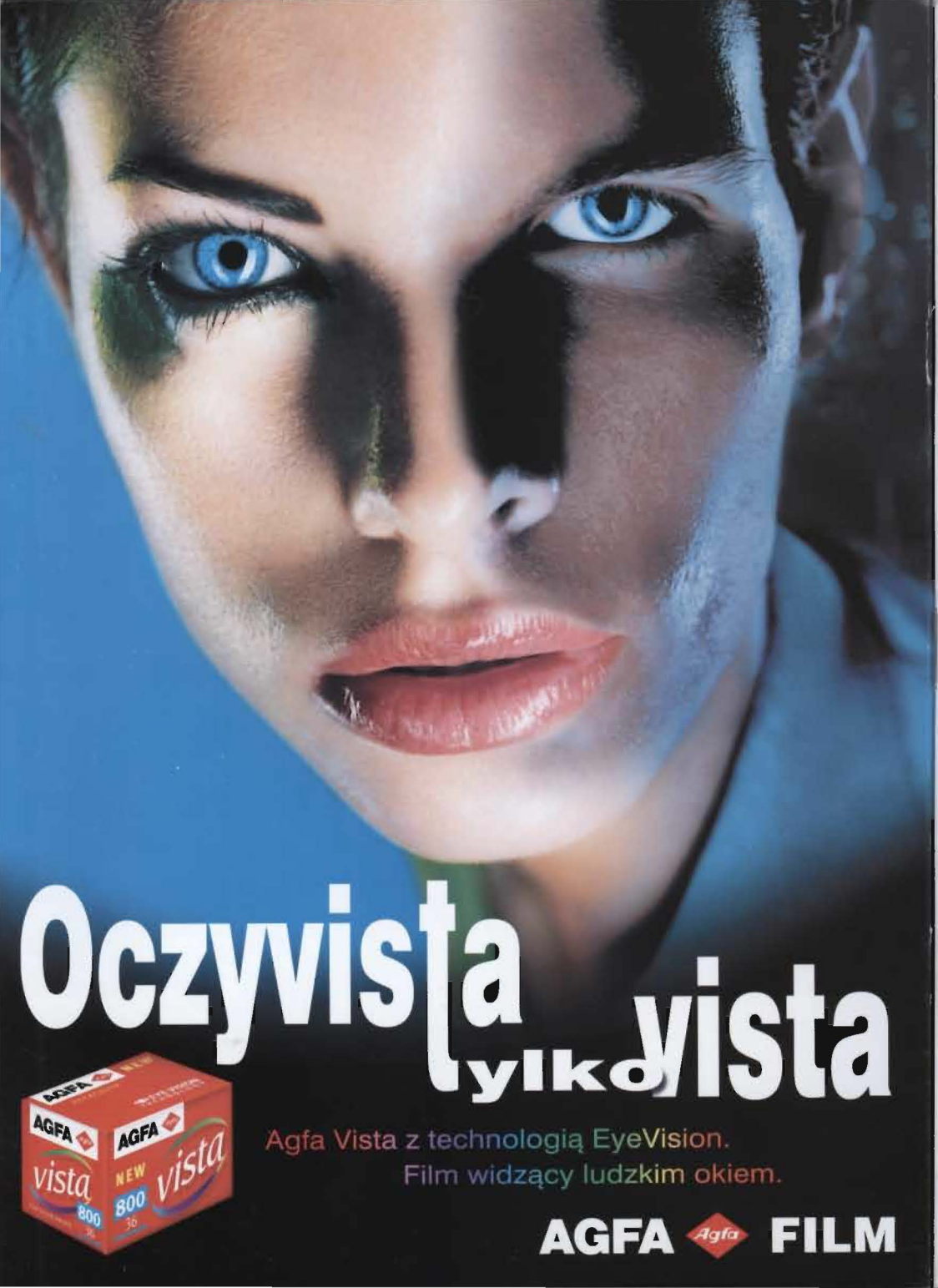
Tragiczna historia doktora FAUSTa

Christopher Marlowe

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi



Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Dyrektor artystyczny

Waldemar Zawodziński

Dyrektor naczelny

Wojciech Nowicki

Kierownik literacki

Paweł Konic

www.teatr-jaracza.lodz.pl

Mecenasem strony internetowej Teatru jest SFeRa

Nigdy nie wierzcie, jeśli kto wam powie, jakoby prawdziwy mag zawarł pakt z demonem! Być może jakiś niedouczony nieszczęśnik wyrzeka się wiekuistej szczęśliwości w zamian za kilka garści kradzionych monet ofiarowanych mu przez nędzne biesy, lecz sprawiedliwość Boża oczywiście nie karze za taką transakcję, w której więcej jest ciemnoty niż grzechu! A czymże mogą demony skusić człowieka, który poznał ich naturę i granice ich mocy? To prawda, że demony posiadają pewne zdolności, których nie dano człowiekowi: szybko przenoszą się z miejsca na miejsce, rozpuszczają swą substancję na lekki dymek lub zagęszczają ją w dowolne postaci, wznoszą się w sfery powietrzne i inne. Lecz czy pragnienia człowieka ograniczają się do tego, co można zaspokoić przy pomocy takich środków? Czyż człowiek nie pragnie poznać do końca wszystkich tajemnic wszechświata i bez ograniczeń władać wszystkimi skarbami? Prawdziwy mag patrzy zawsze na demony jako na siły niższe, którymi można się posługiwać, lecz którym niemądrze byłoby się podporządkować. Nie zapominajcie, że człowiek stworzony został na obraz i podobieństwo Samego Stwórcy i dlatego posiada właściwości niezrozumiałe nie tylko dla demonów, lecz również dla aniołów. Anioły i demony mogą dążyć tylko do swego dobra, pierwsze ku chwale Bożej, drugie – ku chwale Zła, lecz człowiek może szukać i smutku, i cierpienia, i samej śmierci. Tak jak Pan Wszechwładca Syna Swego Jedynego złożył w ofierze za stworzony przez Siebie świat, tak i my składamy czasami w ofierze naszą nieśmiertelną duszę i w ten sposób upodobniamy się do Stwórcy. I wspomnijcie słowa Ewangelii: ktokolwiek chciał zachować duszę swoją, straci ją, a kto by ją kolwiek stracił, ożywi ją!

Walery Briusow ***Ognisty anioł***, przekład: Elżbieta Wassongowa, Czytelnik 1981

Jan Tomkowski

Ciemne skrzydła Ikara

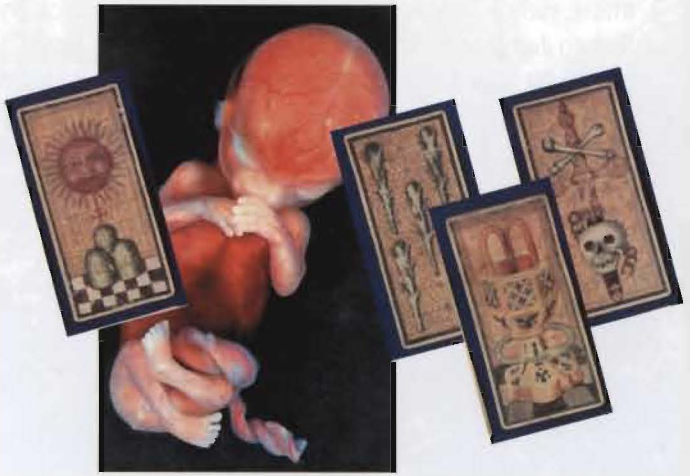
Trochę to niesprawiedliwe, że naszą znajomość z Faustem zawieramy najpierw za sprawą arcydzieła Goethego, często nie zdając sobie sprawy, że napisany na przełomie XVIII i XIX wieku nie jest wcale pierwszym ujęciem popularnego zwłaszcza w literaturze niemieckiej tematu. Wędrując pomiędzy piwnicą Auerbacha w Lipsku i przytulnym pokoikiem Małgorzaty nie chcemy nawet pamiętać, ile wielki mistrz zawdzięcza swoim poprzednikom. Monumentalny *Faust* Goethego usuwa w cień wcześniejsze wersje. Dopiero nawiązująca wyraźnie do dramatu powieściowa wizja Tomasza Manna wydaje się godną współczesności odpowiedzią. Jednak Mann – zarówno z uwagi na charakter swojego dzieła, jak i pełen pokory stosunek do poety z Weimaru – nie występuje nigdy jako konkurent Goethego. Całkiem słusznie, gdyż prawdziwym rywalem Goethego jest Christopher Marlowe.

