartości intelektualnej, psychologicznej i artystycznej dramaturgicznego zespołu wartości. Analiza mitu umożliwiła uchwycenie jego „punktów ciężkości” (Goethe odrzucał wysiłki, by „w najwyższym stopniu urozmaicone życie, jak to, które pokazałem w „Fauście”... nawlec na cienki sznureczek jednej jedynej idei przewodniej”) zapewniając swoistą jednoznaczność struktury w wieloznacznościach interpretacji i przetworzeń. Mówiąc inaczej: nawet w sensorycznych, a także wielkich modyfikacjach mitu zawarte są różne stopnie jego „prawdy”. Jeszcze inaczej i możliwie najkrócej: nie wszyscy mają równe prawa do „Fausta” – niektórzy – powiedzmy prowokująco – w ogóle nie mają do niego praw.

Muszę więc odrzucić dziś stanowisko, które zajmowałem kilka lat temu w „Zmierzchu mieszczaństwa”: sądzę bowiem obecnie, że Tomasz Mann – oczywiście nie tylko mimowolnie, ale i wbrew swym głęboko humanistycznym zamierzeniom – dostarczył swego

rodzaju alibi niemieckiemu faszyzmowi. Nawet poszukiwanie najodleglejszych przyczyn i możliwości barbarzyństwa, tkwiących w niemieckiej kulturze, nie może w jakimkolwiek stopniu zestawić „Fausta” z brunatną zarazą, tą wrzaskliwą tłuszcza, jaką był hitleryzm. „Doktor Faustus” jest więc nawet swego rodzaju nadużyciem i profanacją... (miejmy nadzieję, że będzie okazja do zasadniczej obszernej dyskusji na ten temat; dotyczy on zresztą pośrednio każdej dzisiejszej interpretacji „Fausta”, dotyczy też kilku kluczowych problemów człowieka i kultury).

Jaka jest natomiast ta „prawdziwa” lub choćby najbliższa istotnej zawartości mitu interpretacja? Kto ma prawo do Fausta – reprezentanta ludzkości, dziedzica humanizmu w jego historycznych wzlotach? Odpowiedź ideowo-filozoficzna narzuca się dostatecznie jednoznacznie, chociaż dowód psychologiczny pozostaje zawsze w rękach artysty: Faust 1971 nie może być np. ani człowiekiem kultury masowej, ani nawet intelektualistą w służbie wyzysku i przemoc, ani artystycznym dekadentem, ani utopijnym marzycielem, ani introwertycznym pięknoduchem, ani „zaginionym działaczem”, oczywiście nie „hippie-sem” ani bojownikiem „nowej lewicy”, nie maoistą i nie anarchistą ze współczesnych paryskich barykad...

Więc kim? To oczywiście, ale niechaj to powie artysta...

4

LEGENDA ŻYCIEM SIĘ STANIE...

Obejrzałem przed napisaniem niniejszych uwag próbę części spektaklu Józefa Szajny, wysłuchałem programowej wypowiedzi twórcy inscenizacji. Dowiedziałem się m.in., że „Faust wyrasta z buntu współczesnego człowieka przeciwko światu, który go przerósł”, że Faust „musi przegrać”, że reżyser „traktuje Fausta jako „jedermanna”, że „dramat Fausta jest dramatem współczesnego człowieka, który sam stworzył zagrażający mu świat. Świat, którego nie może opanować, którym jest przerażony”. Sformułowałem wówczas zdanie, które podtrzymuję, ale bardzo chciałbym, by okazało się przynajmniej częściowo

nietrafnie: spektakl w założonym kształcie takiej uniwersalistycznej, a także pesymistycznej wizji Fausta, skazany jest na porażkę, reżyser zwycięży jednak, jeśli widzowie zrozumieją i przeżyją założenia, a także ramy zaproponowanej wizji...

Niemożliwa jest już dziś, w warunkach współczesnego świata, uniwersalistyczna interpretacja Fausta jako „człowieka współczesnego” w ogóle, bo nie ma już jednej kultury w takim sensie, w jakim istniała jeszcze w czasach Goethego. Dlatego też, jeśli Faust mógłby nawet działać prawie wszędzie (nie ma jednej kultury, ale w wielu kulturach istnieją rozległe i ważne obszary wspólne), to wszakże tylko w jednym układzie społeczno-ideowym będzie on najbliższy prawdzie swego najpełniejszego upostaciowienia: gdy wyrazi optymistyczny dramatyzm socjalistycznego humanizmu. Łatwiej jest zdobyć się na odwagę wypowiedzenia tej tezy – niezmiernie trudno byłoby nadać jej kształt artystyczny. Ale tylko trudne zamierzenia prowadzą do wielkich rezultatów, a gdy nawet kończą się artystycznie znaczącą porażką – budzić muszą szacunek i zbliżają nas wszystkich do głębszego zrozumienia własnego ludzkiego losu.

