DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MIECZYSŁAW KOTLARCZYK

MIEJSKI TEATR RAPSODYCZNY W KRAKOWIE

J. W. GOETHE

FAUST

Tragedia

Część I i II

Przekład:

FELIKS KONOPKA

PREMIERA 2 PAŹDZIERNIKA 1965 R.

UKŁAD TEKSTU I OPRACOWANIE SCENICZNE:
MIECZYSŁAW KOTLARCZYK

MUZYKA:
JERZY KASZYCKI

SCENOGRAFIA:
MARIAN GARLICKI

CHOREOGRAFIA:
DOROTA KOTERBSKA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MIECZYSŁAW KOTLARCZYK

MIEJSKI TEATR RAPSODYCZNY W KRAKOWIE

Weimar.

Sonnabend, den 29. August 1829.

Zum Erstenmal:

Faust.

Tragödie in acht Abtheilungen von Goethe.

Die zur Handlung gehörige Musik ist von C. Eberwein.

Faust,	Herr Durand.
Wagner, sein Famulus,	Herr Lortzing.
Mephistopheles,	Herr La Roche.
Ein Schüler,	Herr Engst.
Fresch, (Studenten)	Herr Seidel.
Brander, (Studenten)	Herr Genast.
Siebel, (Studenten)	Herr Franke.
Mayer, (Studenten)	Herr Moltke.
Eine Hexe,	Mad. Zischke.
Margaretha, ein Bürgermädchen,	Dem. Lortzing.
Valentin, ihr Bruder, Soldat,	Herr Winterberger.
Frau Marthe, Grechens Nachbarin,	Mad. Durand.
Erster Bürger,	Herr Graff.
Zweiter Bürger,	Herr Oels
Dritter Bürger,	Herr Holde.
Erster Handwerksbursch,	Herr Schmidt.
Zweiter Handwerksbursch,	Herr Wehlfarth.
Dritter Handwerksbursch,	Herr Oels jun.
Erster Schüler,	Dem. Kladzig.
Zweiter Schüler,	Herr Jerrwitz.
Erstes Bürgermädchen,	Mad. Müller.
Zweites Bürgermädchen,	Dem. Schmidt.
Erstes Dienstmädchen,	Dem. Hey.
Zweites Dienstmädchen,	Dem. Breul.

Der Erdgeist.
Böser Geist.
Soldaten. Volk.
Satanisken. Erscheinungen. Geister.

Preise der Plätze in Conventionsgeld:

Balkon	—	—	—	16 gr.
Parterre-Loge	—	—	—	12 gr.
Parket	—	—	—	12 gr.
Parterre	—	—	—	8 gr.
Gallerie-Loge	—	—	—	6 gr.
Gallerie	—	—	—	4 gr.

Anfang um 6 Uhr. **Ende nach 9 Uhr.**

Die Billette gelten nur am Tage der Vorstellung, wo sie gelöst worden.

Der bestehenden Verordnung gemäß, kann Niemand, der nicht zum Theater gehört, weder bei den Proben noch bei den Vorstellungen, auf der Bühne zugelassen werden.

Die freien Entréen sind erst um 6 Uhr gültig.

AFISZ Z PRAPREMIERY FAUSTA — WEIMAR 1829

(Zdjęcie wzięte z albumu dołączonego do płyt z nagraną I częścią Fausta, Berlin 1965)

O FAUŚCIE

Cudem tej książki jest jej wyższa mądrość... Nic nie ma mocy zatrzymać w drodze człowieka ni godzin.

R. W. Emerson

Faust — to.. straszliwa, ale wspaniała fantazja.

Fr. Chopin

Faust to największy twór ducha poetyckiego, jest on dziełem reprezentującym najnowszą poezję w tej samej mierze, co Iliada jest pomnikiem starożytności klasycznej.

A. Puszkin

Fausta otwiera się tak, jak Biblię, aby znaleźć w nim krzepiące i potężne wyrazy humanizmu.