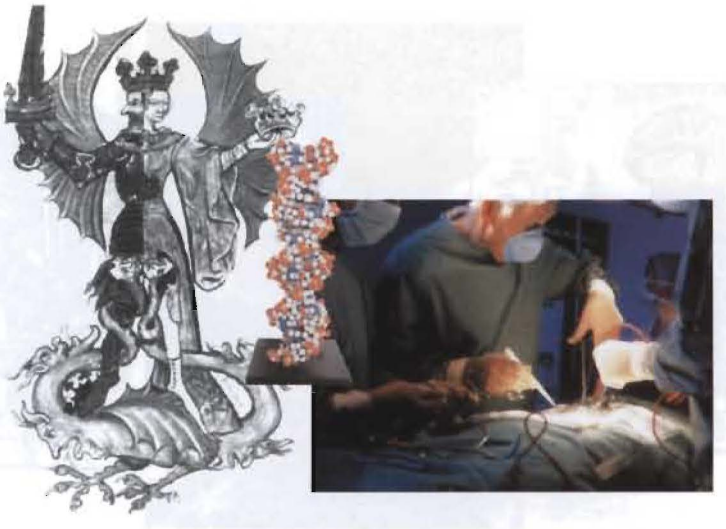
Wyobraźmy sobie widza, który poznał podstawowe arcydzieła literatury powszechnej: *Odyseję, Boską komedię, Don Kichota, Hamleta, Fausta*. Gdyby taki widz znalazł się przypadkowo na przedstawieniu sztuki Marlowe`a, byłby chyba mocno zdziwiony, oglądając na scenie dobrze znajome postacie: Fausta i Mefistofelesa. Jego zdumienie jeszcze by wzrosło po wysłuchaniu monologu wygłaszanego przez głównego bohatera w pracowni: ileż tu znajomych wątków! Oto lista poznanych nauk, które nie przyniosły Faustowi satysfakcji: medycyna, teologia, prawo. Jest wspomnienie heroicznej przeszłości, kiedy to dzielnie stawiając czoła epidemii Faust jako lekarz uratował życie wielu ludziom. Jest czarodziejskie zaklęcie przywołujące diabelskie moce i spisywany krwią cyrograf. A wszystko to opisał Marlowe dwieście lat przed Goethem!

Był bardzo dziwną i tajemniczą postacią. Do dziś – mimo wysiłków badaczy, którzy starannie przeszukali wszystkie zachowane dokumenty – wiemy o nim niewiele. W publikowanych ciągle monografiach artysty jego żywot mieści się zaledwie na kilkunastu stronicach. Co najmniej połowę z nich wypełniają zresztą domysły i hipotezy. Był rówieśnikiem Szekspira. Wiadomo, że przeżył niespełna trzydzieści lat, że urodził się w rodzinie stosunkowo zamożnego szewca z Canterbury, że miał ośmioro rodzeństwa. Po ukończeniu szkoły studiował w Cambridge, prowadząc życie mało przykładne. Chyba wcześnie zaczął pisać, bo zachowana spuścizna pisarska Marlowe`a jest całkiem obfita. Pięć sztuk teatralnych, liryki, poematy, przekłady z Owidiusza, być może jakieś pisma religijne. Jak na dwadzieścia dziewięć lat życia, piękny dorobek.

W opinii dawniejszych biografów mógł być żołnierzem albo podróżnikiem odkrywającym nieznane lądy. Na dobrą sprawę nie wiemy dokładnie, jakie przygody wypełniały jego krótką młodość. Studia? Intrygi? Spiski? Romansowe przygody (podobno z przedstawicielami jednej i drugiej płci)? Prowokacje obyczajowe i intelektualne? Teatr? Hazard? Z dostępnych dokumentów, które jednak nigdy nie odsłaniają całej prawdy o człowieku, wynika, że cieszył się fatalną reputacją. Thomas Kyd, autor *Tragedii hiszpańskiej*, sztuki przywodzącej na myśl późniejszego *Hamleta* Szekspira, napisał (być może pod naciskiem), że Marlowe był „rozwiązły i okrutnego serca". Uważano go za szpiega, donosiciela i prowokatora. Oskarżano o pogardę dla prawd głoszonych przez *Biblię*, sympatie dla katolicyzmu (w elżbietańskiej Anglii zarzut poważny), wolnomyślicielstwo i podżeganie do zamieszek. Za każdy z wymienionych zarzutów można było trafić do więziennej izby tortur, a nawet na stos.

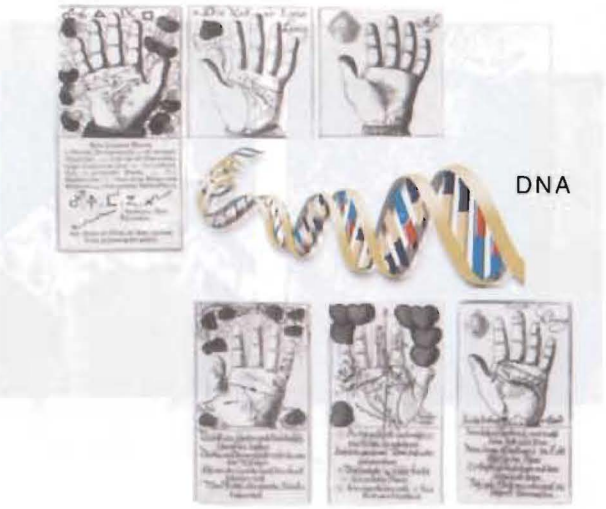
Być może za protekcją wpływowych arystokratów londyńskich uniknął podobnych przykrości. Zginął w dość niezwykłych okolicznościach w Deptford, niewielkiej wsi położonej trzy mile od Londynu. Błyskotliwą karierę młodego człowieka przerwał cios sztyletu zadany w skroń. Stało się to w środę wieczorem,





30 maja 1593 roku, czyli w trzydziestym piątym roku panowania królowej Elżbiety. Mało prawdopodobne, by przyczyną śmierci stał się nieszczęśliwy wypadek – raczej już bójka albo pojedynek. A najprawdopodobniej – morderstwo.
Potomni spierają się o nazwisko zabójcy. Archer? Ingram? Fraser albo też Frizer? Fantastyczną wersję ostatnich dni życia Christophera Marlowe`a przedstawił Anthony Burgess w opublikowanej dziesięć lat temu powieści *Śmierć w Deptford*. Wiele wyjaśnień zawartych w dziele, które opiera się na fikcji, brzmi mimo wszystko wiarygodnie. Ale postać naszego bohatera spowija nadal mrok tajemnicy.
To samo dotyczy jednego z najwybitniejszych dramatów pisarza, *Tragicznej historii doktora Fausta*. Skrupulatni historycy literatury i biografowie chcieliby znać dokładna datę powstania i wystawienia utworu. Kiedyś sądzono, że sztukę grano już w 1589 roku i że premierze towarzyszył skandal. Jednak późniejsi badacze, między innymi Walter Greg i J.B. Steane przesuwają datę pierwszej inscenizacji na rok 1592. W druku *Tragiczna historia doktora Fausta* ukazała się dopiero z górą dziesięć lat po śmierci autora, poszczególne wydania różnią się między sobą, a niektóre zmiany dokonane w tekście z całą pewnością nie wyszły spod pióra Marlowe`a. Bardzo rzadko literackie arcydzieła mają tak powikłaną historię.
Dramat Goethego, zwłaszcza jego druga część, to dzieło późnej starości. Ale już w pierwszych zdaniach utworu niespełna sześćdziesięcioletni poeta szkicuje obraz dramatu ludzkiej egzystencji. U jego źródeł leży niemożność pogodzenia dwóch wielkich skarbów, jakie otrzymuje człowiek w ciągu swego życia – młodości i doświadczenia. Nie posiadając stosownej wiedzy, nie umiemy cieszyć się młodością. A kiedy przychodzi doświadczenie, młodość już nas nie dotyczy. Cóż mógł wiedzieć na ten temat młodziutki Marlowe? W każdym razie jego Faust nie przypomina sędziwego, zmęczonego życiem starca. Tryska energią, ochotą do działania, bywa nawet figlarny, nieroztropny, nonszalancki.

