

TEATR WIELKI

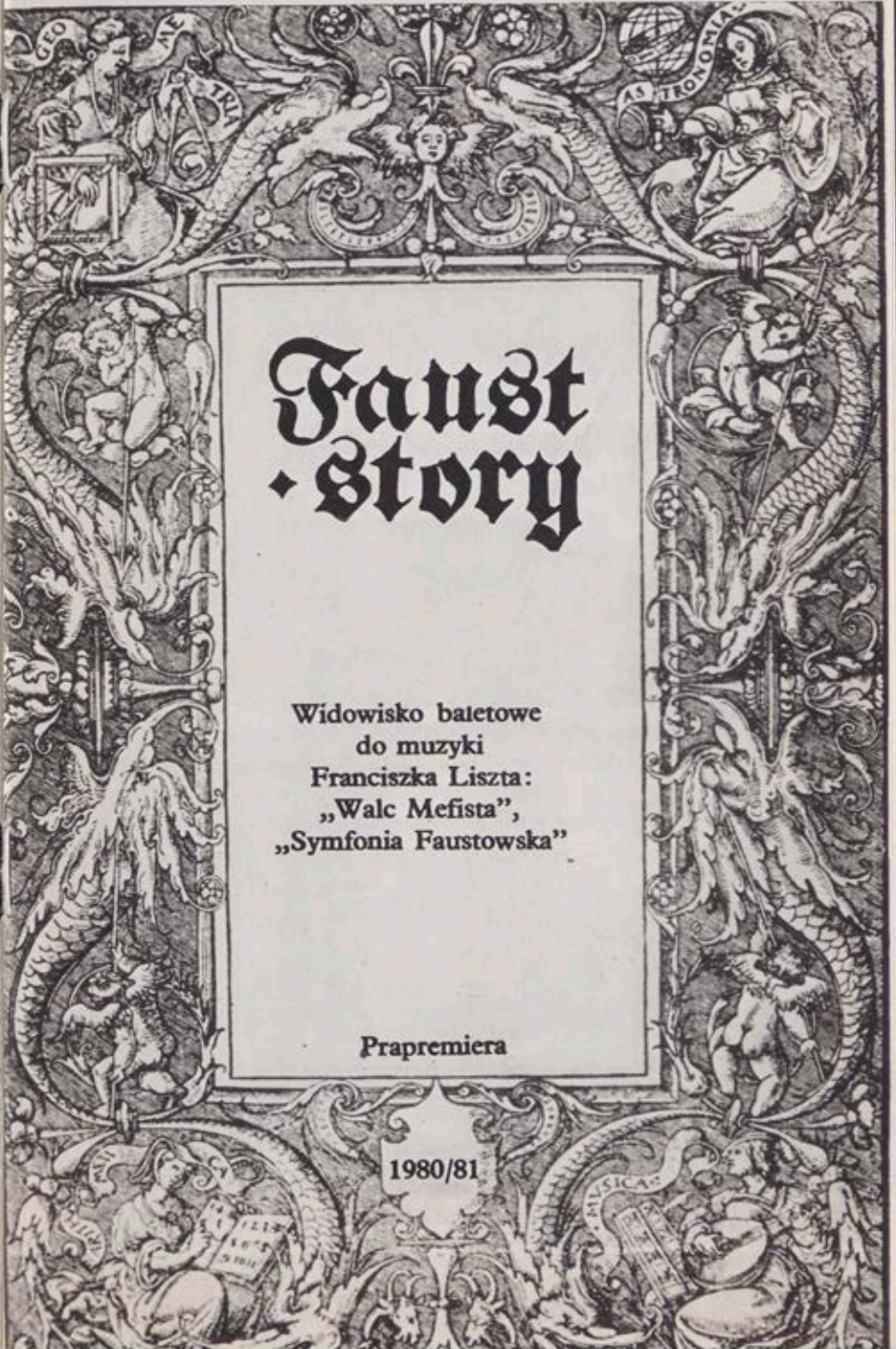
W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

FAUST STORY



Dyrektor
Kierownik Artystyczny
JANUSZ CEGIELŁA

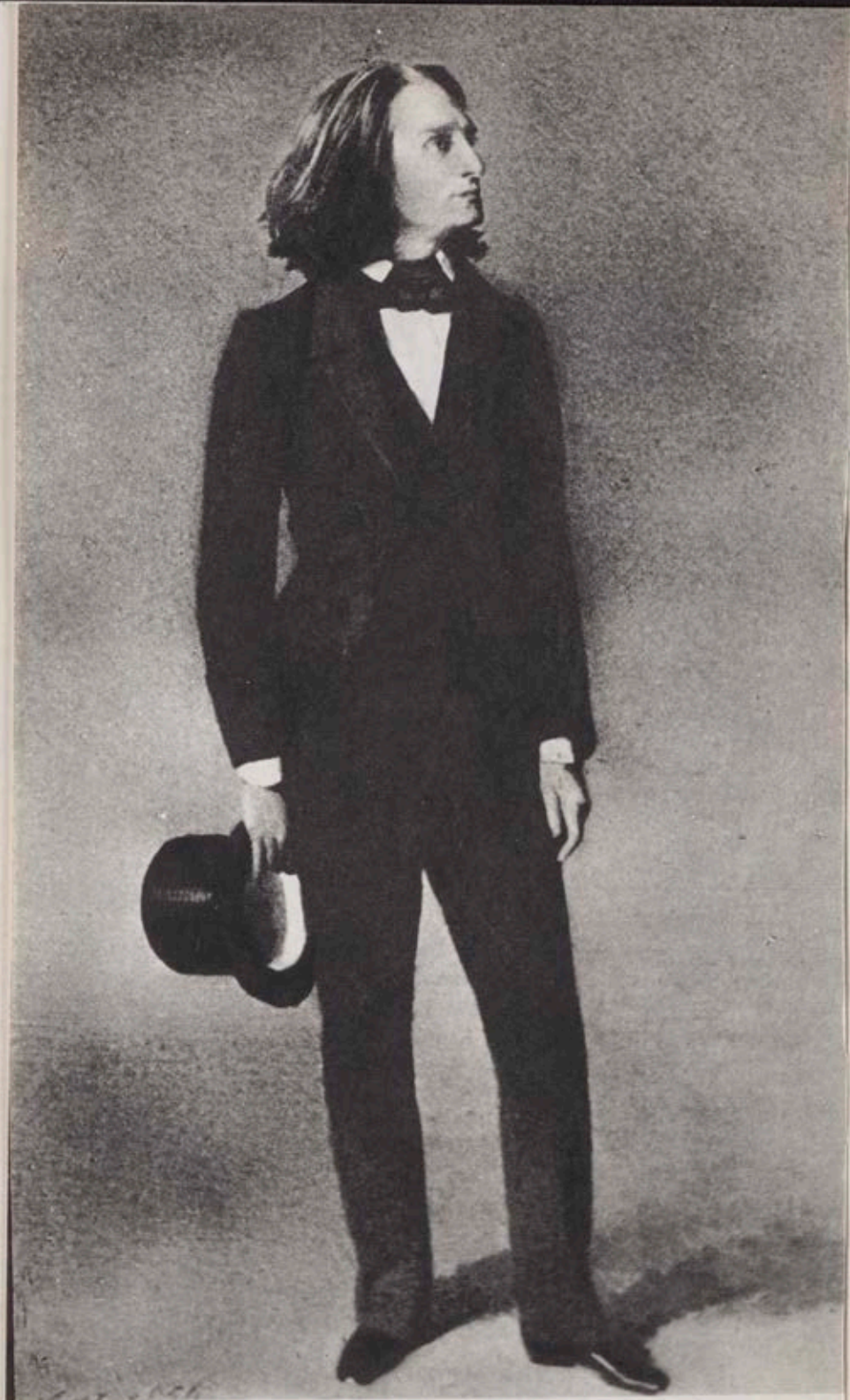


Faust • Story

Widowisko baletowe
do muzyki
Franciszka Liszta:
„Walc Mefista”,
„Symfonia Faustowska”

Prapremiera

1980/81



Franciszek Liszt (1811–1886)

Refleksje na temat związków

Liszt z „Faustem”