T. Mann

FAUST
W TEATRZE RAPSODYCZNYM

Johann Wolfgang Goethe (1749—1832), największy poeta Niemiec, a zarazem jeden z największych w literaturze europejskiej i światowej, interesował się teatrem oraz zagadnieniami teatralnymi zawsze niezwykle żywo. Nie tylko jako poeta-dramaturg, ale i jako dyrektor teatru i teoretyk jego problematyki. Znane są np. jego reżyserskie Przepisy dla aktorów, wśród których znajdujemy mnóstwo aktualnych myśli i uwag na temat dykcji, recytacji i deklamacji. Znany jest jego Wilhelm Meister jako powieść-rozprawa o sztuce sceny i sztuce aktorów. Znane jego reformatorstwo na stanowisku dyrektora teatru w Weimarze, pełniącego rolę analogiczną roli paryskiej Comedie Française czy wiedeńskiego Burgtheatru — rolę teatru słowa. Nawiasem dodajmy, że jakby kontynuacją teatralnych zamierzeń Goethego jest Steinerowskie Goetheanum w Dornach koło Bazylei w Szwajcarii.

W umysłowości Europejczyka imię tego poety kojarzy się jednak głównie z Faustem, nie tylko największym dramatem w literaturze niemieckiej, ale i jednym z największych arcydzieł teatru światowego. Zajmuje ono w kulturze powszechnej miejsce obok takich osiągnięć ogólnoludzkich jak epopeje Homera, Boska Komedia Dantego, Hamlet Szekspira czy Don Kichot Cervantesa. Wokół tego wspaniałego utworu, pisanego zresztą i dojrzewającego niemal przez sześćdziesiąt lat życia poety, urosły w ciągu jednego wieku całe biblioteki studiów i monografii; nie mówiąc już o tym, że jego sceniczna realizacja stanowi od stu lat marzenie dla niejednego teatru i jego warsztatu.

We wstępie do Fausta w najnowszym polskim przekładzie Feliksa Konopki, nagrodzonym ostatnio nagrodą Pen-Clubu, czytamy: „O Fauście trzeba powtórzyć to, co o jego twórcy napisał Adam Mickiewicz, iż ukazuje się on „coraz innym i nieskończenie rozmaitym". Faust należy do kilku arcydzieł literatury powszechnej, z którymi mierzyli się tłumacze każdego nowego pokolenia, aby nie tracić niezbędnej ciągłości kulturalnej z wielką tradycją kultury ogólnoludzkiej. Ich olbrzymia praca i szczere rozmiłowanie w arcydziele Goethego muszą budzić szacunek. Jeśli zaś zachowali choć część blasku, jakim płonie Faust, to może osiągną najważniejsze zwycięstwo — wzbudzą chęć do lektury oryginału. Taki bowiem dopiero trud czytelnika świadczyłby o pełnym i zasłużonym triumfie poezji".

Podobne cele zakłada sobie z kolei względem słuchaczy każda chyba sceniczna realizacja arcydzieła Goethego. Taki cel jest równocześnie celem i dzisiejszego przedstawienia na scenie Teatru Rapsodycznego, a więc teatru poezji.

W rozmowie z Eckermannem uznał Goethe za wersety kluczowe dla zrozumienia dzieła następujące wiersze, przy końcu dramatu przez chór aniołów wypowiadane:

Kto wiecznie dążąc trudzi się,
Tego wybawić możem...

Na marginesie zaś inscenizacji w teatrze im. J. Słowackiego za dyrekcji Z. Nowakowskiego pisał krakowski recenzent: „Człowiek tak długo żyje, jak długo tęskni. Nieśmiertelna jest tęsknota człowieka. Dlatego w człowieku nie zaginie Faust". To nieustanne, „wieczne dążenie" człowieka i rozwój jego osobowości, a zarazem postęp jako sens historii ludzkiej i dziejów świata — oto, rzecz najogólniej biorąc, główny temat i problematyka utworu Goethego.

Studium tekstu w czasie prób analitycznych pozwoliło dostrzec dwa nurty, dwie warstwy, które kryje i zawiera w sobie tragedia Goethego: starą i nową czyli średniowieczną i humanistyczną.