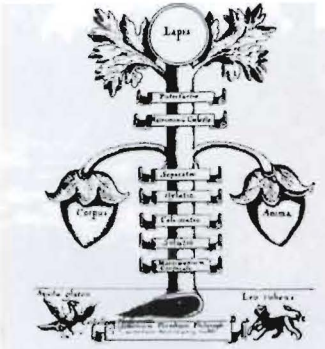
Podczas gdy bohater Goethego odrzucał bezpieczny mur zbudowany z książek, by z diabelską pomocą odzyskać radość życia, Faust Marlowe`a bynajmniej nie wyrzeka się Biblioteki. Wręcz przeciwnie, symbolizowana przez księgi magia staje się dla niego nie tyle ostatnią szansą ratunku, co ukoronowaniem wszystkich nauk, wiedzą tajemną przeznaczoną dla wybranych. Zawodzi filozofia, nie dając upragnionego klucza do tajemnicy. Rozczarowuje prawo, bezradne w obliczu spraw ostatecznych. Nawet wszechpotężna medycyna nie zaspokaja ambicji Fausta: cóż warta medycyna, skoro potrafi leczyć żywych, ale nie umie wskrzeszać zmarłych? A logika – ów fundament uniwersyteckiego wykształcenia? Czy logika może zdziałać jakiekolwiek cuda? Ostatecznie Arystoteles nie był wizjonerem ani magiem, dlatego w podróży do kresu wiedzy nie stanie się on naszym przewodnikiem.
Pamiętajmy, że Marlowe tworzy swoje dzieło w złotej epoce alchemii, astrologii i nauk tajemnych. Działali wówczas między innymi Paracelsus oraz wspomniany w tekście Agrippa von Nettesheim. Magia wydawała się jeszcze nauką, a marzenia o zdobyciu kamienia filozoficznego pochłaniały najświatlejsze umysły. Eliksir nieśmiertelności uważano ciągle za osiągalny, na dworach europejskich władców próbowano wywoływać duchy i produkować złoto za pomocą sekretnych sposobów. Alchemia korzystała z symboliki chrześcijańskiej i – przynajmniej oficjalnie – unikała ostrego konfliktu z religią. Jednakże osiągnięcie alchemicznych celów dawałoby uczonemu moc nadludzką – czyż źródłem owej mocy może być sama tylko wiara połączona ze znajomością praw przyrody? Czy ceną sukcesu nie okaże się raczej ryzykowny pakt z demonem?
Tak właśnie rozumuje Faust, dokonując ostatecznego wyboru. W młodzieńczym dążeniu do nadludzkiej władzy górę bierze marzenie, a nie matematyczna kalkulacja. Brak nawet jasno wytyczonych celów, bo sam bohater początkowo nie ma pojęcia, w jaki sposób wykorzysta zdobytą moc. Odnosimy wrażenie, że upaja się jedynie poczuciem własnej



wielkości – ograniczonej wprawdzie, bo sam przypisuje sobie status „półboga". Co pewien czas dochodzą do głosu wewnętrzne wątpliwości, jednakże tłumi je z jednej strony świadomość nieuchronnego potępienia, z drugiej – kusząca perspektywa kolejnych doświadczeń.

Faust, którego oglądamy w scenie szóstej, jest gorliwym badaczem natury spragnionym wyjaśnienia wszystkich jej tajemnic. W zakończeniu sceny siódmej chór pokazuje już prawdziwego władcę kosmosu, podróżującego poprzez wszechświat na ognistym rydwanie zaprzężonym w ujarzmione smoki. Studiując gwiazdy, słońca i planety, przez osiem dni poznaje obszary, jakich nie widział dotychczas żaden człowiek. Wspierany przez posłusznego sobie demona, wydziera Bogu kosmiczną mądrość. Ten epizod stanowi apogeum kariery uczonego. W ciągu następnych dwudziestu czterech lat ambicje Fausta najwyraźniej tępieją, a on sam zmienia nie do poznania. Interpretatorzy utworu skłonni są często sądzić, że w sztuce Marlowe`a czas jest nieobecny, a starość nigdy nie dosięga bohatera. Opinia taka wydaje się dosyć problematyczna. W kolejnych scenach dramatu nie odnajdziemy już bowiem bezinteresownego uczonego, gotowego skazać własną duszę na potępienie w zamian za ujawnienie nadludzkiej wiedzy. Mędrzec zmienia się w czarnoksiężnika, by w zakończeniu stać się jarmarcznym kuglarzem. Gra, jaką toczy na papieskim dworze, nie posiada głębszego przesłania, kieruje nią raczej duch zabawy. Owego ludycznego, beztroskiego ducha nie odnajdziemy już w ostatnich epizodach. By zadziwić cesarza, Faust przyprawia rogi jego dworzanom, potem wyczarowuje z nicości diabelskie wojsko. Na koniec przeraża już tylko handlarzy i woźniców, pozwala urwać sobie nogę, zjada furę siana, kpi, oszukuje, zachowuje się jak złośliwy, zdziecinniały starzec. Młody Faust wzgardził kobietą podsuwaną przez szatana. Ale starzejący się Faust w scenie osiemnastej marzy o zdobyciu Heleny i cudownej (choćby i diabelskiej) metamorfozie, za sprawą której choć przez chwilę znajdzie się w skórze młodego Parysa.

W prologu, który u Marlowe`a jest niemal symboliczny (dopiero Goethe i romantycy uczynią z niego teatralny, czasem pompatyczny wstęp do spektaklu), Faust porównany został do Ikara. Mitologia grecka zna kilku bohaterów o tym imieniu, dopuszcza również kilka wersji historii o nieszczęśliwym zdobywcy przestworzy. Tradycja mówi, że skrzydła, dzięki którym wzbił się w powietrze, były dziełem ojca Ikara, Dedala. W tej sytuacji oprócz geniuszu i dojrzałości ojciec symbolizuje godną podziwu roztropność, zaś syn – brak rozwagi, ale i pychę, która nie pozwala obniżyć lotu. Być może zadufanie popycha go wciąż do góry, aż ku zdradzieckiemu słońcu, które przynosi śmiałkowi ostateczne unicestwienie. Z perspektywy ludzkiej to lot Dedala kończy się sukcesem, gdy skryty przed oczami ludzi i bogów opuszcza Labirynt i dociera aż do Kyme. A jednak to Ikar, a nie powściągliwy Dedal rzuca mściwym bogom wyzwanie, które symbolizuje nieposkromiony lot ku dalekim niebiosom. Z podobnym skutkiem wzlatuje Faust – Ikar o ciemnych skrzydłach, stanowiących bez wątpienia skuteczny instrument szatańskiej pokusy. Indywidualista Marlowe, buntownik i najprawdopodobniej cyniczny nihilista, zgoła inaczej rozkłada akcenty niż Goethe, moralista o rodowodzie oświeceniowym. żądza władzy wydaje mu się silniejsza niż pragnienie zdobycia wiedzy, impuls do przełamywania granic człowieczeństwa daje raczej pycha niż udręka spowodowana istnieniem barier ograniczających ludzką egzystencję. Sztuka Marlowe`a jest zresztą odosobnioną w literaturze europejskiej apologią pychy, bez której udziału indywidualizm renesansowy wydaje się mało wiarygodny. Wiele różni go od indywidualizmu romantycznego, który wcześniej czy później zamienia się w prometeizm albo mesjanistyczny altruizm. Natomiast Faust Marlowe`a nie myśli o uszczęśliwianiu świata ani ludzi, których najczęściej ma w pogardzie. Zdobyta przez niego władza nie służy żadnej wielkiej idei, nie przeobraża panujących między ludźmi stosunków, nie powiększa sumy dobra na ziemi. Zbuntowany bohater sam tworzy



hierarchię popełnianych przez siebie grzechów głównych i z radością poznaje smak każdego występku. W ślad za pychą idzie złość, zemsta, nienawiść, kłamstwo, fałsz. Zadający nieludzkie męki swoim wrogom Faust Marlowe'a przypomina pozbawionego litości podstępnego demona, upojonego swoją siłą, ogarniętego przez zło.

Faust z dramatu Goethego łudzi się, że zdoła przechytrzyć szatana i ostatecznie w swym mniemaniu nie jest daleki od prawdy. U Marlowe'a Faust od początku nie ma najmniejszych szans. Akceptuje bez lęku nieubłagany wyrok: dwadzieścia cztery lata, po których nadejdzie unicestwiająca wieczność. Ziemski robak staje się na ten okres panem stworzenia, uzurpatorem raz po raz wkraczającym w kompetencje Boga. Znalazłszy się w takim położeniu, bohater pozbywa się wszelkiego umiaru. Powodowany graniczącą z absurdem pychą, w scenie dziewiętnastej dowodzi, że jego zbrodnie są większe od winy rajskiego węża-kusiciela. Z ochotą wyręcza diabła w jego destrukcyjnych przedsięwzięciach – coraz bardziej destrukcyjnych i coraz mniej sensownych.