Jest rzeczą znaną, że Liszt nigdy nie uczęszczał do żadnego konserwatorium (choć wiadomo, że otrzymał staranne wykształcenie muzyczne z rąk Czernego, Salieriego i Reichy). Mało kto wie natomiast, że nie danym mu było ukończyć żadnej szkoły ogólnej. Kariera artystyczna wciągnęła go zbyt wcześnie i zbyt zachłannie w swój wir. Nikt nie pomyślał, ani ojciec jego, ani matka, żeby dać mu wykształcenie szersze poza umiejętność czytania, pisania i liczenia. Mimo to nikt nie zaprzeczy, że nie był on później jednym z najbardziej odczytanych i wykształconych ludzi, nie tylko wśród kompozytorów. Mając niespełna 20 lat zrozumiał, jak wielkie braki musi nadrobić. Ale też posiadał wyjątkowo silny pociąg do literatury. Gdy po śmierci ojca zmuszony do utrzymania matki, zaczął dawać lekcje gry na fortepianie, już drugiego dnia rozmawiał ze swą pierwszą uczennicą o literaturze i teatrze. Uczennica ta, Karolina de Sanit-Cricq, była jego pierwszą przewodniczką w świecie słowa. Można by zadać sobie pytanie, kto w tym duecie więcej się uczył – Karolina muzyki, czy Pétit Litz (jak go nazywano) poezji, historii...? Młodzi byli w sobie zakochani. Jak pisze Guy de Pourtales „kochali się poprzez Dantego, Lamartine’a, Hugo. Otwierali fortepian na chwilę, potem na całe wieczory, a Franz opowiadał Karolinie historię Leonory i Beethovena.” Idylla nie trwała jednak długo. Nie mogła córka arystokraty wyjść za mąż za muzykanta, a na dodatek parweniusza. Liszt musiał zerwać z Karoliną, ale nie zerwał z literaturą. Oddawał się teraz intelektualnej rozpuście, kierując się wyłącznie intuicją.

Do jednego ze swych uczniów, Pierre Wolffa, napisze: „Umysł mój i palce pracują jak potępieńcy. Homer, Biblia,

Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, wszyscy oni otaczają mnie dokoła. Studiuję ich dzieła, rozważam, pochłaniam z pasją, ponadto pracuję po cztery i pięć godzin nad ćwiczeniami /.../ Ach, jeśli nie oszaleję, zobaczysz, że będę artystą też, jednym z tych, jakich pragniesz, jakich dzisiaj potrzeba..." „Umysł ma tak samo niezwykły i wyrobiony, jak palce – napisał o Liszcie jeden z jego paryskich uczniów – i, gdyby nie został doskonałym muzykiem, byłby na pewno filozofem, albo wybitnym literatem”.

Liszt zdawał sobie sprawę z głęboko uzasadnionych uprzedzeń do muzyków, którzy najczęściej, i to zarówno dawniej, jak i później, nie umieli nic lub niewiele poza znajomością nut i wiedzą, co z nimi robić. Jakże różnił się Liszt od nich, jakże różnił się od setek ludzi, którzy ukończywszy studia nie mieli tej wiedzy. Ale wiedza, to jeszcze nie wszystko. Liszt był przede wszystkim wrażliwy na poezję i literaturę. Rozumiał je wszechstronnie. Apelowaly do niego poprzez zmysły i intelekt, wzruszał się pięknem, ale głęboko przeżywał treść, zachwycała go forma, ale rozumiał przesłanki filozoficzne, jeśli dane dzieło je zawierało. W podobny sposób odbierał malarstwo i rzeźbę. Ale i natura dostarczała mu tematów do reminiscencji filozoficznych. Słowem w wieku 25 lat zaczął wykuwać zręby syntezy sztuki, natury i filozofii. Nigdy nie zrealizował takiej koncepcji, ale zdołał w muzyce zogniskować więcej, niż stało się to udziałem innych kompozytorów. Został twórcą poematu fortepianowego i orkiestrowego, opartego na technice motywów przewodnich i jedności substancjalnej. Tak pojmowana programowość pozwalała na ujmowanie dźwiękowego wyrazu inspiracji pozamuzycznej w sposób syntetyczny, a zarazem dostatecznie abstrakcyjny, aby móc wyrazić samą istotę, pierwiastek nieomal. Dlatego prawdopodobnie nigdy nie napisał opery, w której nie ma miejsca na aluzyjność i na możliwość dotarcia tam gdzie słowo nie sięga.

Trzy były dzieła, które Liszt nosił w sercu i z którymi nie rozstawał się do końca życia: *Manfred* Byrona, *Boska Komedia* Dantego i *Faust* Goethego. Najbliższym jego serca był – jak sam twierdził – *Manfred*, najtrafniej przedstawił językiem dźwięków *Fausta*, a zwłaszcza jego negatywne odbicie – *Mefistofelesa*. Do postaci tego demona wracał jeszcze kilkakrotnie, po ukończeniu *Symfonii Faustowskiej*. Odnalazł go jednak inaczej przedstawionego w poemacie Nikolausa Lenau'a, który zainspirował go do na-

EINE
Faust-Symphonie
in drei Charakterbildern

(nach Goethe)

I. FAUST. II. GRETCHEN.
III. MEPHISTOPHELES.
und
SCHLUSS CHOR:

„Alles Eigängliche ist nur ein Gleichniss“
FÜR

grosses Orchester und Männer-Chor

componirt von

FRANZ LIST.

Orchester Partitur Pr 7^{rs} netto

Arrangement für 2 Piano-fortes vom Componisten Pr 3^{rs} netto

17. zur Ausstattung gebunden 2 Exemplare

NEUE AUFLAGE

Eigenthum des Verlegers

LEIPZIG

J. SCHUBERTH & C^o

NEWYORK,

820 Broadway

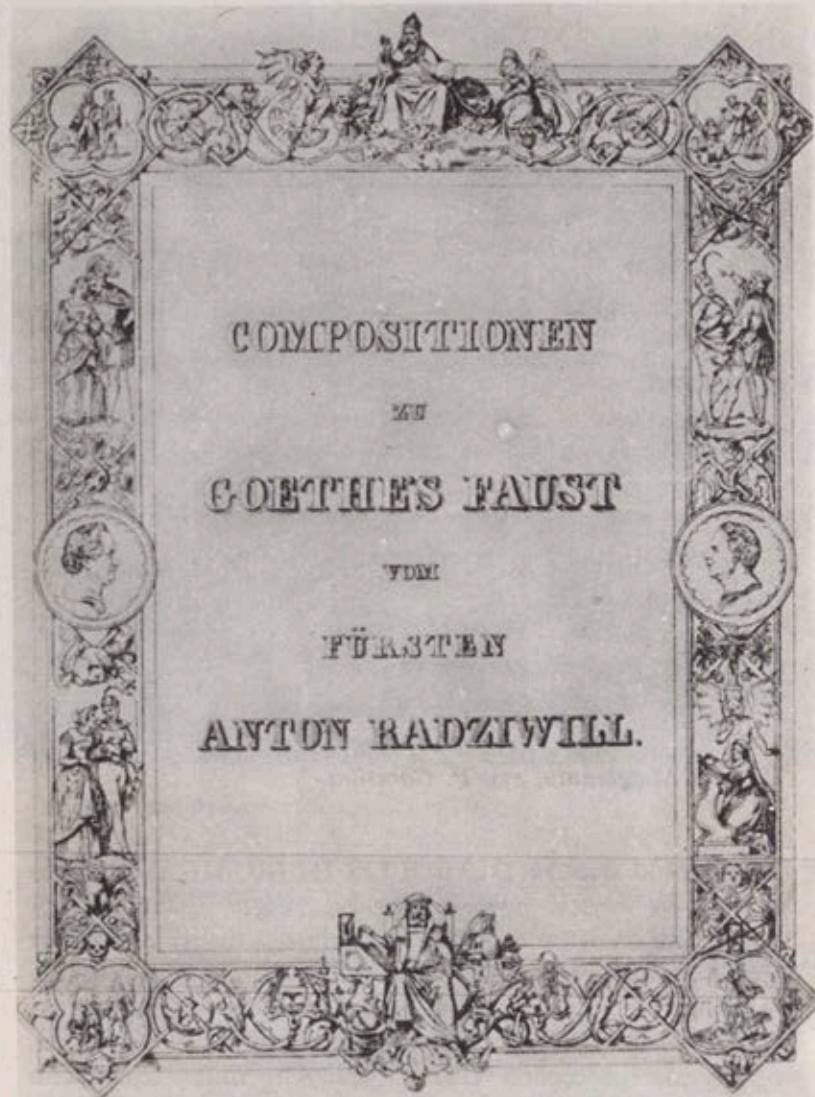
Vertrieb durch London & Leipzig: Haug & Weyand & C^o