Dlatego też wielki wysiłek artystyczny i odwagę Józefa Szajny należy przyjąć z najwyższym zainteresowaniem; jeśli nawet na zasadzie negacji, to na pewno twórczej i głęboko humanistycznej, zaproponowana wizja pozwala raz jeszcze przeżyć wartości wielkiej tradycji, inspirującej naszą współczesność. Szajna wytycza pole nowej wielkiej dyskusji, a ma rację wprost i działa zarazem w duchu Goethego jak i nowego humanizmu, gdy rzuca wezwanie „żebyśmy budowali człowieka”. Bo właśnie dzięki takim wysiłkom przyjdzie czas, gdy legenda życiem się stanie: zamieszka na Ziemi Faust, który osuszy „łęgi zgniłe” i ujarzmi oceany, przede wszystkim zaś dokonana czynu największego i wbrew pozorom po dziś dzień najtrudniejszego – opanuje samego siebie. Faust, który zdoła sycić swe nienasytzenie, połączy młodość i mądrość, umknie starości i może nawet śmierci (jakież mogą być granice gerontologii, geriatry, kironiki, inżynierii genetycznej?) ...Faust, który społeczną niedojrzałość i tragikomedie alienacji zastąpi męskim dramatyzmem wolnego twórcy i wieczną młodością ludzkiej miłości.

Janusz Kuczyński



KOMPOZYCJE PRZESTRZENNE JÓZEFA SZAJNY

Pisząc o swej pracy reżysera i scenografa używa Józef Szajna jakże charakterystycznych dla własnej postawy artystycznej określeń: „za-gęszczenie obrazu ... współzależność ludzi i rzeczy, przedmiotów i treści... równoczesne widzenie z różnych perspektyw... działanie nastrojem ... maksymalna synteza i lapidarność wyrazu ...gra przeciwieństw ...zderzenie ...spiętrzone działanie ... wielopłaszczyznowość ...” Słownictwo to nie jest rzeczą przypadku. Sformułowania powyższe odnieść można także do dzieł plastycznych Józefa Szajny, do jego obrazów, kompozycji przestrzennych, rzeźb i gwa-szy. Są one wielowarstwową wizją artystyczną, pełną wewnętrznych spięć i konfliktów. Akcja odbywa się w atmosferze przesyconej grozą. Budowane z autentycznych dokumentów, rzeczy-wistych przedmiotów, jednocześnie rzeczy-wistość tę przerastają. Sugerują daleko idące uogólnienia. Pełnią funkcję psycho-przedmio-tów, lub – według określenia artysty – „psy-cho-gramów”.

Józef Szajna: malarz, scenograf, autor filmów animowanych, reżyser teatralny. Uprawiając równocześnie kilka dyscyplin zacięra świadomie granice podziałów profesjonalnych. Spektakle teatralne przepaja malarstwem – malarstwo dramatyzuje. W obu wypadkach postępuje zgodne z głoszoną przez siebie zasadą: „obiektywną prawdę przedmiotu stanowi jego zastosowanie ... Wypalone horyzonty z otworami, opadające kurtyny-zasłony, podarte płótno, puste opakowania, gęsta farba, pakuły – awansują do roli tworzywa”.

Antagoniści – w rozmowach kawiarnianych – nazwali metodę tę ironicznym terminem „szajнизм”. Wydaje mi się, iż nieświadomie, epitetem tym złożyli artyści wyrazy prawdziwego uznania. Jakże niewiele twórców potrafiło tak dalece zadziwiać swą sztuką, by nazwisko ich stało się synonimem kierunku, odrębnej drogi, nowych odkryć i śmiałych eksperymentów.

Stare buty, fotografie będące dokumentem autentycznych wydarzeń, strzępy odzieży, manekiny, lalki, sztalugi, pukle włosów – trawione ogniem, strzaskane, rozdarte, unurzane w błocie – podniesione zostają do rangi symbolu doli człowieczej.