Inna sprawa, że z upływem lat również diabeł pozbywa się noszonej na początku dramatu maski wielkiego artysty biegłego w sztuce iluzji. W oczach Fausta za sprawą cyrografu rzeczywistość stawała się teatralną sceną, po której biegały posłuszne ludzkie marionetki, zaś diabły wznosiły w pocie czoła fantastyczną architekturę nowego świata. Zbuntowany mędrzec marzył o skarbach wydobytych z zatopionych okrętów, podbojach dalekich krain, budowie wielkiego muru otaczającego Niemcy. Chciał być reżyserem ludzkich dziejów, lecz ostatecznie demon wyznaczył mu rolę wędrownego kuglarza walczącego z nudą ogarniającą możnych tego świata.

W zakończeniu dramatu Mefistofeles nie sprzyja już śmiałym i bluźnierczym planom Fausta. Przypomina raczej buchaltera, zaniepokojonego, czy bilans firmy nie dozna nieoczekiwanego uszczerbku. Ten pozbawiony fantazji rachmistrz przybywający z piekielnych czeluści pilnuje już tylko swojego stanu posiadania. Ani

mu w głowie kuszące wizje, kosmiczne porywy, nierealne obietnice. Kilkadziesiąt lat po śmierci Marlowe'a inny poeta, John Milton, autor *Raju utraconego* uznał diabła za cichego sojusznika artystów. Podobną drogą poszedł Tomasz Mann, odkrywający demoniczną stronę sztuki doskonałej w sensie technicznym, lecz pozbawionej znamion człowieczeństwa. *Tragiczna historia doktora Fausta* opowiada dzieje artysty zmarnowanego, wybierającego z pełną świadomością drogę klęski. Czyżby tylko twórcom tego rodzaju towarzyszyć miały szatańskie inspiracje?

Jan Kott w eseju *Dwa piekła doktora Fausta* pochodzącym z tomu *Płeć Rozalindy* akcentuje wynikającą z litery cyrografu prawdomówność diabła. Wiara tego rodzaju wydaje się jednak nazbyt prostoduszna. Po pierwsze, przysięgi składane przez wysłanników królestwa ciemności traktować należy z największą ostrożnością. Po drugie, z tekstu dramatu wynika jasno, że przyciśnięty do muru Mefistofeles czyni uniki, zmienia temat, wykręca się od rozstrzygających odpowiedzi. Stara się utrzymać Fausta w stanie niepewności i niewiedzy. Nic w tym dziwnego: musi przecież zdawać sobie sprawę, że ujawnienie wszystkich tajemnic zaświatów może spowodować duchową przemianę bohatera. Wtedy zdobyta już niepokorna dusza wymknie się diabłu z rąk i uniknie ognia piekielnej kary.

Zdezorientowany Faust nigdy nie skorzysta z możliwości ucieczki. Wspomniany już Jan Kott sugeruje, że uciec nie ma dokąd, bowiem „Faust wyrzeka się Boga, który się wyrzekł Fausta". Jest to oczywiste nieporozumienie zamazujące wielką, tragiczną sylwetkę tytułowego bohatera. Zresztą i tekst dramatu nie daje podstaw do podobnej interpretacji. To prawda, że Bóg nie podejmuje sporu ze zbuntowanym człowiekiem i nie przychodzi na jego rozpaczliwe wezwanie. Magiczne zaklęcia przywołują jedynie demona, lecz któż liczyłby, że za pomocą tajemnej formuły zdobędzie władzę nad Bogiem czy przynajmniej aniołem?

Bóg nie przychodzi, bo Bóg jest. Każdy z nas ma szansę Go odnaleźć – w swoim sercu, w swoim życiu, w swoim własnym

prywatnym niebie. Musi o tym wiedzieć doskonale Faust – wykładowca teologii, który niejeden raz wyjaśniał swym uczniom niebiańskie tajemnice. Skoro tak, zdaje sobie zapewne sprawę, że zbawienie jest blisko – na wyciągnięcie ręki. Przybliżyć je może akt skruchy, odrzucenie pychy, zerwanie zawartego z diabłem układu. Droga ratunku otwarta jest do ostatniej chwili – do ostatniej pamiętnej nocy, podczas której demony unoszą duszę Fausta do piekła. Bohater Marlowe`a nie zechce z niej skorzystać, mimo że słyszy dobiegające z nieba wezwania i przestrogi. Na swoją zgubę dochowa fatalnej przysięgi. Pozostanie wierny diabłu, choć nade wszystko wierny samemu sobie.

Raz po raz przybywają aniołowie, lżejsi niż cienie, które potrafi wywoływać mistrz iluzji. Ich głosy, zagłuszane przez diabelski jazgot, brzmią niby szept konającego. Aniołowie nie mają mocy, zaś wartości, których bronią, nie porywają zbuntowanego uczonego. W konfrontacji ze złem dobro wydaje się szare, niepozorne, mało atrakcyjne. Czyż cyniczny Marlowe nie chce nam powiedzieć, że dobro jest po prostu nudne?

Pod tym względem wyprzedza o dwa stulecia innego niezwykłego artystę – Williama Blake`a, który burząc przyjętą w chrześcijaństwie hierarchię stwierdza, że istnieje w naszym uniwersum dobro pozbawione mocy i zło tryskające energią. W świetle owego poglądu zarówno wybór dokonany przez doktora Fausta, jak i perspektywa ostatecznego potępienia nabierają nowych, zgoła niespodziewanych znaczeń.

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Christopher Marlowe

TRAGICZNA HISTORIA DOKTORA FAUSTA

(Tragical History of Doctor Faustus)

Przekład **Julisz Kydryński**

Reżyseria i adaptacja	**Waldemar Zawodziński**
Kostiumy	**Barbara Wesołowska-Kowalska**
Projekty lalek	**Maria Balcerek**
Dekoracje	**Waldemar Zawodziński** **Ryszard Warcholiński**
Konsultacja ruchu scenicznego	**Janina Niesobska**
Opracowanie muzyczne	**Józef Baliński**
Reżyseria światła	**Krzysztof Sendke**
Asystent reżysera	**Jan Hencz**
Asystent scenografa	**Grzegorz Nowak**
Inspicjent	**Alicja Ćwiklińska**
Sufler	**Zdzisława Głoskowska**
Operator światła	**Julita Głażewska-Gmach**
Operator dźwięku	**Sebastian Torzewski**

Premiera na Dużej Scenie 27 marca 2003 roku

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Christopher Marlowe

TRAGICZNA HISTORIA DOKTORA FAUSTA

(Tragical History of Doctor Faustus)

Przekład **Julisz Kydryński**

Obsada:

Faust stary	**Aleksander Bednarz**
Faust młody	**Mariusz Słupiński**
Mephistophilis stary	**Bohdan Wróblewski**
Mephistophilis młody	**Urszula Gryczewska-Staszczak**
Matka	**Barbara Wałkówna**
Egzorcysta	**Michał Jarmicki**
Mężczyzna I	**Piotr Krukowski**
Mężczyzna II	**Jan Hencz**
On	**Bogusława Pawelec**
Starzec	**Józef Zbiróg**
Chłop	**Henryk Staszewski**
Student	***

oraz

Róża Chrabelska, Hanna Grzeszczak
Hanna Molenda, Joanna Sochnacka

Dyrekcja i Zespół Teatru dziękują
ks. Waldemarowi Sondce, dr Leszkowi Markuszewskiemu oraz dr Jackowi Kordiakowi
za pomoc w realizacji spektaklu

Mecenasem strony internetowej Teatru jest SFeRa

Hans Memling
Sąd ostateczny

Ważniejsze utwory wykorzystujące mit Fausta:

Faust

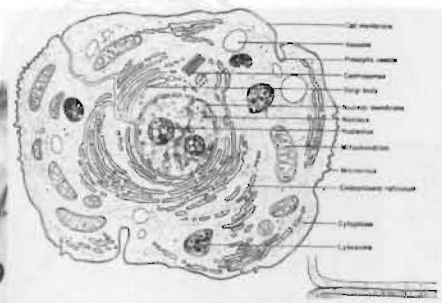
ok. 1480 - ok.1540, Johann (a. Jörg, Georg) Faust, niemiecki wędrowny pseudohumanista, pseudolekarz i alchemik, mag, „filozof filozofów", uchodzący za czarnoksiężnika, głoszący z nieporównaną chełpliwością własną chwałę jako „astrologa, drugiego maga świata, źródła nekromancji, chiromanty, aeromanty, pyromanty" itp. Studiował w Heidelbergu teologię, w Krakowie magię i czarnoksięstwo, krążył między humanistycznymi ośrodkami naukowymi Niemiec, Niderlandów, Szwajcarii i Włoch, próbując szczęścia w alchemii, prześladowany i tępiony jako heretyk, rozpustnik i oszust. Napisał dzieło pt. *Höllenzwang* nm., 'Zmuszenie piekła', traktat magii, wiedzy tajemnej, studiowany także przez Goethego. Wkrótce wokół jego awanturniczego żywota i dokonywanych przez niego cudów zaczęły rosnąć i szeroko się rozprzestrzeniać legendy.