Strona tytułowa partytury „Symfonii Faustowskiej”

pisania aż 5 *Walców-Mefisto* (pierwszy skomponował w 1869 roku, następne – w latach 80-tych). Nie trzeba chyba zastanawiać się, co Liszta pociągało w tragedii Goethego. Problem wiecznej młodości musiał być problemem pierwszej wagi dla człowieka tak intensywnie czerpiącego z życia, jak to było udziałem Liszta. Zawilosci znaczeniowe i przyczynowe, zależności postaci od siebie wzajem, konsekwencje do jakich prowadzi rozwój wydarzeń – wszystko to było w wyobraźni kompozytora cudownym, wręcz wymarzonym materiałem do stworzenia wielkiego dzieła muzycznego – symfonii dźwięków, dosięgającej swych granic w kosmosie, w nieskończoności, w nicości, czy jak byśmy tego nie nazwali.

Pierwsze próby „dotknięcia” Fausta datują się z 1840 i 41 roku, kiedy to opracował na chór (z kotłami, waltorniami i fortepianem) *Pieśń Studentów* i *Chór Żołnierzy*. Z 1849 roku pochodzi *Chór Aniołów* (z akompaniamentem fortepianu i harfy). W 1853 r. dobiega końca praca nad *Sonatą h-moll*, zdaniem Karola Tausiga, polskiego ucznia Liszta, zainspirowaną tragedią Goethego. Potem powstaje **Symfonia Faustowska w trzech portretach psychologicznych: Faust – Małgorzata – Mefistofeles** na wielką orkiestrę symfoniczną i chór męski z solem tenorowym – w Finale.

Już pobieżna, ale dostatecznie uważna, analiza *Sonaty* i *Symfonii* prowadzi do zastanawiających wniosków. Podobieństwo motywów obu dzieł pozwala uwierzyć Tausigowi, ale niespodzianką dla każdego nieświadomego istoty sprawy musi stać się skonstatowanie, że Liszt nie wiąże żadnej postaci z konkretnym motywem, lecz z kompleksem tematów, sprzężonych ze sobą nicią jedności motywicznej w płaszczyźnie rytmicznej przede wszystkim. Podtytuł „trzy portrety psychologiczne” sugeruje, że symfonii brak wątku dramatycznego. Pozornie jest to prawda, już w połowie III cz. okazuje się, że jest inaczej. Zaczniemy jednak od początku. W powolnym wstępie (*Lento assai*) pojawia się temat, będący jądrem całego dzieła – w warstwie rytmicznej przede wszystkim. Rozłożone trójdźwięki wielkotercjowe, tworzą coś, co można by nazwać antycypacją serii dwunastodźwiękowej (dodekafonicznej), gdyby nie intencja Liszta, który chciał w ten sposób wyrazić stan duszy Fausta, wątpiącej w jakąkolwiek rację bytu, nie znajdującego oparcia w niczym (w muzyce brak podstawy tonalnej). Rozterka, smutek i melancholia Fau-



Strona tytułowa partytury utworu Antoniego Radziwilla

sta znajdują wyraz w drugiej frazie (obój intonujący temat w interwale opadającej seksty). Trzecia fraza, intonowana przez klarnet i fagot, opadająca jakby w otchłań, ma związek ze słowami Fausta: „I widzę, że nie danym nam jest wiedzieć”. Jak *Deus ex machina* pojawia się niespokojny motyw smyczków, jak trzy ostre cięcia biczem, rozpięty w interwale kwarty zwiększonej) czyli TRYTONU, na-



Faust i Małgorzata, rys. P. Cornelius

zwanego od wieków **DIABOLUS IN MUSICA**). Przygotowuje on wejście nowego tematu *Allegro agitato ed appassionato assai* (w c-moll), który można uznać za **Temat Fausta**, już ożywionego propozycją Mefista przywrócenia młodości i obietnicą osiągnięcia każdego, najskrytszego marzenia – za cenę podpisanego cyrografu... Temat ten, oparty na postępach chromatycznych, mimo rozmachu i siły, pełen jest melancholii, tęsknoty i bólu. Wraz z nim zaczyna się właściwe Allegro Sonatowe, które ma dwa tematy przeciwstawne pierwszemu. Pierwszy *Affettuoso, poco Andante*, odznaczający się wyjątkową miękkością i liryzmem, okazuje się – przy bliższym „obejrzeniu” – pogodniejszą odmianą drugiego i trzeciego motywu *Introdukcji* (obu zresztą pokrewnych melodycznie i rytmicznie). Drugi natomiast (*Grandioso*) – tak jak poprzedni, utrzymany w tonacji E-dur – wnosi całkiem nowy materiał muzyczny. Jest on pełen werwy i siły, parcia naprzód, zdecydowania. Znamionuje on czyny Fausta odmłodzonego, Fausta, który zaskoczył Mefista szlachetnością cha-



W ogrodzie Marty, rys. P. Cornelius

rakteru, podczas gdy ten spodziewał się, że Faust pograży się bez reszty w hulankach i uciechach miłosnych. Stąd – nowy pierwiastek, nowy, nigdzie przedtem nie wprowadzony, temat muzyczny *Symfonii*.

Mefisto jednak nie rezygnuje, choć na razie pozwala działać, wyżywać się swej ofierze. W *Symfonii* Liszta działanie owo przebiega dalej według reguł klasycznych, stormuowanych w Allegrze Sonatowym. Po ekspozycji zatem, następuje przetworzenie, czyli wielki konflikt tematów, i reprzyza, przynosząca zapowiedź zwycięstwa. Jedynie w samej *Codzie* (zakończeniu), nuta niepokoju i melancholii zdaje się wyrażać przecucie, że jeszcze nie wszystko skończone. Istotnie. „Gdzie diabeł nie może – babę pośle”. Mefisto „posyła” Faustowi Małgorzatę, aby uwikłać go w komplikacje prowadzące przez miłość do morderstwa dziecka Małgorzaty.

Kim jednak jest Małgorzata w *Symfonii* Liszta? Przede wszystkim kobietą. Kobietą kochającą i kobietą, którą winno się kochać. Odmalowując jej portret, Liszt używa

tonacji As-dur, tej, w której wyrażał całe życie wszystko, co w muzyce jego wiązało się z miłością. Ale to nie wszystko. Temat Małgorzaty jest rytmicznym wariantem motywów *Introdukcji I* cz. – owego rdzenia tematycznego całego utworu. To tak, jak by Liszt uważał, że Mefisto, sam będący tylko negacją Fausta, stworzył miraż; że w istocie wszystko jest mirażem, gdyż nie rozgrywa się w rzeczywistości, lecz w duszy Fausta. Kompozytor nigdy nie wypowiedział się na temat zawartości *Symfonii Faustowskiej*, jej formy i wyrazu programowego. Szedł śladem Chopina, który po napisaniu jednego z *Nokturnów* skreślił własnoręczny dopisek „wg. *Macbetha*”, mówiąc: „Niech się sami domyślają”.

II cz. *Symfonii* Liszta (*Andante soave*) daje wiele okazji do domysłów. Małgorzata nie pozostaje w niej samotna. Pojawiają się niebawem motywy *Introdukcji*, w całej swej grozie, zatrważające biedne serduszek dziewczęcia. To prawda, że została ona stworzona, aby stanąć na drodze Fausta, dlaczego jednak Faust, a zwłaszcza dlaczego Mefisto staje na jej drodze. Kocha Fausta i marzy o jego miłości, gdy z listków kwiecica wróży sobie „Er liebt mich...? Er liebt-mich-nicht?” (Kocha, nie kocha mnie), ale Mefista nienawidzi. Wypowiada mu walkę. Tego Mefisto nie przewidział w swych kalkulacjach. Prosty konflikt dobra i zła, wydał mu się z góry przesądzony w wyniku, ale konflikt zła z miłością? Sam przecież rozpałił jej ogień!