Pierwsza wyznacza się takimi akcesoriami jak czarnoksięstwo, magia, pakt z diabłem, reminiscencje elementów dantejskiej scenerii piekła i nieba, z terenem akcji jak w średniowiecznych misteriach: „z nieba przez świat do samych piekieł" itp. Druga natomiast warstwa dzieła, humanistyczna, wyraża się sceptycyzmem hamletowskiego „być albo nie być", a zarazem kartezjańskim racjonalizmem typu „myślę, więc jestem". Głównie przez tę warstwę, warstwę głębszą, myślowo-intelektualną, Faust staje się dziełem dzisiejszym, współczesnym.

Warstwa średniowieczna jest przynależna całkowicie starej legendzie o doktorze Fauście, niemieckim czarnoksiężniku i magu, który studiował i w krakowskiej Wszechnicy magię naturalną, który paktował z diabłem i zaprzedał mu duszę. Nowa natomiast warstwa dzieła, humanistyczna, jest twórczym wkładem poety jako człowieka Oświecenia i bezpośredniego spadkobiercy rewolucyjnych idei postępu i wolności.

Przezwyciężenie egoizmu altruizmem, marzenie o zbudowaniu nowoczesnej, humanistycznej wspól-

noty („na wolnej ziemi z wolnym ludem"), jest istotą dążenia i rozwoju Fausta. Istotą jego mądrości życiowej. Nie branie i czerpanie z życia wiedzy, rozkoszy, bogactwa i władzy, ale dawanie ze siebie jak najwięcej na rzecz społeczeństwa i zbiorowości, na rzecz ludzkości — oto tajemnica Faustowskiego zwycięstwa Dobra nad Złem. W tym sensie — powtórzmy — ta nowa warstwa dramatu jest zarazem warstwą wciąż aktualną i współczesną.

Feliks Konopka określając Fausta jako potencjalnego kosmonautę, wskazał wyraźnie na problem nieustannego dążenia inteligencji człowieka ku ideałowi postępu jako na centralny i najistotniejszy problem dzieła. Faust pragnie wszystkie ludzkie „wyże i głębie, dobro ich jak i zło" przeżyć. Chce w swych losach przeżyć i przeżywa jakby w syntezie losy całej ludzkości. Dlatego też jest on jednym z najdoskonalszych w poezji wyrazicieli człowieka i ludzkości, wyrazicielem humanizmu.

Artystycznie rzecz biorąc Faust jest wielką tragedią w stylu romantyczno-fantastycznym. Ze względu zaś na same rozmiary tekstu był i jest jeszcze dziś uważany dość powszechnie za dramat niesceniczny. Stąd rzadkość jego pełnych teatralnych realizacji. Gra się albo samą część pierwszą (sposób najczęstszy, spopularyzowany przede wszystkim przez operę); albo tylko część drugą; albo seryjnie części obie, czyli część pierwszą w jeden wieczór, a część drugą w wieczór następny; albo wreszcie (i to jest próba najrzadsza) obie części tragedii w jeden wieczór.

W Polsce, od warszawskiego i krakowskiego przedstawienia (I części w przekładzie E. Zegadłowicza), tzn. od czterdziestu lat Faust nie był grany.

W Teatrze Rapsodycznym na Fausta zanosiło się od dawna. Z początkiem 1957 r. prof. Juliusz Kleiner zwrócił naszą uwagę na pozostający wtedy jeszcze w rękopisie i maszynopisie nowoczesny przekład Feliksa Konopki. Sam tłumacz urządził kilka wieczorów połączonych z odczytaniem przez siebie samego niektórych fragmentów arcydzieła Goethego. Już wtedy zarysowała się koncepcja wyzwolenia dramatu z sugestii proponowanych przez operę i zdecydowaną większość teatrów; koncepcja realizacji w jeden wieczór teatralny obu części tragedii. Zwłaszcza zaś utwierdzała nas w pomyśle oglądana jeszcze w 1937 r. inscenizacja Reinhardta samej I części Fausta w Salzburgu, która mimo kilku kreacji aktorskich przynosiła w sumie (nie tylko ze względu na swój nazbyt widowiskowy i operowy charakter) pewne rozczarowanie; przyniosła bowiem przeświadczenie, że przy pomocy samej tylko części I poemat nie może się wypowiedzieć w sposób pełny, że tradycja realizowania scenicznego tylko jednej, zwykle pierwszej części, z „dziejami grzechu Małgorzaty" jako dominantą, nie może dać obrazu całości ani artystycznej, ani (i tu główna pretensja) ideowej. Zwłaszcza strona myślowa dzieła zawisa wtedy jakby w próżni, jest zniekształcona a nade wszystko pomniejszona.