Historia von dr Johann Fausten, dem weltbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler nm., 'Dzieje dr Johanna Fausta, słynnego czarnoksiężnika i mistrza czarnej magii', pierwsza książka o Fauście, wyd. 1587 przez drukarza frankfurckiego Johanna Spiessa, punkt wyjścia dalszych dróg rozwoju legendy, słynny niewielki tomik znany pt. *Das Faustbuch* nm., 'Książka Fausta'. Diabeł, z którym Faust zawiera pakt, nazywa się tu już Mefistofelesem, znajdujemy też przy Fauście jego „famulusa" Wagnera, tu także Faust dąży do zdobycia najpiękniejszej kobiety, greckiej Heleny. Bezbożność Fausta ukarana zostaje wieczystym potępieniem.

Tragical History of Doctor Faustus ang., 'Tragiczne dzieje doktora Fausta', dramat białym wierszem i prozą (1588, wyd 1601, tł. pol. 1908) Christophera Marlowe'a. XVI-wieczny mag staje się tu człowiekiem ogarniętym pragnieniem nieskończonej potęgi (którą ma mu dać wiedza), ambicją stania się „wielkim cesarzem świata". Rozczarowany nauką zwraca się ku magii i wywołuje Mefista, z którym zawiera układ: diabeł otrzyma jego duszę w zamian za 24 lata życia, przez które Mefisto będzie mu służył i spełniał wszystkie jego życzenia. W scenie zapożyczonej z poprzedniego moralitetu dwa anioły, dobry i zły, przedstawiające wewnętrzny konflikt człowieka rozdzieranego przez sprzeczne pragnienia, walczą o duszę Fausta. Następują sceny, w których Mefisto spełnia życzenia Fausta, m. in. scena wywołania Heleny Trojańskiej, kiedy Faust wita ją słynnymi słowami: „Więc to jest ta twarz, dla której tysiąc okrętów wypłynęło na morze?" (ang. *Was this the face that launched a thousand ships?*); spełnienie pragnień nie przyniosło szczęścia, Fausta dręczą wyrzuty sumienia, nadchodzi nieubłagany koniec. Mimo morału, który przestrzega przed losem Fausta, poeta odnosi się do jego bezgranicznych tęsknot z sympatią i zrozumieniem.

Faustpuppenspiele nm., 'Faust w teatrze marionetek', jarmarczne, ludowe przedstawienia w XVII-XVIII w., gdzie po raz pierwszy pojawia się idea wybawienia Fausta z ogni piekielnych, na jakie skazywał go podpisany cyrograf, nie jako nagroda dla skruszonego grzesznika, ale jako nauczka dana Lucyferowi przez Niebo.

Faust tragedia (cz. I –1808, cz. II –1832, tł. pol. 1844) Goethego. W *Prologu w Niebie* staje zakład między Panem i Mefistofelesem o to, czy diabłu uda się doprowadzić duszę Fausta, uczonego starca, do upadku. Faust poznał wszystkie dziedziny nauki w swym gorącym pragnieniu wiedzy, ale rozczarowany jej ograniczonością, poszukuje doświadczeń wynikłych z użycia świata i władzy. Aby to osiągnąć, musi wejść w układy z diabłem; przywołanemu Mefistofelesowi obiecuje swą nieśmiertelną duszę w zamian za jego służby, jeśli potrafi sprawić, aby Faust zawołał do mijającej chwili radości: „Trwaj! jesteś tak piękna!", nm. *Verweile doch! du bist so schön!* Następują diabelskie próby stworzenia takiej chwili – Mefisto odmładza Fausta, który zakochuje się w młodej Gretchen (Małgorzacie) i popychany do tego przez diabła, choć nie bez wyrzutów sumienia, uwodzi ją. Dziewczyna rodzi dziecko i w chwili paniki topi je, a w ostatniej scenie części I, oczekując w lochu egzekucji za swą zbrodnię, odmawia ucieczki z Faustem i oddaje się Bogu. W części I Mefisto przyrzeka ukazać Faustowi zarówno „mały świat" doświadczeń i przeżyć osobistych, jak i „wielki świat" polityki, historii i kultury. Ten drugi ukazany jest w części II, dłuższej od pierwszej, niezwykle skomplikowanej, alegorycznej, o symbolice ciemnej i trudnej. Składa



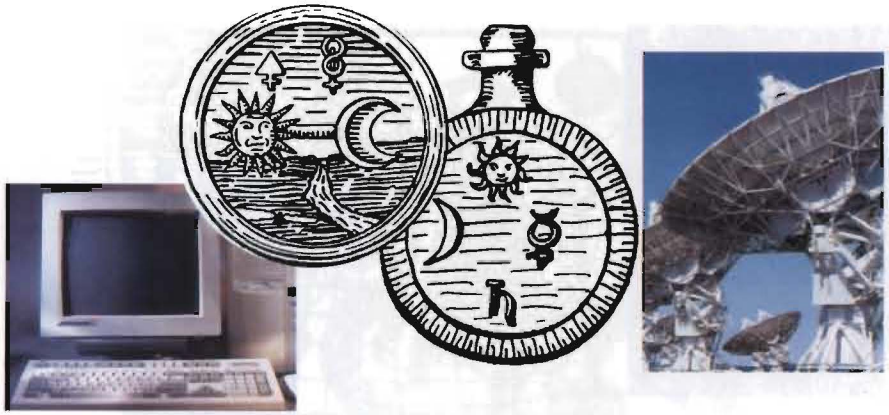
się z grubsza z 2 partii: pierwsza to epizod z Heleną, napisany pierw. jako oddzielny i zamknięty poemat. Helena, symbolizująca idealne piękno sztuki gr., przywołana z Hadesu i gorąco upragniona przez Fausta, zostaje mu w końcu zabrana. Autor w tej części rozwija wiele swoich poglądów na temat mitologii, kultury, sztuki, umiejętności rządzenia, wojny, życia dworskiego, ekonomii, wiedzy przyrodniczej i religii. W drugiej partii II części (akt 4 i 5) Faust usiłuje usprawiedliwić swe istnienie przez służbę ludziom, wydziera morzu, z pomocą Mefista, kawał zatopionej ziemi, aby na niej osadzić idealne społeczeństwo. Tymczasem Troska chwyta Fausta i oślepia go. Mimo to pozwala mu zawołać: „Chwilo, trwaj! jesteś taka piękna". Piekło chce pochwycić jego duszę, ale ratuje ją i odnosi do nieba chór aniołów głosząc: „Kto wiecznie dążąc się trudzi, tego możemy wybawić" (nm. *Wer immer strebend sich bemüth, den können wir erlösen*); zob. też: Eufor ion; Helena Trojańska; Homunkulus; Matka (Matki); Noc (Walpurgi); Piwnica (Auerbacha); Wieczny (Wiecznie kobiece).

Don Juan i Faust tragedia wierszem (1829) Christiana Dietricha Grabbe.

Faust poemat romantyczny (1840) Nicolasa Lenaua.

Mon Faust (Ébauches) fr., 'Mój Faust. Szkice'utwór dialogowy (1941) Paula Valéry, zawierający 2 sztuki nie dokończone: *Lust i La Demoiselle de cristal, comédie, oraz feerię dramatyczną Le Solitaire ou Les Malédictions d'Univers*.

