

SZAJNA I FAUST

Teatr 18/71

MARIA CZANERLE

Teatr Polski w Warszawie: FAUST Johanna Wolfganga Goethego w wolnym przekładzie Macieja Z. Bordowicza, w układzie Józefa Szajny. Reżyseria i scenografia Józef Szajna, muzyka Bogusław Schäffer. Premiera 3 lipca 1971 r. (fot. F. Myszkowski).

Nie trzeba robić dużo
trzeba robić tylko rzeczy wielkie
Rozpędzamy lokomotywę,
jedziemy w pędzącej rakiecie
bądźmy nienasyceń...

Szajna

1.

Mówi Szajna:

Mój stosunek do *Fausta* Goethego był żaden. *Faust* wydał mi się komedią. Pomyślałem: jak zrobić z tej komedii ludzką tragedię. Tyle wielkich słów jest u Goethego, że przestały cokolwiek znaczyć. Zacząłem się więc interesować owym „nic” to znaczy samym *Faustem*, bo „nic” u Goethego to człowiek (*Faust*), a „coś” to diabeł (*Mefisto*). A cóż u diabła obchodzą mnie dzisiaj diabły? Diablami usiany jest świat, w takim świecie sprawdzanie przemocy stało się zajęciem banalnym. W takiej sytuacji owo małe człowiecze „nic” zaczęło mi rosnąć, urastać do postaci już nie *Jedermann*a, ale zwykłego, samotnie walczącego człowieka. Walczącego z kim? Przede wszystkim z sobą samym. Człowieka podejmującego próbę zwalczania swoich niemożności na rzecz możliwości. I te właśnie jego osobiste potencje i impotencje stają się w określonych sytuacjach szkieletem i kanwą przedstawienia.

Dlatego wybory *Fausta* dokonują się w pierwszej części, a jego historia czy los zamyka się implikacjami tekstów z części drugiej i z *Urfausta*, które umieściłem w *Nocy Walpurgii* — w trzeciej części przedstawienia. Tak więc doszliśmy — idąc od tyłu do przodu — do konstrukcji tryptyku, którego drugą częścią jest ziemia-natura (czyli karczma *Auerbacha*), zaś pierwszą jest laboratorium — w moim ujęciu prosektorium: miejsce preparowania człowieka (ludzi) pod względem nie tylko biologicznym, przede wszystkim umysłowym — wiadomo że geniusz ludzki doprowadził nas do umiejętności preparowania manekinów, stworów ludziom podobnych, z okaleczonych resztek, z łachmanów, strzępów, kikutów, którym wystarczą bełkoty, sygnały, sylaby, cyfry...

Ja po prostu nie apróbuję rozwoju cywilizacji, kwestionuję cywilizację, bo nie chcę być ofiarą faustowskiego laboratorium, potrzebna mi jest natura więc nawołuję do natury... Rzec dzieje się u mnie w suszy niby na jakimś dnie studni, niby w jałowej próżni w sytuacji tropiku z wszystkimi konsekwencjami: ulewnym deszczem i ogniem, co spadają jak manna z nieba; alkohol wyzwala aurę przyrodzoną tym ludziom z natury, zielona szmata jest trawą, z prosektoryjnych truposzków organizuję niby chóry... Sterylność i jałowość sceny — świata, w którym dotąd żył *Faust*, ma tu swoje dwojakie znaczenie: *Faust* uzmysławia sobie pustkę, w jakiej się dotąd obracał, i wyważa ów świat hermetyczny, otwierając mu bramę na widownię. Postępuje jak samobójca, który się odważył na bunt: przelamuje własną słabość, która była do tej pory jego siłą, siłą przekonań i postaw, ustalonych sądów i pojęć. Od wyreży-

serowanej przez siebie sytuacji — nar ze szkieletami jak w kostnicy — rozpoczyna swoje własne konfrontacje, dramat wyboru.