Dlatego też novum obecnej polskiej inscenizacji będzie właśnie próba realizacji w jednym wieczorze obu części tragedii.

Oczywiście nie będzie to całość dzieła w dosłownym znaczeniu, tylko, przy pomocy mniej więcej jednej szóstej tekstu, sugestia całości. Podobnie jak przy Boskiej komedii Dantego technika dramaturgicznego opracowania i tym razem polegała na uwolnieniu dzieła od olbrzymiej ilości filologicznych szczegółów, przeważnie nieczytelnych i niekomunikatywnych dla dzisiejszego słuchacza, potrzebujących niejednokrotnie drobiazgowych komentarzy historyczno-literackich. Z całości, a raczej z jej ogromu (całość musiałaby trwać ponad 20 godzin) nasze opracowanie dramaturgiczne próbuje wydobyć to przede wszystkim, co się ściśle łączy i wiąże z centralnym problemem dzieła, reprezentowanym przez samego Fausta. Inscenizacja nasza próbuje przekazać istotę Fausta Goethego.

Konstrukcja przedstawienia jest, zgodnie z konstrukcją oryginału, dwuczęściowa. Przedmiotem pierwszej części przedstawienia będą najpierw filozoficzne sprawy Fausta i jego pakt z Mefistem, następnie miłosne perypetie Małgorzaty i Fausta odmłodzonego. Część druga natomiast zacznie się od epizodu Fausta z Heleną Trojańską, a zakończy planami prac dla dobra ludzkości i ocaleniem od Zła Fausta starego. W związku z tak ustawioną konstrukcją dramaturgiczną oraz faktem znacznej różnicy wieku pomiędzy starym i młodym Faustem, powstał pomysł wprowadzenia na scenę dwóch postaci Fausta, granych przez dwóch aktorów.

Należałoby jeszcze podkreślić, że przesłanką przemawiającą za podjęciem przez nasz teatr inscenizacji tragedii Goethego było również pociągające szczególnie nasz warsztat bogactwo wersyfikatorskie oryginału, bogactwo samego słowa, waga i ranga dialogu, po prostu piękno tekstu.

Powiada Boy w recenzji z warszawskiego Fausta (1926), że to arcydzieło stoi wyłącznie słowem, „tym boskim słowem Goethego, które wali niepowstrzymane przez ten poemat jak nurt spienionej rzeki; tym słowem, które niedawno, kiedy Moissi mówił z estrady monolog Fausta, pogrążało nas w takim zachwycie... Zwłaszcza pierwsza połowa dramatu (części I-ej) prawie wyłącznie rozgrywa się w sferze słowa".

Podobnie pisał na marginesie krakowskiej inscenizacji Fausta (1928) E. Haecker: „W Fauście słowo i myśl mają dominujące znaczenie, więc przygłuszenie słowa, zaciemnienie myśli nie tylko nie ułatwia, lecz wprost utrudnia publiczności wniknięcie w istotę tej, samej w sobie już dość trudnej do zrozumienia, tragedii ducha ludzkiego. Gdyby na tę stronę Fausta położono główny nacisk, gdyby starano się, by to, co najistotniejsze, samo tłumaczyło się ze sceny możliwie jasno, to właśnie to byłoby najlepszą i nawskróś teatralną popularyzacją głębokiego i trudnego dzieła".

Sformułowaniom powyższym sekundowało zaś sformułowanie M. Kanfera: „Każde słowo w Fauście musi być wyrzeźbione con amore, wszak tylko słowem żyje i upada Faust".

Dlatego też dla realizatorów współczesnych i przyszłych inscenizacji Fausta słowo stanowić powinno zawsze najcenniejszy środek wyrazowy. Przed aktorami Fausta staje do rozwiązania zawsze na nowo problem sposobu mówienia tego arcypoematu. Sposób ten powinien być — jak ktoś kiedyś pięknie określił — „jakby radowaniem się z daru słowa, z podatności słowa jako giętkiego i wszechstronnego środka wyrazu".