Doktor Faustus powieść (1943-47) Thomasa Manna osądzająca współczesne Niemcy. Jest to „Żywot kompozytora nm. Adriana Leverkühna, opowiedziany przez przyjaciela (Serenusa Zeitbloma)". Bohater nazywany jest Faustusem, gdyż zawarł lub uważa, że zawarł pakt z diabłem, który na lat kilka obdarza go geniuszem muzycznym w zamian za utratę zdrowia. Adrian stał się geniuszem, ponieważ został syfilitykiem, co symbolizuje również przeznaczenie Niemiec (chorobą jest hitleryzm). Zeitblom, który pisze pod bombami alianckimi, przetykając swój pamiętnik refleksjami z 1944 roku, maluje także w nim obraz życia monachijskiego w przededniu 2. wojny świat. Centralnym tematem powieści jest nihilizm, jaki przepoił w XX w. cywilizację europejską, a zwłaszcza niemiecką.



Faust opera (Praga 1816) Ludwiga Spohra; jego *Faust i Undine* uważane są za pierwsze opery romantyczne.

Potępienie Fausta, fr. *La Damnation de Faust*, kantata dramatyczna (Paryż 1846, wyst. pol. Warszawa 1911) Hectora Berlioza, wg Goethego; z *Marszem węg.* (*Marszem Rakoczego*).

Sceny z Fausta Goethego kompozycja na chór, solistów i orkiestrę (1844-53) Roberta Schumanna.

Faust dramat liryczny (Paryż 1859) Charles'a Gounoda, libretto: J. Barbier i M. Carré; popularność opery przyniosła kompozytorowi światową sławę.

Doctor Faust opera (Drezno 1925) Ferruccio Busoniego, dokończona przez F. Jarnacha.

Symfonia Faustowska, nm. *Eine Faust-Symphonie*, dzieło symfoniczne, programowe, na orkiestrę, tenora i chór męski (1854-57) Ferenca Liszta. Poemat symfoniczny, opus 48 Antoniego Rubinsteina.

Symfonia tysiąca, nm. *Sinfonie der Tausend, VIII symfonia Es-dur* (1907) z solistami i 3 chórami Gustawa Mahlera; część I oparta na *Veni, Creator Spiritus* (zob.), część II – fragment *Fausta* Goethego.

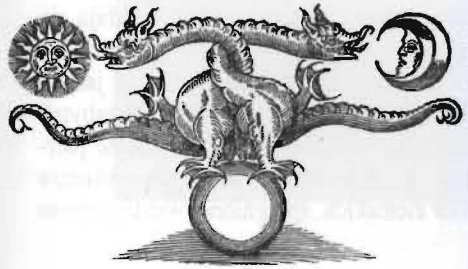
Abraxas balet (Monachium 1948), libretto (wg poematu tanecznego H. Heinego) i muzyka Wernera Egka, choreografia: Marcel Luipart; tytuł oznacza w kabalistyce magiczny symbol władzy, w tym wypadku szatana nad Faustem; rolę Mefista przejmuje w balecie wysłanniczka piekieł – Bellastriga (łac., 'piękna strzyga').

Dr Faustus akwaforta (1650/2) Rembrandta.

Doktor Faust śpiewogra (nm. Singspel) Ignaza Waltera, 1759-1822. Muzyka sceniczna (1835) A. H. Radziwiłła.

Faustowski poświęcający wartości duchowe dla korzyści materialnych; powodowany nieugaszonym pragnieniem zdobycia wiedzy; dręczony nieustannym borykaniem się ze sobą, ze swymi dążeniami duchowymi.

Władysław Kopaliński *Słownik mitów tradycji kultury*, PIW 1985



Historia Fausta

ukazuje z wyjątkową wyrazistością genezę i przeobrażenia mitu, jego początek objawiający się w pragnieniu upostaciowania licznych i różnorodnych marzeń o człowieku, który umiał przekroczyć zakreśloną przez krąg losu ludzkiego granicę, spełnić najskrytszą i grzeszną tęsknotę do transcendencji, choćby musiała zakończyć się porażką i zatraceniem własnej duszy.

Można śledzić w ciągu wieków, jak ta historia rozwija się, przyjmuje nowe formy, obrasta w coraz to nowe zdarzenia, coraz bardziej pomysłowe koligacje z siłami nadprzyrodzonymi, jak zmienia pierwszy naiwny sens w skomplikowaną parabolę losu ludzkiego, jak uwzniośla się w wyobraźni poetów, by wreszcie zatracić związki z ludową baśnią o czarnoksiężniku.

Mówiąc o Fauście współczesnym, myślimy nie o czarnoksiężniku, myślimy o uczonym, dysponującym całą współczesną wiedzą, o tyle pełniejszą od wiedzy nie tylko tej, jaką mógł zdobyć Faust historyczny, ale również Faust w swej najpełniejszej projekcji w dziele Goethego. Nastąpiła bowiem zasadnicza zmiana w stosunku człowieka do Natury.

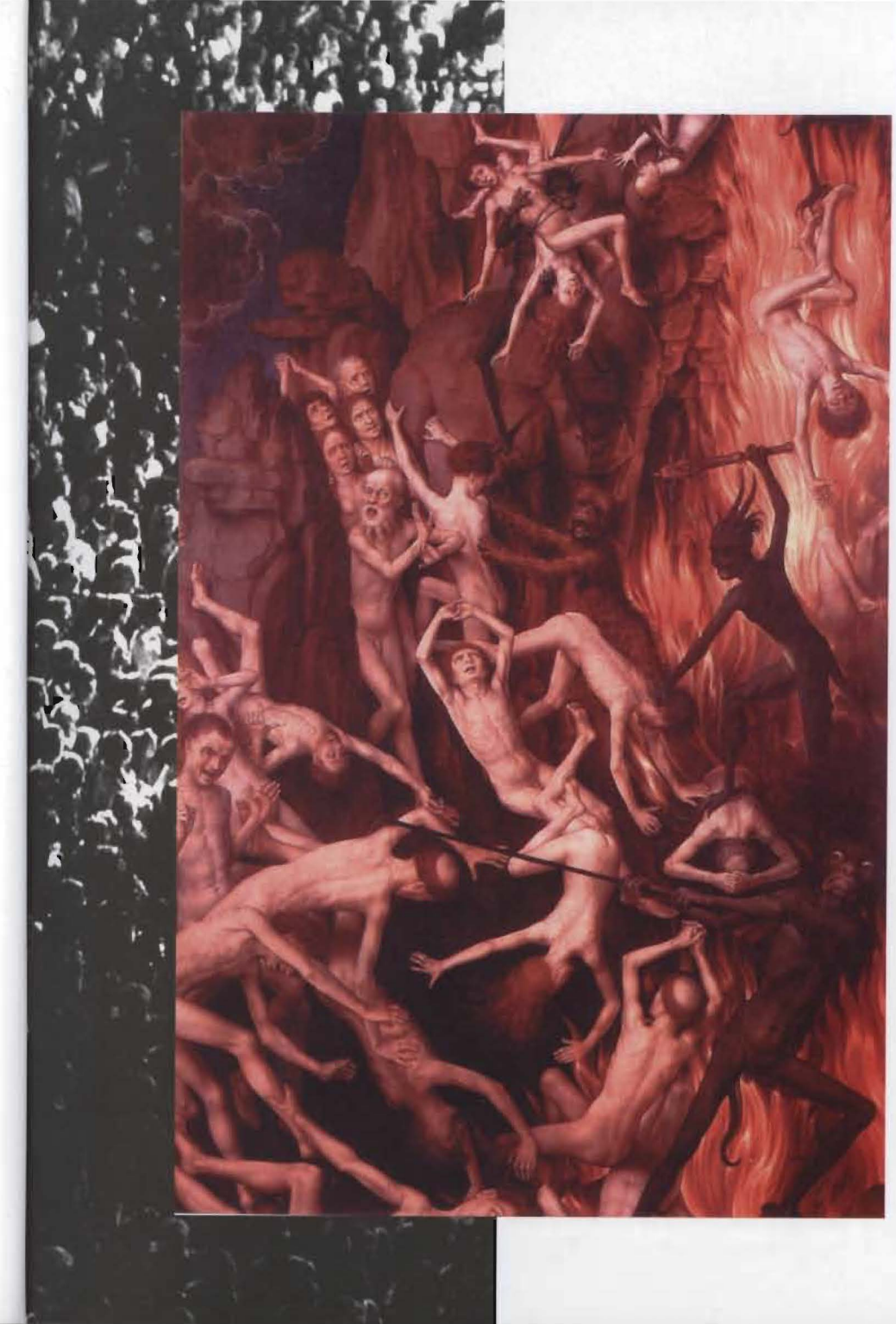
Człowiek jest skazany na los mrówki z racji swego bytu, ale nie chce, nie może się z tym pogodzić i dlatego czyni wszystko od wieków, aby sprzeciwić się własnej nędzy, podnieść swój byt o stopień wyżej, zazdrości bogom i równocześnie zmuszony jest przez własną ograniczoność wyobrażać sobie tych bogów na własne podobieństwo; ten pomysł świadczy w dostatecznej mierze o pysze ludzkiej. Księgą pychy mogłaby być nazwana Biblia, gdyby równocześnie nie została w niej ukazana z niepowtarzalną siłą nędza człowieka, wiecznego Hioba i Kaina.