Faust zmierza się tu z tezami przyjętymi obiegowo i szeroko i w trakcie pierwszego aktu krystalizuje się jego decyzja (która kłowała mu pod czaszką i dlatego obwiązałem mu głowę ręcznikiem niby obręczą). Pod koniec tego aktu stawia nam pytanie zasadnicze: czy człowiek błądzi póki dąży czy dąży tak długo póki błądzi. Z dotychczasowego błędzenia wyciąga wnioski: nie wystarczają mu już przestarzałe doktryny myślowe i formalne, szuka teraz porozumienia ze światem, którym dotąd gardził, a który trzeba urządzić inaczej; w zetknięciach i konfliktach między człowiekiem i światem rozgrywa się dramat Fausta. W jego racjach i argumentach bunt sąsiaduje z uległością, nonkonformizm z oportunistycznym, czyli nie jest to postawa romantyczna, jak się to zwykle oceniało. Albo też weźmy rzecz inną — znaczenie postaci symbolicznych.

Kogo reprezentuje Duch Ziemi? Dla mnie jest to Słowo i Moc, Słowo to duch — idea, zaś Moc to po prostu Bóg czyli nakaz czy przymus wiary. Do tej pory najwyższa władza, dziś przestarzały model ideowości wszelkiej, religijnej, mitologicznej, politycznej...

Faust jest człowiekiem, który uważa się za częstkę Boga, może jakimś Chrystusem. Nastąpiła tu jak widać zamiana starego pojęcia ewangelii: „Na początku było Słowo” ma dziś znaczenie podwójne — słowo i moc, czyli przymoc, czyli inaczej mówiąc idea totalitarna. Mefisto jest anarchista, rzecznikiem świata chaosu, siłą destrukcyjną i niszczącą, tym, który neguje i tworzy — czyli twórcą świata przemocy. Przerost świata przemocy pomniejszył Fausta, przedstawił go Duchu; tej epizodycznej roli nie może udźwignąć człowiek — szary, skromny, dzisiejszy — dlatego szukając oparcia Faust sprzągnął się z Duchem negacji — Mefistem.

Faust stał się wypadkowym kolorem w walce białego z czarnym. Białego Ducha Ziemi z czarnym reprezentantem przemocy — jest szary i niepokąlny wobec okazałości tamtych. Porządek tego świata stał się jego więzieniem; skoro lepiej mniej wiedzieć niż więcej należy unikać wiedzy, odpiąć nadmiar informacji, bo tak tylko może człowiek uchronić swą osobowość. Natomiast w konkretnym układzie zbiorowości zumifikowanej staje się Faust kimś innym — ze zbiorowej powszechności wyłania się indywidualność. I na tym właśnie gruncie — stosunku do zbiorowości — rozgrywa się ważny konflikt między Mefistem i Faustem. Bo Faust jako rewolucjonista żywi szacunek dla ludu, a Mefisto ludem pogardza, Faust chce być jednym z tłumu a Mefisto kupuje tłum za kilka bezczulek wina, Faust pokochał Małgorzatę a Mefisto zabija jej brata, który stanął w obronie jej cnoty.

Lecz przedstawmy rzecz po kolei. Faust na samym początku stracił wiarę w ideologię: słowa dotyczące przemocy przetłumaczył na sens polityczny. Jest rozczarowany, stracił wiarę, jakby zagubił się w czasie: zbyt bolesne były jego konfrontacje. Wymawia więc posłuszeństwo i próbuje się odrestaurować: może wrócić do początku — do idei, jaką była kiedyś, do słowa, które nie straciło sensu. Odrzuca Moc jako Przymoc (proponując Duchu Ziemi) i zwraca się do Negacji: wzywa Mefista jako siłę, która powinna mu pomóc w odnalezieniu samego siebie.

Dotąd istniał poza społeczeństwem, z dala od ludzi; znał tylko system, był ideologiem, intelektualistą, naukowcem. Teraz zstępuje między ludzi, poznaje ich w piwnicy Auerbacha, gromady bezdusznych konsumentów żyjących bezmyślnie jak zwierzęta. Ale on tej gromadzie zazdrości, zapragnął być jednym z nich, chce uciec od samotności, może pozbyć się intelektu, który stał mu się nagle ciężarem.