W III cz. (*Allegro vivace, ironico*) wszystko ma się rozegrać. Na razie nic nie zapowiada klęski. Liszt z niebywałą maestrią tworzy portret Mefista, na zasadzie negacji, szyderstwa, parodii Fausta. Słyszymy te same tematy, co we wstępie, ale potwornie zniekształcone, w upiornym grymasie. Widzimy szatana triumfującego w tym makabrycznym „scherzo diabolico”. Wyśmiał, poniżył, zelżył wszystko, najwznioślejsze pobudki, najszlachetniejsze czyny Fausta. Nie zdołał jednak podnieść ręki na Małgorzatę, na jej miłość. Temat Małgorzaty ukazuje się więc, jakby się wyłaniał z otchłani triumfującego zła i beznadziejności – nienaruszony, nietknięty. Małgorzata, choć sama poniżona i skażona zbrodnią, wymyka się władzy szatana przez siłę swej, nieskalanej miłości, pociągając za sobą tego, którego kocha, gdyż – jak śpiewają Aniołowie – „Kto wiecznie dążąc trudzi się, tego wybawić mogę. A zwłaszcza gdy miłości żar w nim z wyżyn skrę swą niecił; radosnym pędem szczęśnych chmar wybiegniem mu naprzeciw”.

Chwałę zatem Małgorzacie, chwałę wiecznej kobiecości
głosi Liszt w apoteozie *Symfonii*, powtarzając za Goethem
Chorus Misticus:

„Przemijające – odbłaskiem pełni;
niedosiężone – tutaj się spełni;
niewysłowione – tutaj się głosi;
wieczna kobiecość zbawia i wznosi.”*

Jan Weber

* cytaty z „Fausta” Goethego w przekł. Feliksa Konopki,
„Chorus Misticus” w przekł. Emila Zegadłowicza.



*Faust i Mefisto, miedzioryt C.A. Schwerdgeburth wg. rysunku
J.H. Ramberga*

RICHARD WAGNER O „SYMFOonii FAUSTOWSKIEJ”

„Przyjazd Liszta zapowiedziany był na 13 października. Najpierw przybył on sam i wniósł zaraz wiele życia w mój dom. Ukończył już swoje symfonie „Faust” i „Dante” i uznałem to wprost za cud, gdy zagrał mi je z partytury na fortepianie. Ponieważ moim zdaniem musiał być pewny wielkiego wrażenia, jakie te kompozycje na mnie wywarły, mogłem otwarcie skrytykować błędne zakończenie symfonii „Dante.”

Jeśli mogło mnie coś przekonać o mistrzowskiej, poetyckiej sile koncepcji, to był finał symfonii „Faust”, który został zrealizowany bez natrętnego narzucania się uwadze słuchaczy, subtelnie i delikatnie poprzez ostatnie, wszystko przesłaniające wspomnienie o Malgorzacie. Zupełnie takie samo wydawało mi się w swoim założeniu zakończenie symfonii „Dante”, w której «Raj» został również jakby tylko lekko zaznaczony – łagodnie zarysowany przez delikatne, ciche wejście „Magnificat”. Tym bardziej przeraziło mnie, kiedy posłyszałem w zaskakujący sposób przerwana tak piękną inwencją przez pompatyczne, plagalne zakończenie, które, jak mi wyjaśniono, miało być odzwierciedleniem postaci Domenico. Zakrzyknąłem: «Nie, nie! Nie to! Precz z tym! Żaden majestatyczny Pan Bóg! Zachowajmy ten łagodny, szlachetny finał!» «Masz rację! – zawołał Liszt. – Ja to samo mówiłem. Księżna (Karolina Sayn-Wittgenstein – podkr. red.) skłoniła mnie do zmiany, ale niech lepiej będzie jak ty uważasz.» To było teraz ładne. Tym

bardziej się zmartwilem, dowiedziawszy się później, że nie tylko zachowany został tamten finał w „Dante”, ale nawet tak przeze mnie głęboko odczuty subtelny finał z „Fausta” został zmieniony przez efekciarski, natrętny sposób wejścia chórów. (...)”

(w:) Stanisław Szenic,
Franciszek Liszt, PIW 1975

Liszt koncertujący. Współczesna karykatura,
„Borszem Jankó” 1873





*Malgorzata przy kołowrotku, miedzioryt C.A. Schwerdgeburth
wg. rysunku J.H. Ramberga*

Mój spokój utracony, miedzioryt Hohnicka wg. Schlicka



MALGORZATA przy kołowrotku sama

*Mój spokój przyl,
A w sercu rozpacz,
Nie wróci nigdy,
Moja beztroska.*

*Nie ma milego,
Jestem jak w grobie,
Całutki świat
Sprzykrzylam sobie.*

*A moja głowa
Jakby szalona,
A moja dusza,
Całkiem zmacona.*

*Mój spokój przyl,
A w sercu rozpacz,
Nie wróci nigdy
Moja beztroska.*

*Jedynie za nim
Oknem wyglądam,
Widzieć jedynie
Jego żądam.*

*Gdzież jego chód,
I postać miła,
I uśmiech ust,
I wzroku siła,*

*I jego mowy
Głos czarujący,
I uścisk rąk
I całus gorący.*

*Mój spokój przyl,
A w sercu rozpacz,
Nie wróci nigdy,
Moja beztroska.*

*Lecz moje ciało
Lgnie wciąż do niego,
Gdzie go odnajdę,
Zatrzymam jak swego,*

*Całować będę,
Jakbym ja chciała,
By w pocałunku
Zatracić się cała!*

*J.W. Goethe, „Faust”,
tłum. B. Antochewicz*

FAUST STORY

Widowisko baletowe na motywach fabularnych „Fausta”
J.W. Goethego do muzyki Franciszka Liszta: „Walc Me-
fisto” i „Symfonia Faustowska”.

Libretto: Jerzy Makarowski

REALIZATORZY

STEFAN MARCZYK

Kierownictwo muzyczne

JERZY MAKAROWSKI

Inscenizacja i choreografia

WŁADYSŁAW WIGURA

Scenografia

ELŻBIETA KWIECIEN

Przygotowanie chóru

Współpraca muzyczna: Kazimierz Wiencek

Asystent choreografa: Ewa Wycichowska

Asystent scenografa: Maria Tychmanowicz-Walczak

Efekty świetlne: Stanisław Kowalczyk, Jerzy Makarowski

**ORKIESTRA, CHÓR TEATRU WIELKIEGO
W ŁODZI**

Dyrygują – **STEFAN MARCZYK**

KAZIMIERZ WIENCEK

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Janusz Kunce

Kierownik baletu: Kazimierz Wrzosek

Pedagodzy baletu: Iraida Iljakowa, Jurij Garbaczow (ZSRR)

Asystenci choreografa: Anna Gawel, Kazimierz Knol

Akompaniatorzy baletu: Maciej Janaszekiewicz,

Inspektorzy baletu: Jolanta Wichlińska, Zenon Woronicki

Akompaniator chóru: Piotr Morawicz

OBSADA

Faust	GRZEGORZ MIŁOŃ KRZYSZTOF PASTOR JERZY PIĘTKA
Mefisto	KRZYSZTOF KULIK TOMASZ ŁUKASZYŃSKI KRZYSZTOF PASTOR
Małgorzata	EWA OWCZAREK EWA WYCICHOWSKA
Walenty	BOGDAN JANKOWSKI KAZIMIERZ KNOL
Śmierć – Fix	GRZEGORZ MIŁOŃ JERZY PIĘTKA