Metoda, polegająca na wprowadzeniu konkretnego przedmiotu do obrazu lub rzeźbiarskiej kompozycji przestrzennej, nie jest oczywiście wynalazkiem Szajny. Natomiast rola, jaką przedmioty te pełnią w jego obrazach-widowskich, jest indywidualnym wkładem artysty w te kierunki sztuki współczesnej, które otrzymały dziś nazwę „nowej figuracji” i „environment”. Dostrzegła to krytyka zagraniczna. Wy-starczy zacytować znamienne wypowiedź Emily Genauer, opublikowaną w „New York Post”: „Ten sposób wycinania figur jest surrealistycznym trikiem stosowanym przez R. H. Magritte. Pierwszy A. Warhol tworzył wielkie portrety z małych zdjęć powtarzających się twarzy, aby wywołać tym wrażenie wielości. Mary Bauermeister w swej ostatniej wystawie w Nowym Jorku w galerii Bonino łączyła ze sobą szereg sztalug traktując to jako dzieło rzeźbiarskie. Wydaje się, iż gipsowe figury G. Segala są pierwowzorem postaci umieszczonej za sztalugami. Włoski malarz Burri pierwszy wykonywał na wielką skalę obrazy o spalonej powierzchni. Szukanie takich analogii jest jednak nonsensem. Każdy z tych cenionych artystów pragnął sugerować, iż wychodzi poza eksperymenty z czystą formą, albo też chciał nadać temu głębsze, surrealistyczne znaczenie.

Szajna, przystępując do swego dzieła, mógł znać te prace lub ich nie znać – nie odgrywa to żadnej roli. Zamiast imitować pełne sukcesu pomysły, jak zawsze na świecie robią to artyści awangardowi, posłużył się nimi i innymi – sprawiającymi wrażenie jego własnych – by stworzyć oryginalną kompozycję przestrzenną. W sposób niezwykle i niezapomniany odtwarza ona i obrazuje tragedię...” Opowieść o doli człowieczej, jaką snuje Szajna w swych dziełach plastycznych, przywołuje na myśl odległe echa egzystencjalizmu. Ale ów katastroficzny egzystencjalizm nie zrodził się jednak na gruncie teoretycznych, filozoficznych rozważań. Jest on ściśle uwarunkowany konkretnymi wydarzeniami historycznymi, które w życiorysie Szajny określić można najprościej trzema słowami: wojna, okupacja, Oświęcim.

Pozornie ograniczony krąg tematyczny – pozornie, bowiem mieści się w nim wszystko co wielkie, tragiczne, bolesne i heroiczne. Można nazwać to obsesjonalnym przywoływaniem obrazów przeszłości, można jednak znaleźć inne, bardziej przekonujące wytłumaczenie. Pokazując w NRF w roku 1971 swą kompozycję oświęcimską „Reminiscencje” wprowadził Szajna do katalogu dodatkowy podtytuł, który w Polsce uważał za zbędny „Gegenwart einer Vergangenheit” – „obecność przeszłości”, „aktualność przeszłości”. Tak właśnie rozumiała jego dzieła krytyka zachodnio-europejska. Rozprawę na temat „Reminiscencji” kończył Dino Buzzati („Corriere della Sera”) znamienne uwagą: „Siłę wyrazu tego dzieła wzmacnia brak nienawiści”.

W pracach Szajny wszystko zdaje się być sprowadzane do naczelnej zasady: przede wszystkim wyrażać! Wyrażać jak najdobitniej, w spo-

sób jak najbardziej przejmujący, wstrząsający widzem. A więc sztuka wyrazu.

Niektóre ze swych prac plastycznych nazywa Szajna „zdarzeniami”, używając tego słowa zamiast: obraz, rzeźba, kompozycja przestrzena. W terminie tym mieści się określenie akcji, dramatu, plastycznego przedstawienia faktu, który miał lub mógł mieć kiedyś miejsce, który rozgrywał się w przestrzeni i trwał w czasie. A więc koncepcja sztuki dynamicznej.

Podsumowaniem wieloletnich doświadczeń Szajny w zakresie plastyki jest kompozycja „Reminiscencje”. Piszę o pracy tej w czasie teraźniejszym, bowiem powstała ona w początkowej wersji w roku 1969 i pokazana została w Krakowie i Warszawie. Następnie, nieco zmodyfikowana, odniosła wielki sukces na weneckim Biennale w roku 1970; trzecie studium, to wystawa w muzeum w Recklinghausen (NRF) w roku 1971.

„Reminiscencje” to dzieło niezwykle charakterystyczne dla sposobu obrazowania, jakim posługuje się Szajna. Jest ono dedykowane pamięci plastyków krakowskich, wywiezionych w roku 1942 do obozu zagłady w Oświęcimiu. Przeplatają się w nim wątki autentycznych faktów, autentycznych dokumentów z ich malarską i rzeźbiarską interpretacją.

„Reminiscencje” nie są przeznaczone do oglądania z zewnątrz, kompozycja wypełnia całą salę, widz wprowadzony zostaje do środka, musi uczestniczyć w akcji, stać się aktorem dramatu. Sam wybiera dla siebie rolę i miejsce na scenie.