Ale przystosowanie okazuje się niemożliwością. Faust ulepiony jest z innej gliny. Bo nie ma faktycznie możliwości porozumienia się intelektu z przeciętnością.

Eugenia Herman
(Duch), August Kowalczyk
(Mefistofeles), Bronisław Pańlik
(Faust)



Dokonuje się dramat człowieka. Bo nie ma powrotu do idei, nie ma Boga, który był, nie można żyć bez idei jak nie można żyć bez kraju i ludzi. Więc łapie się ziemi i ludzi, ale pozostaje wśród nich obcy. Ta społeczność jest bezideowa, a Faust się ludzi nadziejają, że da się odbudować ideę. I Faust popada w pułapkę, zastawioną na niego przez Mefista: wpada w sidła Małgorzaty, którą mu tamten podsunął. Małgorzata staje się egzektorem zemsty osobistej i zemsty Ducha Ziemi, którego Faust na początku zdradził. W *Nocy Walpurgii* Małgorzata przybiera postać śmierci, czyli czasu, który przemija.

Co z tego wynika? Symbole zamieniliśmy na znaki dnia powszedniego, czy raczej dnia dzisiejszego. Faust zrezygnował z intelektu dla szczęścia, bo intelekt okazał się balastem. Szczęśliwsi są ludzie prości, ale czy można się pozbyć balastu, zahamować proces myślenia? To się tylko udaje w telewizji.

Afirmuję jednak Fausta jako wyraz konieczności przełamania pewnej stabilizacji. Człowiek jest ofiarą mitów, przebija się przez doktryny, przez zestarzałe komunały, przez mur cementowych głów i skamieniałych łbów, żeby znaleźć dla siebie szczylinę... Dramat indywidualisty, który wcale nie pragnie kosmosu, lecz kawałka miejsca na ziemi... Mój tryptyk składa się z trzech części: filozoficznej, politycznej i ludzkiej. Świat został dawno zbudowany. Marzenie, żeby go przebudować (w pojędnyk jak Faust) jest naiwnością, hochstaplerstwem. Skończymy z geniuszem ludzkiego umysłu, który przyniósł nam bombę atomową.

2

„Żeby w coś wierzyć — trzeba zdradzić wszystko: taka jest nowa, totalna konstrukcja wiary”. I to także powiedział Szajna. I jeszcze paręset, a może parę tysięcy zdań związanych z Faustem, z których dałoby się złożyć poemat, może nowego *Fausta*, który byłby równie niezwykle i niepodobny do Goethego jak ten oglądany w teatrze. Jeszcze kilka z tych zdań, związanych tym razem ze spektaklem, trzeba tu będzie przytoczyć, by uniknąć nieporozumień, jakie mogą się zdarzyć nieświadomym. Na przykład takie oświadczenie na temat własnego przedstawienia:

„To się nie nazywa reżyseria, ani scenografia, ani sztuka dramatyczna. To jest po prostu Wieża Babel. Jakbyś się dostała pod wielką czaszę świata, gdzie Breughel, Bosch i nowoczesność zamieszkali w najlepszej komitywie. Wy, krytycy, pieprzycie na temat aktorstwa. A ja odebrałem aktorowi twarz, za to dałem mu osobowość, to znaczy postać

i ruch. Przywiązuję aktora do projektu, a tekst idzie swoją drogą. Ze aktorzy do tego nie przywykli? Na początku byli obrażeni. Jedna z aktorek uciekła aż do szpitala: wołała się przechorować niż zagrać w takim spektaklu. A potem się wszystko zmieniło. Teraz Czengery mówi: tak mi się to podoba, że do bufetu chodzę z tymi straszonymi cynamami, palcami zjadam kiełbaski i wycieram je o ten biust”.