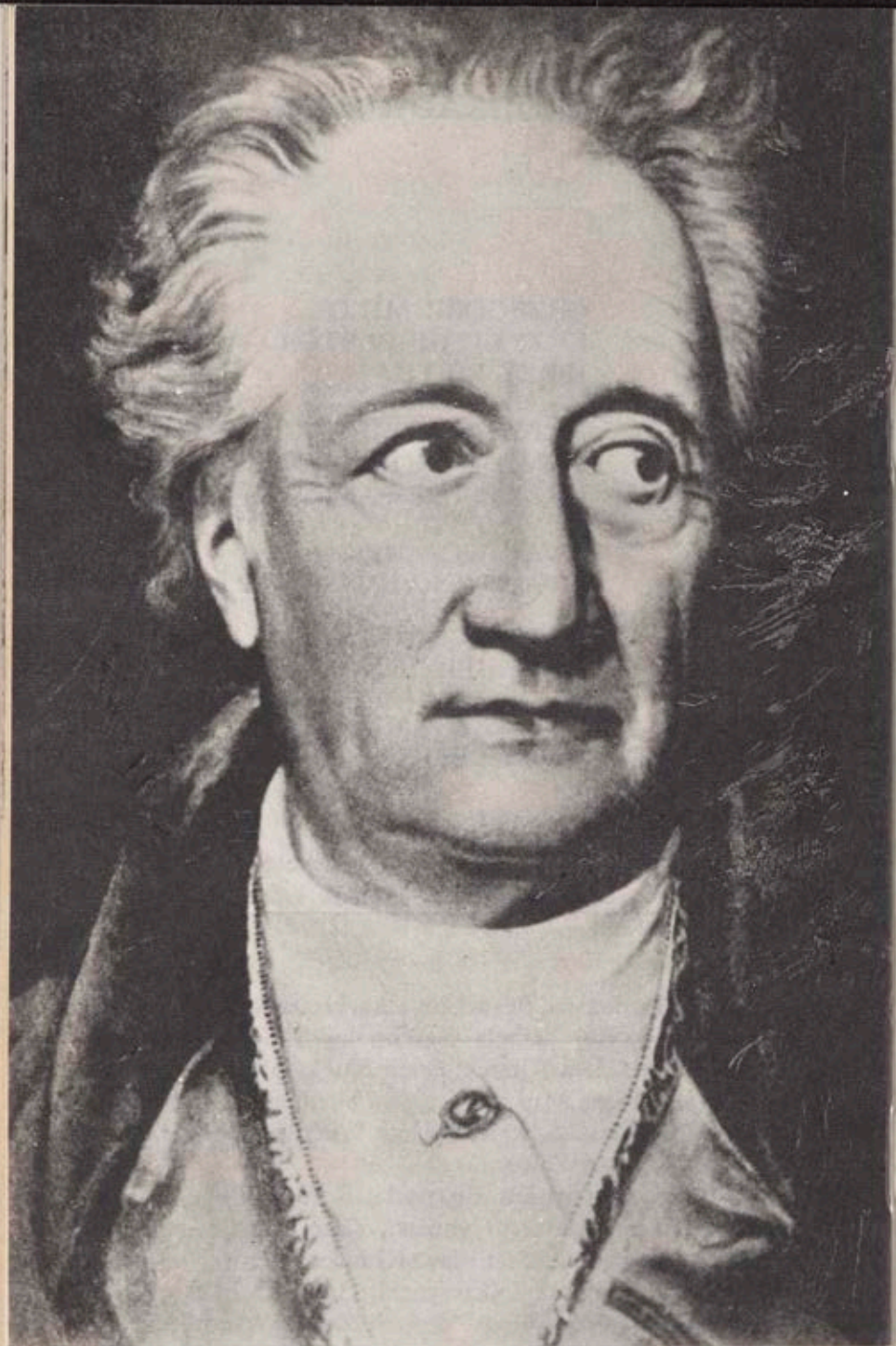
W partiach solowych :

Leandra Jasińska, Małgorzata Śładysz, Wioletta Sokółowska, Ryszard Kościółek, Tomasz Łukaszyński

Zespół :

Małgorzata Bogdańska, Beata Borzęcka, Urszula Brogowska, Renata Dąbrowska, Izabela Garkowska, Lidia Gulińska, Ewa Hoppe, Elżbieta Klimek, Anna Kulik, Anna Michańczyk, Iwona Muszyńska, Ewa Niedbała, Mirosława Nowak, Małgorzata Światała, Jolanta Wichlińska, Maria Wójcicka, Marzena Zawora
Michał Barański, Jarosław Biernacki, Roman Bossy, Arkadiusz Cecot, Andrzej Cybulski, Kazimierz Dworczak, Wojciech Grzegorzak, Stanisław Krawiec, Artur Lewandowski, Tomasz Łukaszyński, Grzegorz Miłoś, Piotr Wojciechowski, Witold Wojtas, Zenon Woroniecki

Solo wokalne TADEUSZ KOPACKI
 PAULOS RAPTIS



Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)

W KRĘGU FAUSTOWSKIEJ LEGENDY

I

W legendzie o doktorze Fauście zawarły się bogate zasoby myśli, doświadczeń i dążeń ludzkich, na które składają się nie tylko losy historycznego Fausta i nie tylko to, co na tej kanwie wpisywały różne generacje twórców – poetów, pisarzy, muzyków i przedstawicieli sztuk plastycznych. Legenda o Fauście sięga swoimi korzeniami – choć inaczej była nazywana – do bardzo starych doświadczeń i tęsknot ludzkości.

Nie znamy dokładnie życia i działalności historycznego Fausta. Georg (czy – wedle innych źródeł – Johannes) Faust urodził się w wirtemberskiej miejscowości Knittlingen około roku 1480. Z różnych, często sprzecznych źródeł, wylania się postać dość osobliwa, w której splatają się w całość trudną do rozwikłania rysy uczonego, parającego się literaturą i filozofią starożytną, szarlatana posługującego się magicznymi sztuczkami, lekarza, awanturnika i obieżyświata. W swoim niespokojnym życiu wędrownym przebywał w różnych miastach niemieckich. Miał być najpierw nauczycielem w Kreuznach. Później przebywał w Heidelbergu, Erfurcie, w Wittenberdze, Ingolstadt. Według przypuszczeń – trudnych do sprawdzenia – bawił i w Krakowie. Michał Wiszniewski, autor dzieła *Historia literatury polskiej, 1840–45*, pisał (IV tom): *Zdaje się, iż niektórzy z akademików krakowskich po kryjomu magią trudnili się, a u jednego z nich sławny tego wieku czarnoksiężnik, doktor Faust, magii wyuczył się. Nigdzie długo miejsca nie zagrzewał. Zmarł w miasteczku Staufen (Schwarzwald) w roku 1539 lub 1540.*

Już współcześni otoczyli jego życie legendą czarnoksiężnika, który zawarł pakt z diabłem, zyskując w ten sposób



*Ilustracja do „Doktora Fausta” Ch. Marlowe’a.
Wydanie z 1631 roku*

siły nadprzyrodzone. I właśnie w tej legendzie odzwierciedliły się opowieści wcześniejsze, z pierwszych wieków chrześcijaństwa, jak np. Historia Szymona czarnoksiężnika, który – jak czytamy w *Dziejach apostoelskich* – zajmował się czarnoksięstwem, zwodził lud Samarii i podawał się za kogoś wielkiego.

Na chrześcijańskie genealogie legendy o człowieku, który zawiera pakt z szatanem, wskazuje i słynna średniowieczna opowieść o Theofilusie (wiek VII lub VIII), księdzu, który dla zyskania wysokiego urzędu kościelnego zaprzęda się diabłu, a później, żałując, zostaje za wstawieniem Marii Panny ocalony. Przykładów można by przytoczyć więcej (jak np. legenda o papieżu Sylwestrze II, zaprzędanym diabłu). (...) Chrześcijańskie genealogie legendy o pakcie człowieka z szatanem, mając swe źródło w dualizmie średniowiecznej wiary (Bóg jako źródło dobra, diabeł jako sprawca i wcielenie zła), nie wyczerpują treści faustowskiej legendy. Jest w niej i odbłask mitu

prometejskiego. W renesansowej legendzie o doktorze Fauście spod średniowiecznych zabobonów i czarnoksięskiej atmosfery przeziara bowiem jej zasadniczy rdzeń: na wskroś ludzkie, głęboko humanistyczne i dumne dążenie do śmiałego poznania i opanowania rzeczywistości oraz najpełniejszego rozwoju człowieka. Wskazuje na to pośrednio pierwsza książka o Fauście, która rozpoczyna jego wędrówkę przez stulecia zaświadczoną pisaniem słowem. Ukazała się ona w roku 1587 we Frankfurcie nad Menem. Autorem jej jest Johann Spiess, luteranin. (...) Książka Spiessa (*Volksbuch* – jak piszą niemieccy historycy literatury – księga ludowa i jarmarczna) zyskała ogromną popularność. Została natychmiast przełożona na inne języki (angielski, francuski, duński, niderlandzki), a w samych Niemczech w ciągu 5 lat od ukazania miała czternaście przedruków. Przerabiana i poszerzana niejednokrotnie, przyczyniła się decydująco do rozgłosu faustowskiej legendy. W intencji pobożnego luterskiego autora miała być ostrzeżeniem przed szatanem i jego pokusami. Ale grzech, jakiego dopuścił się doktor Faust wędrujący po Europie i zaznający różnych przygód, musiał i nęcić, skoro owemu grzesznikowi szatan oddaje za żonę najpiękniejszą kobietę świata, Helenę. Z tego małżeństwa rodzi się syn, Justus Faustus. Ostrzegając przed paktowaniem z diabłem, książka Spiessa, pełna gwaru zabaw ludowych, studenckich żartów, śmiałych poszukiwań, budziła i ciekawość, i podziw dla zuchwalstwa człowieka i jego niespokojnej myśli. Renesansowa pochwała życia i śmiałości umysłu ludzkiego torowała sobie drogę nawet wbrew intencjom przerażonego autora.