Tego rodzaju prace, w których autor tworzy konkretne dzieła sztuki wraz z ich otoczeniem, wraz ze specyficznym mikro-klimatem, otrzymały miano „environment”. Powstają one na pograniczu plastyki i teatru. Szajna w swej kompozycji przestrzennej wykorzystał bogate doświadczenia malarza, rzeźbiarza, reżysera i scenografa posiadającego dar niezwykle sugestywnego narzucania odbiorcy swej wizji artystycznej. Na ten temat oddajmy głos krytykowi włoskiemu Antonio Del Guercio („Rinascita”): „Dramat, i to nie poprzez akcję wywołany, lecz poprzez wyobraźnię, dramat zmaterializowany przedmiotami, zawarty jest w „Reminiscencjach”. Dzieło całkowicie odmienne od „sztuki biednej” („arte povera”), istniejącej na bogatym Zachodzie. Tutaj „environment” jest całkowite i aż mrozące poprzez absolutną surowość i wydobycie straszliwego piękła obozu zagłady.”

Szajna tworzy dzieła ekspresyjne, miejscami wręcz patetyczne. Każdy niemal przedmiot krzyczy, oskarża, demaskuje. W swej ostatniej, najbardziej przejmującej pracy, w „Reminiscencjach”, posługując się zespołem różnorodnych instrumentów – form przestrzennych, atakujących się nawzajem, silnie z sobą skontrastowanych – zrealizował artysta jednorodną w swym ogólnym brzmieniu wielką symfonię milczenia.

Aleksander Wojciechowski



W PROGRAMIE
OBRAZY
JÓZEFA SZAJNY

Redakcja
ANNA BOSKA
Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI
Wydawnictwo Teatru Polskiego
Cena zł...
6.-

FAUST

Tekst Johanna Wolfganga Goethego
w wolnym przekładzie Macieja Z. Bordowicza
w układzie Józefa Szajny

Faust
BRONISŁAW PAWLIK
Mefistofeles
AUGUST KOWALCZYK

Duch
Maria Homerska EUGENIA HERMAN
Męczennicy i mnisi
ANNA NEHREBECKA
ALICJA SĘDZIŃSKA
PIOTR BRZEZIŃSKI
WOJCIECH SZTOKINGER

Brander
JANUSZ ZAKRZEŃSKI

Frosz
MIECZYŚLAW STOOR

Altmayer
STANISŁAW MIKULSKI
MACIEJ MACIEJEWSKI ✓

Siebel
HENRYK BOUKOŁOWSKI
CZESŁAW BOGDAŃSKI ✓

Małgorzata
JOLANTA WOLLEJKO-CZENGERY

DWIGA SULIŃSKA ✓ ZOFIA KOMOROWSKA
Walenty

STANISŁAW NIWIŃSKI
Cesarz

WACŁAW KOWALSKI
KAZIMIERZ DĘBICKI ✓

Cesarzowa
MARIA KLEJDYSZ

Alkoholiczka
HALINA CZENGERY

LECH SOŁUBA ✓ RYSZARD NAWROCKI
Biskup

HALINA DUNAJSKA
Żebrak

MARIAN ŁĄCZ
Meduza

JOLANTA STILLER

Z WYRZYKOWSKI ✓ Proktofantazmista I
TADEUSZ JASTRZĘBOWSKI

KAZIMIERA UTRATA ✓ Proktofantazmista II
JADWIGA SULIŃSKA

Proktofantazmista III
MACIEJ BORNIŃSKI

Reżyseria i scenografia
JÓZEF SZAJNA

Muzyka
BOGUSŁAW SCHÄFFER

Asystent reżysera
RYSZARD NAWROCKI

Muzyka zrealizowana
w Studio Eksperymentalnym PR i TV
przy współpracy Bogdana Mazurka

Inspicjent

BARBARA SIWECKA

Sufler

KRYSTYNA KAWECKA

Kierownik Muzyczny

ZOFIA LOSAKIEWICZ

Pracownia scenograficzna

MARIA TERESA JANKOWSKA

Kierownik Techniczny

mgr. inż. JERZY ZALESKI

Brygadier sceny

STANISŁAW KUSZCZYK

Światło

mgr. inż. JERZY ZALESKI

ZBIGNIEW KREPINIEWICZ

Pracownia malarska

ZBIGNIEW GULIK

Pracownia stolarska

MIECZYŚLAW MICHAŁOWSKI

Pracownia modelatorska

EUGENIUSZ RĄCZKOWSKI

Rekwizytornia

WŁADYSŁAW SZYMKOWSKI

Pracownia tapicerska

STANISŁAW LENARCZYK

Pracownia krawiecka męska

JAN MARKO

Pracownia krawiecka damska

HALINA ROGUSKA

Pracownia perukarska

ROMAN FILUTOWSKI

Pracownia szewska

ADAM KRYSZECKI

Pracownia farbiarska

KAZIMIERZ STANIS

Pracownia ślusarska

MIECZYŚLAW ZALESKI

„Dom Słowa Polskiego”

Zam. 6088. U-64.