I jak tu o takim teatrze pisać „recenzję”? A przecież odbywa się ten *Faust* na scenie najbardziej tradycyjnej, oparty jest na literaturze najbardziej klasycznej i grają w nim „prawdziwi” aktorzy. Szajna mówi wprawdzie, że „nie używa obrotówki, skończył z architekturą, nie ma u niego dekoracji, wyrzucił ze sceny wszystko poza rzeczami, które stają się instrumentem gry”. Można by na to powiedzieć: a konstrukcje międzyplanetarne, służące do wykrzesywania kolorowych światła i błyskawic, opuszczane i skrywane jak ów krzyż — mistyczna metafora i dźwig, na którym odbywają swe podróże Mefisto i zdiablony Faust? I można by odpowiedzieć, że tym podobne efekty znane już były dawno: w teatrze jarmarczonym z czasów Fausta i na ludowych festynach. Bo i co to w istocie za „technika” — te worki zawieszane jak lampiony, którymi w *Nocy Walpurgii* kamienować się będzie Fausta, ów diabeł fruujący na linie albo też ów pęk reflektorów jak wypalone rurociągi, które w chwilach zdarzeń szczególnych (metafizycznego ożywienia — powiedziałaby Witkacy) błyskają feerią światła i dymów jak na św. Jana?

Nawet Duch Ziemi, figura najbardziej metaforyczna, pokazany tu został środkami dobrze znanymi. Eugenia Herman występuje w tej roli jako inwalidka totalna — na inwalidzkim wózku i opięta bandażami jak gorsetem, żeby się nie rozsypać; jak Starsza Pani Dürrenmatta mówi głosem rytmicznie skrzypiącym i porusza się w rytmie zepsutego mechanizmu.

Kto widywał już teatr Szajny zobaczy tu rzeczy znane, jakby skądinąd, ale inaczej wyzyskane i dające nieoczekiwane efekty malarskie i teatralne. Ta sama „sterylność” w wyposażeniu sceny — użyteczność rzeczy najprostszyc, z którymi miewa do czynienia nędzarz i więzień, ludzie spoza cywilizacji i jej dobrodziejstw, którzy cały swój ziemski dobytek zwykli dźwigać na sobie. Stąd zapewne breughelowska objętość postaci, wypchnanych warstwami lachmanów, których bezbarwne ubóstwo pokrywają kolorowe kaftany. Na owych pokładach garderoby oparto tu przecie efekt zbiorowego „strip-teasu” w bakchicznej scenie miłosnej zaranżowanej w Piwnicy Auerbacha, scenie

przypominającej mszę orgiastyczną Leonarda w rewolucyjnym obozie Nie-Boskiej.

Nie obciążone rzeczami-ubiorami są postacie metaforyczne, jak trupy w prosektorium prof. Fausta; przykryte prześcieradłami zrywają się nagle z nar, by ukazać swe skrwawione szkielety i w upiornym tańcu-pantomimie niby chór potępionych duchów wziąć udział w monologu Fausta, który oskarża ten świat.

Własne kształty i twarze zachowują postacie centralne, ideologowie i intelektualści — Faust i Mefisto — którzy dźwigają czy dźwigać powinni ciężary myśli — idei. Ci dwaj tylko grają twarzami, myślami, słowami, nawet kiedy te słowa nikną pośród wrażeń wizualnych. Reszta ma tylko ciała, zunifonizowane ubiorami, zunifikowane ciężarami, jakimi zostali obwieszani; każdy z nich dźwiga tu na sobie sławne Szajnowskie rekwizyty: worki i puszki od konserw, tekturowe pudła i toaletowe papiery, nanizane na sznurki jak paciorki. „Twarzą” Małgorzaty jest jej nagość — naga uroda młodości, za którą kryje się śmierć. Małgorzatę o baletowych ruchach i seksualnym powabie gra Jolanta Wołłejko-Czengery.