II

I już żadna siła nie mogła powstrzymać faustowskiej legendy. Książkę Spiessa wykorzystywano w różnych przeobrażeniach dla celów edukacji religijnej. W tym duchu przerabiali ją Rudolf Widmann (rok 1599), Nicolaus Pfitzer (lekarz z Norymbergi, rok 1647), autor-anonim („Der Christlich Meinende” – *Myślący po chrześcijańsku*). Przerażenie i groza, jaką miały budzić losy śmiałego bohatera, łączyły się zapewne w świadomości wielu z podziwem dla jego buntu i poszukiwań. Upodobał go sobie lud, a wielki przedstawiciel Oświecenia, Gotthold Ephraim Lessing, nawiązał wyraźnie do renesansowych pierwiastków legendy

faustowskiej i podniósł z uznaniem poznawcze ambicje bohatera. Z zaginionego *Fausta* Lessinga znamy tylko niewielkie szczątki. Ale wiemy, że autor ocalił go od piekła. Wcześniej, bo już w roku 1588, wprowadził legendę faustowską do dziejów dramatu największy przed Szekspirem pisarz dramatyczny Anglii, Christopher Marlowe; autor utworu *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*). Potępił go wprawdzie zgodnie z tradycją teologiczną za zuchwałstwo i paktowanie z diabłem, ale spotęgował zgodnie z najgłębszą treścią faustowskiej legendy prometejskie dążenia bohatera dramatu i renesansową radość życia (*I prochem jest wszystko, co nie jest Heleną*).

W nowej, dramatycznej szacie wrócił znów Faust do swojej niemieckiej ojczyzny. Tu ulegał różnym przeobrażeniom uzupełniany m.in. elementami obyczajowo-farsowymi. Wystawiano go w wędrownych teatrach marionetkowych. W tym właśnie kształcie poznał młody Goethe przyszłego bohatera swego arcydzieła. I oto, po różnych wędrówkach, niejednokrotnie zniekształcona i parodiowana, znalazła legenda faustowska twórcę, który podniósł ją do rangi wielkiego poematu filozoficznego i dramatu całej ludzkości.

III

Niemal sześćdziesiąt lat borykał się Goethe z problematyką faustowską. Już w roku 1774 (w tym samym czasie ukazało się najgłośniejsze jego dzieło lat młodzieńczych – *Cierpienia młodego Wertera*) powstała początkowa redakcja *Fausta* (*Urfaust*). Wracał poeta do niego wielokrotnie. I w latach 1788–1789 (w roku 1790 wydał utwór pt. *Faust. Ein Fragment*), i później, na początku nowego stulecia, aby w 1808 roku ogłosić pełny tekst części pierwszej. Myśl o drugiej części *Fausta* towarzyszyła poecie do końca jego drogi twórczej. Z nowym zapalem wrócił do swego nie dokończonego dzieła w roku 1825, aby napisać ostatnie zdania na kilka miesięcy przed zgonem. Genialny poeta wygrał wyścig z czasem. Starzec, w osiemdziesiątym drugim roku swego niezmiernie bogatego życia, ukończył dzieło, którego pierwszy zarys utrwalił w młodości. I mógł z pogodną i dumną rezygnacją odejść: ... *w gruncie rzeczy jest mi wszystko jedno, czy i co będę jeszcze robił.* (...) Goethe zachował wiele realiów, jakie przekazały „jarmarczne” opowieści o Fauście. Wprowadza nas i do pracowni uczonego,



Doct. Faust
Besühmler Schwarze Künste

Des
Durch die ganze Welt
berühmten
Erz-Schwarz Künstlers
und Zauberers
Doctor Johann
Fausts,

Mit dem Teufel aufgerichtes
Bündniß, Abenteuerlicher Lebens-
Wandel und mit Schrecken genom-
menes Ende.

Wird hier überhoben.

In eine beliebige Künste zusammen gezogen,
Und allen vorsezlichen Sündern zu
einer heyllichen Vermahnung und

Wohnung
zum Druck befördert
von Einem

Christlich-Meynenden.

1684 1685 1686 1687 1688 1689 1690 1691 1692 1693 1694 1695
Frankfurt und Leipzig,
1721.

Strona tytułowa powieści ludowej o Doktorze Faustie

i do izdebki ubogiej dziewczyny. Towarzyszymy Faustowi w jego wędrówkach wśród ludzkiego tłumu (np. *Przed bramą miasta, Piwnica Auerbacha* w Lipsku) i w jego fantastycznych przygodach po szlakach historii. Prawo obywatelstwa posiada w tym filozoficznym utworze i dosadne słowo, i ostry dowcip. Obrazy codziennego życia i obyczaju, cała uroda materialnego świata, to wszystko świadczy, jak głęboko geniusz Goethego związany był z ludowymi elementami faustowskiej legendy.

Jest w *Faustie* niewątpliwie wiele z plebejskiej mądrości starej legendy faustowskiej, ukazującej swego bohatera pędzonego niesytą ciekawością życia. Świat codziennych doświadczeń, wielkie problemy historii, wolności i osobowości człowieka, jego pasji poznawczej, stare mity greckie, filozofia przyrody – to zespół obrazów i spraw składających się na dzieło, którego imię brzmi jak zawołanie: *Faust!*

Już pierwsza scena tragedii, słynny monolog Fausta, ukazuje zasadniczy charakter buntu i niepokoju bohatera. Bunt to skierowany przeciwko martwej wiedzy, przeciwko pustym, jałowym spekulacjom oficjalnej nauki. U podstaw tego niepokoju tkwi nie syta nigdy pasja poznawcza.



*Faust i Mefisto, miedzioryt C.A. Schwerdgeburth wg. rysunku
J.H. Ramberga*

Jej właśnie poświęcił Goethe wiele pięknych stronic, których prawda i siła wyrosła z osobistych doświadczeń poety. Był on przecież ostatnim chyba w kulturze europejskiej artystą z rodu wielkich olbrzymów Odrodzenia o uniwersalnych ambicjach poznawczych i twórczych. (...).

W atmosferze podziwu dla poznawczej żądzy człowieka, atmosferze, która przenika całość utworu, głębiej zrozumieć można pakt między Faustem a Mefistofešem. Jego sceneria utrzymana jest w duchu starej legendy faustowskiej. Faust zapisuje swą duszę diabłu.

Rola Mefistofelesa w *Fauście* była niejednokrotnie przedmiotem sporu. Interpretowano ją zgodnie ze średniowiecznymi jeszcze elementami legendy faustowskiej, gdzie tak ostro są oddzielone pierwiastki dobra i zła, gdzie diabeł toczy walkę o duszę bohatera z siłami niebieskimi. Sam Goethe w rozmowie z Eckermannem afirmował sąd ówczesnego krytyka francuskiego (Jean-Jacques Ampère), iż wykazał on trafnie, że nie tylko pomure, nienasycone dą-

żenia głównego bohatera, ale również szyderstwo i cierpka ironia Mefistofelesa stanowią części składowe mojej własnej natury. Walka o przyszłość Fausta toczy się w istocie w nim samym, jest sprawą wewnętrzną. Mefistofeles, tak plastycznie ukazany jako postać, zgodnie z tradycją legendy ludowej, jest traktowany przez poetę z ironią i uśmiechem. I nie od diabelskich machinacji zależy naprawdę los Fausta, lecz od niego samego. Dialogi, jakie się toczą między Faustem a Mefistofeilesem, pełnią w dziele Goethego rolę uplastyczniającą walkę różnych sił w człowieku. Faust walczy o osiągnięcie pełni życia tu na ziemi. Goethe posługując się obrazami utrwalonymi w wyobraźni powszechnej przez wierzenie chrześcijańskie, szuka dla swego bohatera – posłużmy się słowami współczesnego poety – *miejsca na ziemi*.