F A U S T

TREŚĆ:

Część I

PROLOG (Dobro, Zło i człowiek)

Scena 1 — NOC (monolog i dzwony)

Scena 2 — PRZED BRAMĄ MIASTA (zabawa)

Scena 3 — PRACOWNIA FAUSTA (pakt ze Złem)

Scena 4 — KUCHNIA CZAROWNICY (odmłodzenie Fausta)

Scena 5 — POKOIK MAŁGORZATY (piosenka zakochanej)

Scena 6 — OGRÓD (intryga)

Scena 7 — U STUDNI (zapowiedź tragedii)

Scena 8 — ULICA (pojedynek i śmierć Walentego)

Scena 9 — NOC WALPURGI (Sabat)

Scena 10 — WIĘZIENIE (ostatnie chwile przed szafotem)

Część II

Scena 1 — PAŁAC CESARSKI (plan wywołania zjawy Parysa i Heleny)

Scena 2 — SALA RYCERSKA (teatr magii)

Scena 3 — DAWNA PRACOWNIA (Homunkulus i nowe zamierzenia Fausta)

Scena 4 — PAŁAC NADMORSKI (walka z morzem i Gwałtownicy)

Scena 5 — PÓŁNOC (demony i oślepnięcie)

Scena 6 — DZIEDZINIEC PAŁACOWY (kopanie grobu i ostatnia wizja)

EPILOG (ocalenie Fausta i przegrana Zła w walce z Dobrem)

AKTORZY

Faust I — MIECZYSŁAW KOTLARCZYK
Faust II — JERZY WOŹNIAK
Mefistofeles — LESZEK KUBANEK

Część I

Pan — FERDYNAND WÓJCIK
Archanioły — ELŻBIETA BUŁHAK
— ELŻBIETA WOJCIECHOWSKA
Małgorzata — STANISŁAWA WALIGÓRZANKA
Walenty — WACŁAW CZAICKI
Marta — ŁUCJA KARELUS-MALSKA
Bietka — BARBARA BARSKA
Wagner — ZDZISŁAW KORDECKI

Lud — ELŻBIETA BARAŃSKA
— BARBARA MEDWECKA
— MIECZYSŁAW BŁOCHOWIAK
— JÓZEF JACHNIEWICZ
— ADAM RITTER

Czarownice — BARBARA BARSKA
— ALEKSANDRA CZERNY-RITTER
— MAGDALENA GRODYŃSKA
— DANUTA JODŁOWSKA

Koczkodany — WIKTOR HERZIG
— ELŻBIETA WOJCIECHOWSKA

Diabły — BOGDAN GŁADKOWSKI
— ZBIGNIEW GORZOWSKI
— RYSZARD MAYOR

Część II

Cesarz — ADAM RITTER
Astrolog — ZENON KACZANOWSKI
Damy — ŁUCJA KARELUS-MALSKA
— BARBARA MEDWECKA
Dworzanin — JÓZEF JACHNIEWICZ
Rycerz — MIECZYSŁAW BŁOCHOWIAK

Parys — RAJMUND JAROSZ
Helena — STANISŁAWA WALIGÓRZANKA

Gwałtownicy
Bitnik — RYSZARD MAYOR
Rabuś — BOGDAN GŁADKOWSKI
Twardodzierż — ZBIGNIEW GORZOWSKI
Strażnik — RAJMUND JAROSZ
Szare Niewiasty
Brak — MAGDALENA GRODYŃSKA
Bieda — ELŻBIETA BARAŃSKA
Wina — BARBARA BARSKA
Troska — DANUTA JODŁOWSKA