Rzeczy najbardziej codzienne, na poziomie śmietnika i prowincji ilustrują filozofię utworu, którego autor bogactwem myśli próbował prześcignąć filozofów. W świecie oszalałym od wynalazków technicznych Szajna doprowadza do konfrontacji przekornej: myśli będącej tak czy inaczej wytworem ludzkiego ducha ze światem naiwnej materii, służącej potrzebom ciała nieoświeconemu umysłem.

Co wynika z takiego Fausta? Ze sytuacji człowieka myślącego można zilustrować

sty: dzieło Bordowicza i Szajny odbiło się od Goethego jak rakietka odczepiona od macierzy, która weszła we własną orbitę.

Teatr Szajny jest autonomiczny, mógłby się obejść bez słów jak Teatr Tomaszewskiego, albo słowa ograniczyć do sylab jak w Teatrze Grotowskiego. Szajna potraktował Goethego jak Goethe swoich poprzedników piszących o Fauście. W oparciu o dzieło mistrza stworzył własną legendę czerpiącą z innych doświadczeń niż te, które posłużyły Goethemu. Zapewne znajdują się tacy, którzy zechcą Szajnę ukamienować. Ale Szajna da się obronić: choć heretyk nie sprofanował tematu, jak się to zdarza często wielu teatralnym przedsiębiorcom, którzy pod szyldami autorów przemycają własne wytwory, nie mające na ogół nic wspólnego ze sztuką.

* * *

„Faust wygląda jak stary Rembrandt z kawałkiem ręcznika na głowie. Człowieka nie trzeba poprawiać, ze słabości, ułomności, brzydoty robię piękność. Faust ma opuszczone portki, bo nie ma tu nic z Mody Polskiej ani z Adama. Wyrzucam wszystko, co między komisem i komiksem”. To znowu Szajna. Fausta gra Pawlik czyli mały człowiek do wielkich interesów. Szajna przewiązuje mu głowę jak obręczą, żeby mu się nie rozwałił. Prosi go mąką, cementem, przgwaźdza do ziemi buciarami, choć nawet bosi Faust potrafił się wzniesić ponad ziemię wyłącznie za pomocą diabła. W owych wożach na krzyżu zdiabłałego Fausta z Mefistem zawarto może najwymowniej diabelską przekorę Szajny. Co to ma znaczyć? „Diabeł zajął miejsce Boga” — mówi Szajna-teoretyk. Zjeżdża, podróżuje na krzyżu, krzy-

ciemstwo Szajny nie ma granic. To niewinne dziewczątka jest agentką diabelskiego wywiadu nasłaną na Fausta przez Mefista — żeby go uwiodła i zgubiła. W *Nocy Walpurgii* Małgorzata nałoży ślubny welon, maskę śmierci i uwodzicielskie szczudła; jej taniec wokoło Fausta będzie już tańcem śmierci.

I znowu: co z tego wynika? Nic pocieszającego dla człowieka, jeżeli Pawlika-Fausta uznać za symbol człowieczeństwa. Wszystkie nauki i mądrości, wiedza wydartą temu światu doprowadziły go do stanu, w jakim go poznajemy: nędzarza szarpanego zwątpieniem i wzywającego na pomoc wszystkie ziemskie moce. Widać niewiele mu dały zdobyć umysłu i ducha, skoro ofiarowuje je diabłu za rzecz najwzwyklejszą — za miłość dziewczyny.

Co prawda Szajna-teoretyk dostrzeżę w Fauście zbuntowanym jakimś Prometeuszem, ale przebieg wydarzeń i cena, za jaką Prometeusz zaprzedał się diabłu, świadczą tu o rewolucjonizmie umiarkowanym i rozsądnym. Wedle Szajny-teoretyka Faust chce popełnić samobójstwo na znak protestu, a kiedy mu w tym przeszkadzili, w poczuciu własnej bezsilności odwołał się do Mefistofela. Jako człowiek cierpiący na niemożność, żeby użyć siły musi obudzić zło, czyli przez zło do dobra, przez negację do afirmacji (referuje „dialektykę” Szajny).