Tragedia Małgorzaty to drugi obok faustowskiego i mefistofelicznego podstawowy wątek pierwszej części dzieła. Jeśli w monologach Fausta i w jego dialogach z Mefistofeilesem dominował patos i filozoficzna refleksja, to sceny z Małgorzatą są przeniknięte liryzmem. Jest wśród nich jedno z arcydzieł liryki Goethego – *Małgorzata przy kółworotku*, wiersz, którego czysty ton przywołuje muzykę. Tragedia Małgorzaty przypomina częsty motyw literatury Oświecenia, gdzie historia uwiedzenia ubogiej dziewczyny mieszczańskiej przez przedstawiciela klasy stojącej wyżej w hierarchii społecznej była jednocześnie wyrazem krytyki nadużyć feudalnych. Nic więc dziwnego, że zajmowała ona dominujące miejsce w początkowych zarysach pierwszej części *Fausta*, które powstawały jeszcze w okresie *burzy i naporu*. W konstrukcji obu części *Fausta* w ich wersji utrwalonej, choć tragedia Małgorzaty nie traci prawdy i siły, odsłania jednak wyraźniej swój związek z naczelnym motywem faustowskim. Jest ona zarazem tragedią samego Fausta dążącego przeciw, zgodnie z ideą poety głoszoną przezeń w wielu utworach, do wszechstronnego i harmonijnego rozwoju osobowości. Sprawa Małgorzaty wraca w zakończeniu drugiej części dzieła wraz z naczelnym motywem faustowskim. Tym razem w pełnej harmonii. Epilog jakim zamknął Goethe największe dzieło swego życia, przynosi ocalenie Fausta. Słynny dwuwiersz: *Kto wiecznie dążąc trzodzi się, tego wybawić możemy* uważał sam poeta za klucz do całego dzieła. Legenda faustowska w swej najgłębszej treści stała się wielką pochwałą nieustannego postępu ludzkości.

W kręgu tej afirmacji trzeba odczytać i ostatnie słowa: *Das Ewig Weibliche zieht uns hinan* (Wieczna kobiecość ciągnie nas wzwyż). W finale zamykającym ostatecznie dzieło o najwyższych wlotach ludzkiej myśli i ludzkich doświadczeń ogarniających całą rzeczywistość, wieczna kobiecość staje się czynnikiem doskonalenia i harmonii. Nie indywidualne losy Fausta i Małgorzaty, lecz dzieje ludzkości stały się tematem drugiej części dzieła. Losy Fausta pozostały ośrodkiem fabularnym utworu, ale uległy one spotęgowaniu. W wędrówce przez stulecia, od epepei Homera do śmierci Byrona pod Missolonghi (r. 1824), zawarł autor *Fausta* syntezę rozwoju ludzkości.(...) Centralny problem Goethowskiego humanizmu zawiera się w ostatnim monologu Fausta. Po raz pierwszy Faust w tym swoim ostatnim słowie mówi nie o sobie, ale o szczęściu społeczeństwa (*Milionom licznym oddalbym przestrzenie*) i o wspólnym z nim życiu w wolności (*Na wolnej ziemi z wolnym ludem stać*). Faust przeżywa największą chwilę szczęścia jedynie w marzeniu o przyszłości. Tragiczny akompaniament do tej sceny tworzą lemury *kopiące z figlarną gestykulacją grób dla Fausta*.

Goethe nie zakończył tą sceną swego dzieła. Jest jeszcze w *Fauście* epilog utrzymany w subtelnej scenerii dantejskiej i kończący się pochwałą *wiecznej kobiecości*. Padają tu również słowa o wiecznym dążeniu, które ocaliło Fausta. Najgłębszy humanistyczny sens nadaje faustowskiej legendzie marzenie o wolnym ludzie i wolnej ziemi. Stara legenda o człowieku opanowanym *żądzą poznania* odsłania swoje zaszczytne parantele z mitem prometejskim.

IV

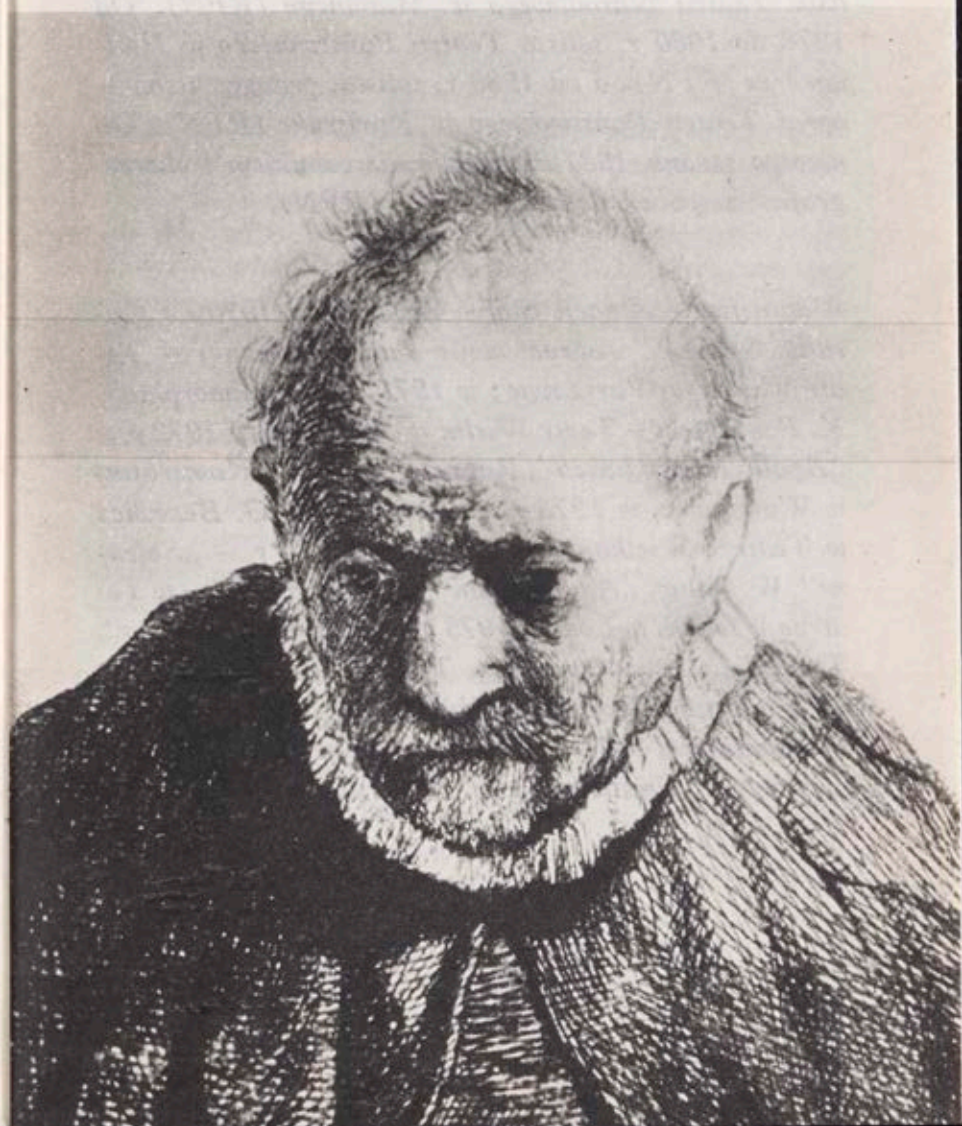
Tylko dotknęliśmy kilku problemów arcydzieła Goethego. Próżny to trud w zwięzłym szkicu prowadzić analizę dzieła o tak imponującym bogactwie myśli. Nie sposób również omawiać dokładniej dalszych artystycznych wcieleń legendy faustowskiej. Fascynowała ona i po Goethem wielu twórców. Sięgali do niej autorzy niemieccy (jak np. Grabbe – *Don Juan i Faust*, 1929, Lenau – 1836, Heine – 1847), francuscy (Paul Valéry – *Mon Faust*, 1840). Zapłodniała legenda faustowska malarzy (np. Cornelius, Kaulbach). Opery o *Fauście* komponowali m.in. Gounod (1859), H. Zölner (1887), Busoni (1920). Faustowską uwerturę stworzył Ryszard Wagner, do fragmentów *Fausta* komponował muzykę Robert Schumann itd. itd.