Lemury — BOGDAN GŁADKOWSKI
— ZBIGNIEW GORZOWSKI
— RYSZARD MAYOR

Una Poenitentium zwana też Małgorzatą — STANISŁAWA WALIGÓRZANKA

Asystenci reżysera: ELŻBIETA WOJCIECHOWSKA
ZBIGNIEW GORZOWSKI

Inspicjent: WIKTOR HERZIG

Realizacja nagrania: MAREK ADAMCZYK

Operator dźwięku: ZBIGNIEW JANIK

Światło: T. MADEJ, L. PAWLIK

Brygadier sceny: MARIAN KALISZ

Pracownia dekoratorska: JAN STELMACH

Kostiumy:

damskie — prac. Teatru pod kier. A. PODGAJNEJ

męskie — prac. Teatru pod kier. W. KOSIOROWSKIEGO

Peruki: H. JARGOSZ

Malowanie kostiumów i wykonanie masek:
I. KOWALIK

Dyrektor administracyjny:
ANNA FIJAŁKOWSKA-HAJTO

WEIMAR, DOM GOETHEGO — PRACOWNIA

Stary, mądry Fauście. Słyszę
Twoje wielkanocne dzwony.
W oknie, w przedporanną ciszę,
Staję, wiosną odurzony...

Po raz drugi dar młodości
Nie przez czary będzie dany,
Po raz drugi dar miłości,
Dar rozkoszy, dar przemiany.

Człowiek, co był czasu jeńcem,
Nowe życie rozpoczyna.
Starzec stanie się młodzieńcem,
Nim wybije mu godzina.

W proch rozpadła się warownia
Zbrojnych hord, runęły państwa.
Ale skromna trwa pracownia,
Gdzie on pisał swego „Fausta"...

Mieczysław Jastrun

FAUST i MEFISTO

Jeśli by przyjąć najogólniej, że istotą „Fausta" jest zwycięstwo Dobra nad Złem, zwycięstwo duchowej natury człowieka nad jego stroną zmysłową — to przyjąć należałoby jeszcze, że wykładnikiem tak rozumianej akcji dramatu jest pojedynek pomiędzy Faustem i Mefistofelesem. Pojedynek, którego trzy punkty kulminacyjne stanowią: zakład o duszę, tragedia Małgorzaty oraz etap altruistycznej działalności Fausta (por. G. Lukacs: „Faust i Mefistofeles").

W dyskusji nad ustawieniem scenicznym proporcji pomiędzy tymi najgłówniejszymi rolami przedstawienia za podstawę posłużyły przemyślenia tłumacza, który na ten temat pisał:

„O Mefistofelesie w interpretacji Kainza wiem oczywiście tylko z opowiadania, gdy jednak z ukazanym nam przez Goethego obrazem tej postaci zestawiam to, co naoczni widzowie najbardziej podziwiali o kreacji Kainza, a więc wdzięk i wytworność jego Mefista, dochodzę do przekonania, że kreacja ta, choćby sama w sobie znakomita, była najzupełniej obca koncepcji Goethego, którego Mefistofeles jest duchem podrzędnej kategorii, nader ordynarnym w swej nikczemności.

Wiele scenicznych kreacji deformowało też i w inny sposób postać Mefista, wyolbrzymiając go na demona, robiąc z niego niemal jakiegoś księcia Ciemności, podczas gdy u Goethego jest on raczej koboldem niż diabłem. Do spłycenia tych ujęć przyczyniła się w najwyższej mierze opera, która nie tylko wyolbrzymia Mefiistofelesa, ale przeciwstawia go Faustowi, będącemu u Gounoda zakochanym pasterzem i niczym więcej. Sprowadza to kompletne zwichnięcie równowagi w ustosunkowaniu wzajemnym tych postaci, które u Goethego przedstawia się wręcz odwrotnie. Faust tu jest olbrzymem, mężem straszliwych pożądań, którego wieloplanowa natura nie zadowala się jednym przekrojem świata i który tęskniąc jak potencjalny kosmonauta do poznania całego zmysłom naszym dostępnego ogromu, nie poprzestając na tym, usiłuje przez magię i sprzeczne nawet z rozumem gusła wedrzeć się w inne, zmysłom naszym zakryte plany. A przy tym olbrzymie reprezentującym całą wielkość i dostojność człowieka pęta się Mefistofeles jak kundel i niezdolny go zrozumieć ani z wielką pokusą do niego podejść, rozpala tylko jego zmysły, aby potężną jego żądzę życia zredukować do żądzy przygód, a ducha porywy zatłumić dosytem zmysłów.