A naprawdę można temu Szajnowskiemu Faustowi przypisać różne interpretacje. Jego sojusz z Mefistofelem wydaje się w rezultacie oparty na woltażu dość nieoczekiwanej i cynicznej. Nasz Mickiewiczowski Konrad zażył sobie od Boga ni mniej ni więcej tylko uszczęśliwienia narodu. A ten zbuntowany intelektualista zaprzedał diabłu duszę za nikczemny, bo złotem opłacony romans. Nawet nie za miłość — za stworzenie „warunków”. żeby go ona zechciała, czyli za coś, co bez diabelskiej interwencji mógł mieć każdy z tej ludowej gromadki, z której pochodzi Małgorzata.

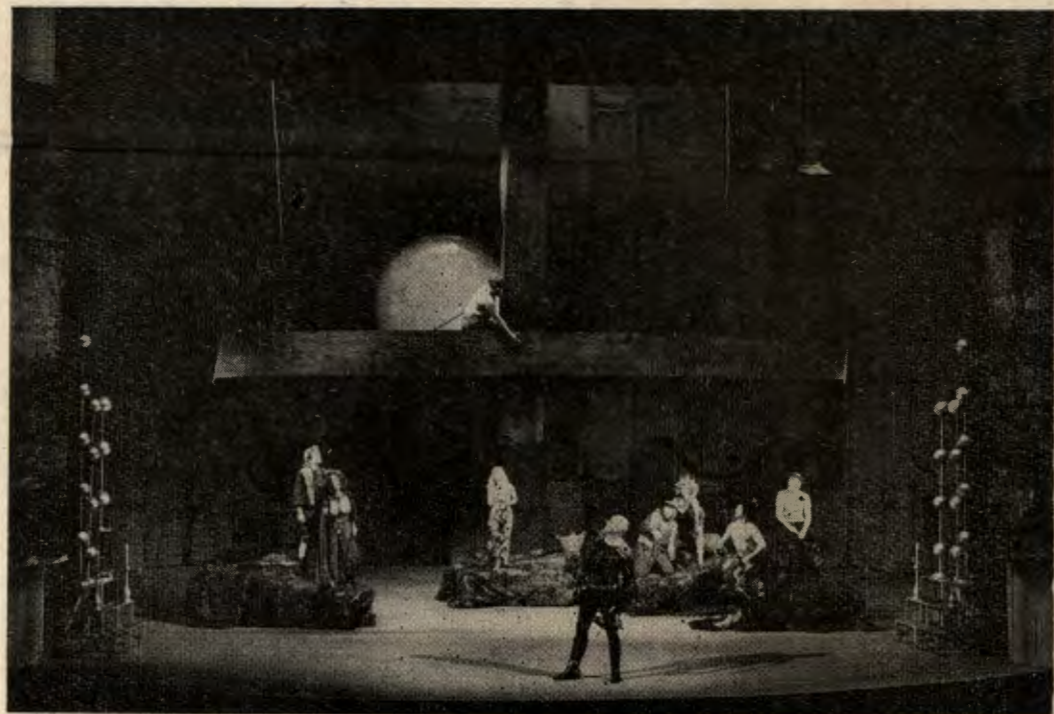
W spektaklu Szajny oszukani zostali wszyscy. Faust, którego poszukiwania naukowe zawiodyły do prosektorium, ludzka niemożność kazała mu zawrzeć sojusz z diabłem, a miłość za tę cenę zdobyta okazała się prostytutką i śmiercią; ludek roznamietniony zdarzeniem, który zabawił się w sędziów i egzekutorów wyroku na jawnozreszniczy pozornej, będącej tu narzędziem diabła; Walenty, który sądził, że broni uczciwej czystości, a zginął w obronie rozpusty; nawet Mefisto, którego zagrał Dyrektor Teatru w nadziei, że byłby aktorstwem diabolicznym, a okazał całą łagodność Osoby Zinstytucjonalizowanej.