Gdyby... Ale owo przymierze z Bogiem, jego wzrok zwrócony na dobro i zło dziejące się na ziemi, jego kary i nagrody, jakże to sielankowy krajobraz, nawet razem z drzewem wiadomości dobrego i złego. Wkroczenie do wnętrza materii przy równoczesnym postawieniu stopy na księżycu – pierwsze próby przedłużenia wieku człowieka, badanie możliwości sztucznego zmartwychwstania po wieku czy po wiekach przy pomocy zamrożenia ciała ludzkiego, wszystkie te, być może czekające tylko na spełnienie, próby wydarcia się z normalnego obiegu, z ciemnego absurdu egzystencji ludzkiej, wydają się coraz naturalniejsze, zrozumialsze, coraz bardziej umotywowane i mające szanse urzeczywistnienia, ale w istocie swej czy nie są to próby pogwałcenia prawa ziemskiego? Czy nie są przeciw naturze, której granice nie zawsze dają się przekraczać bez śmiertelnego niebezpieczeństwa?

Contra Naturam. W starej księdze ludzkości, na którą możemy dziś patrzeć jak na wspaniałe dzieło wyobraźni i wiedzy o człowieku albo tylko jak na znakomity zabytek zamierzchłej przeszłości, jest już znamienne ostrzeżenie; jakby ci ludzie jeszcze pierwotni, ci pasterze owiec, długowłosi kapłani, prorocy ludowi, mieli już widzenie prawdziwej natury ludzkiej, nigdy nie sytej dóbr ziemskich, spragnionej wiedzy, mimo

świadomości, że właśnie ona powiększa tylko cierpienie, i tak ciągle towarzyszące człowiekowi w jego wędrówce ziemskiej.
Przeciw naturze rzeczy. Nowa cywilizacja, która mimo długiego i bynajmniej nie równomiernego rozwoju wybuchła z całą potęgą, w miarę olśniewającą, w miarę przerażającą, dopiero w naszych czasach zawiera zarazem wszystko, co grozi zgubą człowiekowi i samej naturze.
Nigdy jeszcze człowiek nie miał we własnych rękach, nie czuł we własnym sumieniu, we własnej wiedzy tak pełnej odpowiedzialności za los swój i wszystkich stworzeń ziemi.
Dzięki stworzeniu przez człowieka możliwości potęgowania i powielania każdego wynalazku i odkrycia Faust współczesny ma niezliczoną ilość mózgów i ramion, przedłużanych i doskonalonych przez maszyny zmieniające myśl w ciało i zabijające ciało myślą. Uzyskał on wzrok wewnętrzny o niebywałej sile przenikania aż do najgłębszej osnowy materii, ale niewiedza jego nie zmniejszyła się, gdyż człowiek ten, znalazłszy się w rękach, które dysponują projekcjami jego geniuszu, nie jest już zdolny przejrzeć. Stracił wolność, którą posiadał, dopóki myśl jego nie zaczęła służyć celom nie zamierzonym przez niego.
A jednak czym jest Faust, jeśli nie próbą odpowiedzi na podstawowe pytanią bytu? Człowiek historyczny nie może zaprzestać wciąż głębiej drążących badań, nie może zaniechać nawet tego, co wydaje się niepodobieństwem, bez względu na to, czy stąd korzyść, czy zagłada wyniknie. Jego wola czynu nie jest czymś złudnym i chwilowym, trwa i ponawia się od początków jego istnienia. Wygnany z raju będzie dążył ustawicznie do odzyskania utraconego szczęścia. I to nieważne, czy owo dążenie do urzeczywistnienia jednego z wielu snów, jakiekolwiek byśmy nadali mu imię, jest do spełnienia. Ciekawość świata pozostanie i wola działania, która jedynie zdolna jest przezwyciężyć śmierć i lęk przed nią. Ciekawość świata.
Historia Fausta nie kończy się, jak nie kończy się historia rodzaju ludzkiego wbrew proroctwom czarnowidzów, którzy zawsze przed zanurzeniem się świata w nowy horyzont wieszczą zagładę. Dlatego ze wszystkich mitów stworzonych przez człowieka od czasów, gdy jego wyobraźnia poczuła się zdolna do tworzenia nieśmiertelnych, na miarę rodzaju, wzorów postępowania, mit Fausta okazał się jednym z najdoskonalej trwałych. Historia jego wzbogaca się wraz z rozszerzeniem się widnokręgów wiedzy ludzkiej, ale naturalny pęd człowieka do zdobycia najpełniejszej wiedzy o swoim bycie i naturze stworzenia pozostaje niezmienny.
Faust-Ulisses nie osiądzie nigdy na stałe w rodzinnej Itace.
Dopóki będzie istniała ziemia, będzie dążył do zrozumienia wszystkiego, co go otacza, nie zakończy swoich fantastycznych podróży, nie opuści go pragnienie wyjścia poza krąg ziemski i zawładnięcia tajemnicą czasu i przestrzeni.

Mieczysław Jastrun ***Historia Fausta*** w *Eseje*, PIW 1984



Teatr im. Stefana Jaracza

jest najstarszym łódzkim teatrem, spadkobiercą stupiętnastoletniej tradycji polskiej sceny w Łodzi. Zanim zyskał obecną nazwę, znany był jako Teatr Polski, Teatr Miejski i powtórnie Polski.

Pierwszym dyrektorem teatru przy ul. Cegielnianej (obecnie Jaracza) mianowano Aleksandra Zelwerowicza. Za jego dyrekcji (1909-1911) Łódź, jako pierwsze miasto Królestwa, oglądała dzieła Wyspiańskiego: *Klątwę* i *Wesele*. W złotej serii dramatu narodowego znalazły się ponadto Mickiewiczowskie *Dziady*, *Fantazy*, *Sen srebrny Salomei* i *Samuel Zborowski* Słowackiego oraz *Irydion* Krasińskiego.

W okresie międzywojennym Teatrem kierowali m.in. Bolesław Gorczyński, Karol Adwentowicz, Karol Borowski, Stanisława Wysocka, Kazimierz Wroczyński.

Koloryt i rozmach zapewniły łódzkiej scenie przede wszystkim inscenizacje Schillerowskie, będące najśmielszą i najkonsekwentniejszą manifestacją teatru politycznego (*Szwejk* Haška, *Cjankali* Wolffa, *Krzyczcie Chiny* Tretiakowa, *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, *Kordian* Słowackiego).

W zespole aktorskim pojawiły się takie sławy, jak: Biegański, Adwentowicz, Jaracz, Krasnowiecki, Wysocka, Zelwerowicz, Znicz, Mielewski, wśród scenografów – Andrzej Pronaszko, Władysław Daszewski, Konstanty Mackiewicz.

W czasie okupacji hitlerowskiej Teatr Miejski zamieniony został na niemiecki Theater zum Litzmannstadt. W 1944 roku, w atmosferze niepokoju i szybkiego wywożenia urzędów niemieckich, teatr został zamknięty.

W styczniu 1945 roku przybył do Łodzi zespół Teatru Wojska Polskiego kierowany przez Władysława Krasnowieckiego. Za swoją siedzibę obrał budynek przy ul. Cegielnianej. Łódzką działalność rozpoczął 22 marca 1945 roku inscenizacją *Wesela* Wyspiańskiego. Teatr Wojska Polskiego skupiał znakomitych aktorów, reżyserów i scenografów, m.in.: Aleksandra Zelwerowicza, Jana Kreczmara, Juliusza Osterwę, Henryka Szletyńskiego, Edmunda Wiercińskiego, Józefa Węgrzyna, Jacka Woszczerowicza, Jadwigę Chojnacką, Jana Świderskiego, Czesława Wołłejkę.

Przez kilka powojennych sezonów fascynował swoimi spektaklami nie tylko Łódź, lecz i cały kraj. Swoiste i niepowtarzalne piętno na artystycznych dokonaniach teatru wycisnęła indywidualność Leona Schillera, który kierował łódzką sceną w latach 1946-1949. Dorobek jego łódzkiej działalności był imponujący.