W nowoczesnej oryginalnej wersji wróciła legenda faustowska w słynnym dziele Tomasza Manna *Doktor Faustus*. Jeśli jednak *Faust* Goethego był jakby najwyższym, filozoficzno-poetyckim spotęgowaniem i ukoronowaniem starej legendy, to dzieło Manna – mimo analogii poszczególnych motywów i wyraźnej aluzji w samym tytule – jest jakby zaprzeczeniem tych optymistycznych elementów, jakie tkwiły w renesansowej legendzie o doktorze Fauście.

Jan Zygmunt Jakubowski

*Fragmety artykułu zamieszczonego
w programie Teatru Wielkiego w Warszawie,
„Faust”, 1966.*

Faust, rys. piórkiem J. Joris van Vliet wg. Rembranta





JERZY MAKAROWSKI ukończył Średnią Szkołę Baletową w Bytomiu w 1965 r. Od 1965 do 1968 r. solista Opery Śląskiej w Bytomiu. W 1967 r. stypendysta baletu w Moskwie i Leningradzie. W latach 1968–1977 r. solista Teatru Wielkiego w Warszawie. Od 1977 do 1978 r. so-

lista Teatru Narodowego w Mannheim (RFN). Od 1978 do 1980 r. solista Teatru Państwowego w Hannoverze (RFN), a od 1980 r. solista, pedagog i choreograf Teatru Państwowego w Karlsruhe (RFN). Od nowego sezonu 1981/82 będzie kierownikiem i choreografem zespołu baletowego w Hof (RFN).

Ważniejsze realizacje choreograficzne: w 1970 r. „Cyrylik Sewilski” (opracowanie choreograficzne) – Teatr Wielki w Warszawie; w 1971 r. – „Polimorphia”, K. Penderecki – Teatr Wielki w Warszawie; 1972 r. – „Apollo Prawodawca”, Raphael – w Operze Kameralnej w Warszawie, w 1973 r. – „Pożądanie” G. Bacewicz w Teatrze Wielkim w Warszawie; 1974 r. – „Solenne”, W. Kilar, „Ad hominem” Zb. Wiszniewski – w Teatrze Wielkim w Łodzi; 1975 r. – „Mane thekel fares”, T. Rudnik, w warszawskim Teatrze Wielkim; 1978 – „Pieśni o umarłych dzieciach”, G. Mahler – w Operze Poznańskiej; 1981 r. – „8 inwencji”, M. Kabelac w Teatrze Państwowym w Karlsruhe (RFN).

OD CHOREOGRAFA

Widowisko baletowe „Faust Story” jest interpretacją prawnego mitu, któremu najwspanialszą formę literacką dał Johann Wolfgang Goethe w swej tragedii „Faust”. Goethe zainspirował wielu twórców, m.in. Franciszka Liszta, który w „Symfonii Faustowskiej” potraktował konkretne postaci dramatu jako symbole pewnych treści uniwersalnych, postaw i uczuć ludzkich. Liszt przetworzył dramat postaci teatralnych w muzykę. Także w moim spektaklu żadna z postaci kreowanych przez tancerzy nie przedstawia jakiegokolwiek osoby z dramatu Goethego. Ukazują one idee i postawy ludzi, obrazując tym samym sytuację człowieka w ogóle, a nie sytuacje konkretnych jednostek. W ten sposób balet staje się zbiorem impresji i pytań, które może postawić sobie każdy z nas.

W moim odczuciu Faust symbolizuje życie wraz z przypisaną mu nieuchronną śmiercią. Małgorzata uosabia miłość, która jest od śmierci silniejsza. Mefisto utożsamiony, zgodnie z tradycją legendy ludowej, z diabłem, w przedstawieniu nie jest wcale reprezentantem zła. Jest symbolem wiary w możliwość wyjścia poza ograniczenia życia ludzkiego, wiary w nieśmiertelność. Tak potraktowane postaci obrazują wewnętrzną walkę i przemiany człowieka. Dotyczy to również paktu między Faustem a Mefistofeilesem. Podpisanie owego paktu (właściwie przez Fausta z samym sobą) uświadamia człowiekowi istnienie innego wymiaru rzeczywistości, wszechświata i tajemnicy kosmosu. Wszystko to stwarza mu nie tylko nowe możliwości, ale i nowe cele innego, niejako powtórnego życia.

Dzięki wewnętrznemu niepokojowi, symbolizowanemu przez Mefista oraz miłości symbolizowanej przez Małgorzatę, wraca człowiek na drogę prowadzącą do osiągnięcia pełni własnego człowieczeństwa, na drogę bez końca, przekraczającą granicę śmierci. W życiu ludzkim bowiem, nie jest ważne dotarcie do czegoś, ale nieustanny ruch naprzód, nieustanna aktywność. Ostatnie sceny baletu, rozgrywane się w kosmicznym krajobrazie, mogą kojarzyć się ze śmiercią, ale również z nadal trwającą wędrówką człowieka. Jest to idee fixe, ale idea, z którą styka się każdy z nas, która wyraża się w pytaniach: czy może dziać się inaczej, czy potrzebujemy czegoś więcej ponad codzienność, czy potrafimy żyć w innych światach, choćby w świecie snu i fantazji itd.?

Jerzy Makarowski



Idée fixe – projekt kostiumu Władysław Wigura

*Człowiek w działaniu łatwo ustaje,
I rad pogrąża się w beczynności;
Więc chętnie daję mu towarzysza,
Co diablim sprytem do czynów go zmusza.
Atoli wy, prawdziwi Boga synowie,
Radujcie się żywym bogatym pięknem!
To, co się staje, ruchliwe wiecznie, co tętni,
Niech was obejmie miłosnym kręgiem,
A co jest tylko chwiejną zjawą,
przemieńcie myślą w postać trwałą!*

*J.W. Goethe, „Faust”
Fragm. w przekł. B. Antochewicza*

FAUST STORY



„WALC MEFISTO”

Rytm i taniec
Miłość
„Faust”

„SYMFONIA FAUSTOWSKA”

Część pierwsza – „FAUST”

Monolog
Imaginacje
Wymyślenie „Mefista”
Pakt
Nowe życie
Rytm i taniec – „Walenty”
„Małgorzata” – olśnienie

*Część druga –
„MAŁGORZATA”*

„Małgorzata”
Wielka miłość
„Małgorzata” porzucona
Powrót „Fausta”
„Małgorzata” potępiona

Część trzecia – „MEFISTO”

Sabat
Oblęd „Małgorzaty”
Więzienie
Śmierć Małgorzaty
Requiem
Chorus Misticus



SEZON 1980/81

PRAPREMIERA POLSKA 23 maja 1981

W programie wykorzystano ilustracje z następujących źródeł: Goethe, „Faust”, Mit einer Einleitung: Faust und die Kunst. -Hundertjahre Ausgabe Im Askanischen Verlag, C.A. Kindle, Berlin 1940; H. Weilguny-W. Handrick, „Franz Liszt, Biographie in Bildern”, Leipzig 1967; W. Hoyer, Goethe's Life In Pictures, Leipzig 1963.

Reprodukcje zdjęć – Andrzej Tworkiewicz

Redakcja programu	Ewa Juszyńska-Poradecka
Projekt okładki i strony tytułowej	Jerzy Treliński
Redakcja techniczna	Leszek Sochaczewski
Wydawca	Teatr Wielki w Łodzi

Nakład: 6.000 egz.

Cena programu zł 20.-

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne

Zakł. nr 2. Zam. 577/1102/81/2. K-9/751

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00–19,00,
tel. 377-77, 399-60.

Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem
niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwo-
wać telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro
Obsługi Widzów, tel. 331-86, 399-60 w. 122.