* * *

Szajna podobnie jak Grotowski należy do artystów teatru, którym trzeba przyznać wszelkie prawa autorskie. Pracuje przeciw jak twórca, dla którego utwór literacki stał się tylko motywem zapładniającym wyobraźnię. Zapożycza od autora dzieło, jak malarz wyzszykuje model. Transformacja modelu należy do uprawnień artysty.

Takie postępowanie bywało z dawien dawna przywilejem jednostek, lecz w naszych demokratycznych czasach zaczęli z niego korzystać różni: szukający i spekulujący, modni i karierowicze, w Warszawie i na prowincji, w teatrach akademickich i studenckich. Nie można wobec powyższego narzekać na brak różnorodności i wrażeń w naszym życiu teatralnym. Weźmy dla przykładu Warszawę z jej mnogością teatrów, dyrektorów i premier, planów wykonywanych z nadwyżką, z publicznością i prasą pełną życzliwości i zapalem. A skoro już mowa o prasie, to przeciw ona to właśnie — recenzenci i krytycy warszawscy z Romanem Szydłowskim na czele jak notable Rewizora z Horodniczym — występuje w większości w rolach afirmatorów i chwalców istniejącego błogostanu. Głównym źródłem pogody ducha a także wielorakich korzyści jest zgoda z rzeczywistością — to jeszcze przed Szydłowskim wymyślił któryś z filozofów.

Lecz skoro jest tak radośnie — to czemu okazało się tak smutno? Czemu zdarzenie



Scena zbiorowa, na pierwszym planie August Kowalczyk (Mefistofeles), na górze Bronisław Pawlik (Faust)

środkami, o jakich się nie śniło filozofom teatru; bo właściwie bez literatury i bez aktorów — takich co grają myślenie — bez teatru mizdrzącego się do widza możliwościami swej sztuki: upiększania i kompromitowania, imitowania i demaskowania świata. Sytuację każdego można zilustrować byle czym, garścią rekwizytów, którymi dysponuje każdy. Ich układem malarskim można zastąpić literaturę, z obrazów można wykręcać sens stanowiący o dziele.

Ma się rozumieć, że Goethe dostarczył tylko Szajnie pretekstu. Faust Goethego przepuszczony przez laboratorium (prosektorium) Bordowicza przerobiony został na scenariusz, na którym artysta malarz rozsunął swoją wizję teatru. Bordowicz dokonywał swej operacji pod sugestiami Szajny, jak asystent pod bokiem profesora. Rezultat jest oczywi-

żem zabija jednego sprawiedliwego, brata Małgorzaty Walentego. Biało-srebrzysty Walenty — rycersko stający w obronie pogwałconej czystości, ginie uderzony krzyżem. Czystości? Takiego pojęcia nie ma w teatrze i w świecie Szajny. Małgorzata, choć wygląda jak wycieczona dziewczęćność z *Wiosny Botticellego* — prezentuje tu wedle Szajny „niewinność sprzed Europejskiego”. Scenę miłosną z Faustem, opłaconą z góry przez Mefista hełmem pełnym biżuterii zagrała z perwersyjnym wdziękiem. Po paru zachodach miłosnych potoczyła się po scenie para spleciona w erotycznym akcie — i była to jedna z najpiękniejszych miłosnych scen, jakie pokazano w teatrze. Na czym to polegało? Chyba na poezji ruchów i ich malarskiej kompozycji.

Małgorzata jest nie tylko sprzedajna. Okru-

Szajny zabłysło w Warszawie z mocą, z jaką zwykły uwidoczniać się zjawiska pozbawione konkurencji i tła?

* * *

Bo wrażenie, jakie wywołał *Faust* wystawiony przez Szajnę w Teatrze Polskim w Warszawie latem 1971, przypomina Rewizora, który zjawił się w rosyjskim miasteczku w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. Zestawienie dotyczy oczywiście wyłącznie rozmiarów reakcji, jaką obydwaj wywołali; w obrazowym języku Szajny wyglądałoby to niby kij wsadzony przez nich w mrowisko.