...Ów wytworny czy demoniczny Mefisto opery i większości teatrów jest u Goethego tym, co Mann w swoim Faustusie określa mianem ein Mannsluder, brutalną, w mowie i obskurnym geście niską kreaturą, którą Faust rad by nieraz jak psa nogami zdeptać... Oczywiście zdaję sobie sprawę, że koncepcja moja wchodzi w ostry konflikt z zastarzałymi konwencjami i tradycjami, tak u wielu aktorów, których pociąga kreowanie wspaniałego demona, jak i u publiczności pragnącej ujrzeć Mefistofelesa takim, jakim ukazali jej go Edward Reszke, Szalapin czy Didur. Mimo tej świadomości obstaję przy tym, ~~co z~~ najlepszą wolą sam w arcydziele Goethego wyczytałem, a wierzę mocno, że przywrócenie tym postacjom na scenie ich autentycznej miary dałoby aktorowi pole do trudniejszej wprawdzie, ale aktorsko dużo ciekawszej kreacji Mefistofelesa — i automatycznie, przez kontrast, podniosłoby osobę Fausta do heroicznych, przez autora nadanych mu wymiarów".

Na temat owego „zwichnięcia równowagi" na scenie w ustosunkowaniu wzajemnych dyskutowanych postaci pisała wcześniej jeszcze prasa krakowska z okazji gościnnych występów Aleksandra Moissiego w roli Mefista w roku 1928: „Już w pierwszej scenie widzimy szaloną przewagę Moissiego. Jego Mefisto w rozmowie z Panem Bogiem nie jest wcale pokornym sługą, dumnym z obcowania z „Wielkim Panem", lecz odnosi się do Pana Boga z uśmiechem pobłażliwej tolerancji. Jeśli Mefisto Moissiego nie okazuje wobec Boga żadnej pokory, tym bardziej jej nie manifestuje wobec ludzi. Następuje też zupełne przesunięcie punktu ciężkości całego dramatu. Faust schodzi na plan dalszy, a na czoło wysuwa się Mefisto. W tym podporządkowaniu się naszego zespołu supremacji Moissiego tkwi główne źródło dysproporcji... Wielki aktor wygrał na wszystkich rejestrach swego cudownego głosu i bajecznej dykcji pieśń swojej przewagi. Żałowaliśmy tylko, że Moissi nie może się rozdwoić, by w roli Fausta ujarzmił siebie jako Mefistofelesa..." (Nowy Dziennik: „Moissi jako Mefisto").

Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen.

J. W. Goethe

WEIMAR, GOETHEHAUS —
BLICK IN DIE BIBLIOTHEK

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heissem Bemühn...

Faust
Der Tragödie Erster Teil

K R O N I K A

Przedstawienia 1941—1965

Premier 66; polskich 49, innych 17; epika i liryka 56, dramat 10; przedstawień 3786; w Krakowie 3459, poza Krakowem 327; Warszawa 33, Zakopane 39, Katowice 38, Krynica 22, Szczecin 20, Rzeszów 25, Łódź 17, Częstochowa 10, Nowy Sącz 10, Poznań 9, Kielce 9, Żywiec 9, Lublin 6, Świdnica 6, Chrzanów 6, Gliwice 6, Chorzów 6, Tarnów 6, Bydgoszcz 4, Opole 4, Mielec 4, Bytom 4, Wadowice 4, Karpacz 3, Grudziądz 2, Nowy Targ 2, Oświęcim 2, Wrocław 1, Inowrocław 1, Włocławek 1, Zabrze 1, Chełmek 1.