A przecież Szajna nie narodził się razem ze swoim Faustem. Maluje i robi teatr w Krakowie i w Nowej Hucie, we Wrocławiu i w Katowicach, w Polsce i za granicą. Bywał gościnnie w Warszawie i straszył krytyków „szajnizmem”, dopóki nie posypały się na niego laury zdobyte za granicą, w turniejach teatralnych i plastycznych. Teraz został dyrektorem Teatru Klasycznego(!) mieszczącego się w Pałacu Kultury i Nauki oraz dostał Nagrodę Ministra II stopnia (choć ja bym mu dała I). W sumie zjawisko wydaje się prawie normalne: największy „awangardzista” wystawił swoje dzieło w teatrze klasycyzującym i niemodnym i dostał za nie w nagrodę warszawski Teatr Klasyczny. Gdyby brody nie były właśnie oznaką mody młodzieżowej — Szajna powinien sobie zapuścić długą, sędziwą brodę.

A naprawdę zdarzenie *Fausta* polega na rzeczy najprostszej: do warszawskiej prowincji artystycznej wkroczył artysta. Miastu odwykłemu czy odwykającemu od sztuki (wbrew temu co powyżej imieniem recenzentów powiedziano) unaoczniał bezbarwną jakość teatralnego życia stolicy. Do zwycięstwa Szajny (co nie uwłaszcza jego randze, której chwałę od dawna głosiłam) przyczyniła się zarówno konstelacja jak sytuacja, w jakiej od kilku lat znalazły się warszawskie teatry. Z paru kierowniczych stanowisk wyparowali artyści, a ze scen powołanych do pokazywania sztuki różnorakiej i prawdziwej zaczęły promieniować komiksy i wyłaniać się wypracowania: pomiędzy szarlatanerią i nudą zjawiają się niekiedy spektakle godne uwagi i uznania — choćby dla aktorskiego pokazu i reżyserskiej uczciwości. Lecz są to przypadki sporadyczne i peryferyjne i raczej o mocy artystycznej nie mogącej zrównoważyć Szajny.

Toteż Szajna znalazł się w Warszawie w sytuacji Artysty-monopolisty. Jego *Faust* postawiony na tle Teatru Wielkiego (bez opery i bez baletu) — o profilach rozmaitych: Narodowego, Polskiego, Dramatycznego — zająłby właściwe miejsce przynależne sztuce torującej być może drogę teatrowi przyszłości. W stanie właśnie istniejącym Szajna został zaangażowany w charakterze solisty.

Przybycie Szajny do stolicy budzi jednak dobre nadzieje. Niezależnie od Teatru Szajny, który od bardzo dawna stanowił wyrzut polskiej polityki kulturalnej — obecność Artysty w stolicy nie może pozostać bez wpływu na inne „okoliczne” teatry. Sytuacja jest prawie literacka: Artysta to przecie Gangster, Wielki Prowokator, Ktoś Inny, Rewizor i koń trojański, kolubryna z *Potopu* Sienkiewicza i Starsza Pani Dürrenmatta — ktoś, kto świadomie lub bezwiednie burzy istniejący „porządek”. Należy się bać Artysty. Należy go obstarwić, otoczyć, stworzyć dla niego konkurencję i koniunkturę, uczynić go jednym z kilku, wyrwać go samotności.

Bo Szajna nie może być sam, jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej nie może być jedyne w mieście, które chciałoby być kulturalne. Szajną się można upić, lecz nie może być konsumowany na co dzień, przez wszystkich jednakowo i powszechnie jak narodowy bigos.

MARIA CZANERLE

P.S. O niezwykłości zdarzenia *Fausta* Szajny świadczą też niezwykle przypadki towarzyszące kolejnym premierom. Na premierze prasowej rozegrał się tylko pierwszy akt. Żelaznej kultury, którą się Szajna posłużył, nie