I Okres: okupacyjny

1941 Słowacki — Król Duch (przedstawień 4)

1942 Słowacki — Beniowski (1)
Kasprowicz — Hymny (1)
Godzina Wyspiańskiego (4)
Wieczór Norwida (3)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (3)

1943 Słowacki — Samuel Zborowski (6)

1945 Rostworowski — Miłosierdzie i Straszne dzieci (premiera nie odbyła się z powodu działań wojennych)

II Okres: 1945—1953

1945 Mickiewicz, Słowacki — Grunwald (16)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (II wersja) — (50)
Słowacki — Beniowski (II wersja) — (15)
Kasprowicz — Hymny (II wersja) — (23)

Mickiewicz, Słowacki, Rydel, Tetmajer, Staff — Bajka (17)

1946 Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Reymont — Noc Wigilijna (9)
Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Reymont, Bogusławski — Słowo o Kościuszce (16)
Rostworowski, Zegadłowicz, Wyspiański — Wielkanoc (9)
Kochanowski, Szymonowicz, Karpiński, Brodziński, Wyspiański, Reymont — Sielanka (13)
Baliński, Broncel, Broniewski, Gałczyński, Huszcza, Jastrun, Rymkiewicz, Tuwim, Wedow — Bagnet i wiersz (19)
Słowacki — Król Duch (II wersja) — (28)
Rey, Kochanowski, Krasicki, Naruszewicz — Rozkosz a krotofila (27)

1947 Słowacki — Samuel Zborowski (II wersja) — (13)
Wyspiański — Rapsody (20)
Norwid — Dialogi miłości (22)

1948 Puszkin — Eugeniusz Oniegin (121)
Conrad — Lord Jim (88)

1949 Mickiewicz — Pan Tadeusz (III wersja) — (278)
Słowacki — Beniowski (III wersja) — (177)
Puszkin — Eugeniusz Oniegin (II wersja) — (276)

1950 Majakowski, Kirsanow — Rozkaz 269 (127)

1951 Szekspir — Aktorzy w Elzynorze (100)

1952 Kuźnica Kołłątajowska, Anonimowa poezja jakobińska, Jasiński, Bogusławski, Kiliński, Ochocki, Reymont, Voit — Polonez Imć Pana Bogusławskiego (97)
Morstin — Portrety i astronomia (70)

1953 Arystofanes — Sól Attycka (premiera nie odbyła się z powodu likwidacji teatru).

III Okres: od 1957 r.

1957 Słowacki — Legendy złote i Błękitne (67)

1958 Puszkin — Eugeniusz Oniegin (III wersja) — (55)

Byron — Don Juan (70)
Homer — Odyseja (124)

1959 Bediér — Dzieje Tristana i Izoldy (70)
Pawlikowska-Jasnorzewska — Róże dla Safony (17)
Słowacki — Beniowski (IV wersja) — (66)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (IV wersja) — (208)
Szopka Krakowska — (61)

1960 Białoszewski, Harasymowicz, Różewicz, Waleńczyk — List do ludożerców (16)
Rustaweli — Witeź w tygrysiej skórze (56)
de Coster — Przygody Dyla Sowizdrzała — (66)
Norwid — Dialogi miłości (II wersja) — (36)
Szopka Krakowska (II wersja) — (50)

1961 Herbert, Kowalewski — Gabinet śmiechu (26)
Wyspiański — Legenda (86)
Mickiewicz — Dziady (100)
Ariosto — Orland Szalony (45)

1962 Panienka z okienka według Deotymy (Jadwigi Łuszczewskiej) oraz tekstów literatury mieszczańskiej i komedii rybałtowskiej (99)
Polonez Bogusławskiego (II wersja) — (60)
Aztek Anonim i Bernal del Castillo — Prawdziwa historia zdobycia Meksyku (68)
Puszkin — Rusłan i Ludmiła (49)

1963 Tuwim — Kwiaty Polskie (42)
Kopernik, Leonardo da Vinci, Dante, Petrarka, Gnaphaeus, Szujski, Nowaczyński, Morstin, Brandstaetter — Kopernik (110)
Arystofanes — Sól Attycka (26)
Kalewala — (30)

1964 Szopka Krakowska — (III wersja) — (53)
Dante — Boska Komedia (61)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (V wersja) — (137)
Goethe — Lis Sowizdrzał (19)
Królowa Marysieńka — (30)

1965 Fortepian i pióro — Opowieść muzyczna o Chopinie — (43)
Collodi — Pinokio (60)

W przygotowaniu:

POLONEZ BOGUSŁAWSKIEGO

Z okazji 200-lecia otwarcia
Sceny Narodowej w Warszawie

Cena zł 3.—

KZG 3, z. 671/65 1,500 — W35-(5991)