W ciągu trzech sezonów przygotował dziesięć inscenizacji. Do najwybitniejszych należy zaliczyć: *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego, *Celestynę* de Rojasa, *Burzę* Szekspira, *Igraszki z diabłem* Drdy, *Kram z piosenkami*.

Powojenne spektakle Schillera były kontynuacją zarówno nurtu politycznego jak i umiłowanej przez niego formy teatru ludowego. Scalały wielkie tradycje rodzime z aktualnymi treściami, które niósł bieżący czas.

W 1949 roku część zespołu Teatru Wojska Polskiego wraz z Schillerem przeniosła się do Warszawy, dyrekcję łódzkiej sceny objął Iwo Gall, a Teatr zyskał patrona w osobie Stefana Jaracza.

Następca Galla, Feliks Żukowski, akcentował przywiązanie do schillerowskich tradycji i wolę ich podtrzymywania. W pamięci pozostała inscenizacja *Zbójców* Fryderyka Schillera, dokonana po raz pierwszy po wojnie przez Czesława Staszewskiego.

Po odejściu Żukowskiego dyrektorami byli kolejno: Emil Chaberski (1956-1957), Aleksander Bardini i Konrad Łaszewski (1957-1958) oraz Karol Borowski (1958-1960).

W czasie drugiej dyrekcji Feliksa Żukowskiego (1961-1971) w repertuarze dominowały sztuki reprezentujące nurt polityczny: *Trzecia Patetyczna* Pogodina, *Strach i nędza „Trzeciej Rzeszy"* Brechta, *Caligula* Camusa, i równolegle do tej linii – cykl „klasyków współczesności" zainaugurowany *Ondyną* Giraudoux i *Sześcioma postaciami scenicznymi w poszukiwaniu autora* Pirandella. Od listopada 1965 roku drugą sceną Teatru im. S. Jaracza stał się Teatr 7.15. Prezentowano tutaj komedie, farsy, widowiska muzyczne i sztuki kryminalne.

Następcę Żukowskiego – Jana Maciejowskiego (1971-1978) interesował przede wszystkim dialog z widzem o współczesności, a także uniwersalne problemy ludzkiej egzystencji w ujęciu klasyków. Do ciekawszych spektakli należały m.in.: *Hamlet*, *Henryk IV* Szekspira, *Oskarżyciel publiczny* Hochwäldera, *Nie-Boska komedia* Krasińskiego, *Warszawianka* Wyspiańskiego, *Bolszewicy* Szatrowa, *Dni Turbinów* Bułhakowa, adaptacja *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego. Od połowy lat sześćdziesiątych z Teatrem współpracował Jerzy Grzegorzewski – reżyser *Kaukaskiego kredowego koła* Brechta, *Wesela* Wyspiańskiego, *Antygony* Sofoklesa, *Balkonu* Geneta, *Szewców* Witkacego.

W 1971 roku zainaugurowano działalność Małej Sceny. Prezentowano na niej spektakle kameralne, w których bliski kontakt z widownią tworzył nową jakość kulturową. Grano tu m. in.: *Te twoje chmury* Westphala, *Alfa Betę* Whiteheada, *Rosenkrantz i Gildenstern nie żyją* Stopparda, *Dom* Storeya.

W okresie dyrekcji Bogdana Hussakowskiego (1979-1992) Teatr prowokował repertuarem, w którym realizm i obyczajowość sąsiadowały z metafizyką, bulwar z poetycką metaforą. Uznanie krytyki i publiczności zyskały premiery: *Trans-Atlantyku* Gombrowicza, *Pamiątek Soplicy* Rzewuskiego, *Obywatela Pekosiewicza* Słobodzianka (wszystkie w reżyserii Mikołaja Grabowskiego), *Pana Jowialskiego* Fredry (reż. Tadeusz Bradecki), *Dziadów* Mickiewicza (reż. Maciej Prus) oraz dyrektorskie – *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* Leśmiana, *Wielkanocy* Strindberga, *Adrianny Lecouvreur* Scribe'a i Legouvego.

W 1988 roku Teatr utracił Scenę 7.15 na rzecz Filharmonii Łódzkiej.

Od 1992 roku dyrektorem artystycznym Teatru Jaracza jest Waldemar Zawodziński, reżyser, scenograf, pasjonat teatru. Jego prace wyróżnia poetycki nastrój budowany zarówno słowem, obrazem, muzyką i światłem. Zrealizował m.in. *Dybuka* Anskiego, *Celestynę* de Rojasa, *Woyzecka* Büchnera, *Sen nocy letniej* Shakespeare'a, *Tragiczną historię doktora Fausta* Christophera Marlowe'a.

29 października 1995 roku rozpoczęła działalność trzecia scena Teatru im. Stefana Jaracza. Pomysłodawcą i inicjatorem budowy była Sabina Nowicka – wieloletni dyrektor teatru. Nawiązując do tradycji, Scenę Kameralną zadedykowano pamięci Leona Schillera, a na inauguracyjną premierę wybrano *Klątwę* Wyspiańskiego, sztukę, którą rozpoczął swoją łódzką działalność pierwszy dyrektor teatru – Aleksander Zelwerowicz.

Obecnie Teatr zajmuje ważne i poczesne miejsce na mapie teatralnej Polski, czego dowodami są znaczące nagrody i wyróżnienia. Pracuje tu wielopokoleniowy zespół aktorski o wszechstronnym potencjale artystycznym, a swoje spektakle realizują wybitni reżyserzy, m. in. Walery Fokin (*Wesele* A. Czechowa), Barbara Sass (*Merylin Mongoł* N. Kolady), Tomasz Zygadło (*Miłość – to takie proste* L. Norena), a także przedstawiciele najmłodszego pokolenia twórców – Mariusz Grzegorzek (*Skóra węża* T. Williamsa), Zbigniew Brzoza (*Zbrodnia z premedytacją* W. Gombrowicza), Jacek Orłowski (*Seks, prochy i rock and roll* E. Bogosiana).

Zespół artystyczny Teatru im. S. Jaracza w sezonie 2002/2003

Aktorzy

Monika Badowska
Irena Burawska
Róża Chrabelska
Róża Czaplewska
Urszula Gryczewska-Staszczak
Hanna Grzeszczak
Dorota Kiełkowicz
Agnieszka Kowalska
Barbara Marszałek
Ewa Mirowska
Hanna Molenda
Gabriela Muskała
Matylda Paszczenko
Bogusława Pawelec
Kamila Sammler
Anna Sarna
Joanna Sochnacka
Krystyna Tolewska
Zofia Uzelac
Grażyna Walasek
Barbara Wałkówna
Ewa Beata Wiśniewska
Aleksander Bednarz
Sambor Czarnota
Andrzej Głoskowski
Jan Hencz
Mariusz Jakus
Krzysztof Janczar
Michał Jarmicki
Marek Kałużyński
Ryszard Kotys
Paweł Kruk
Piotr Krukowski
Stanisław Kwaśniak
Robert Latusek
Kamil Maćkowiak
Maciej Małek
Wojciech Medyński
Dariusz Siatkowski
Mariusz Siudziński
Mariusz Słupiński
Bogusław Sochnacki
Henryk Staszewski
Michał Staszczak
Bogusław Suszka
Mariusz Witkowski
Bronisław Wrocławski
Bohdan Wróblewski
Józef Zbiróg

Redakcja programu
Joanna Siudzińska

Projekt programu i plakatu
Zbigniew Koszałkowski

Zdjęcie do plakatu
Urszula Karpińska

Druk - Hossa - Druk
Łódź, ul. Chocianowicka 27
tel (0-42) 680 18 19

Współpracują

Małgorzata Buczkowska
Katarzyna Cynke
Ewa Wichrowska
Mikołaj Krawczyk
Przemysław Redkowski
Andrzej Wichrowski

Zastępca dyrektora
Ryszard Kulesza

Koordynator pracy artystycznej
Wiesława Adamczyk

Reżyser światła scenicznego
Krzysztof Sendke

Inspicjenci, suflerzy
Alicja Ćwiklińska
Zdzisława Głoskowska
Jadwiga Król-Węgierska
Jadwiga Paul
Ewa Wielgosińska

Konsultant muzyczny
Teresa Stokowska-Gajda

Korektor instrumentów muzycznych
Jerzy Wichliński

Z-ca kierownika literackiego
Ewa Drozdowska

Sekretarz literacki
Joanna Siudzińska

Pełnomocnik dyrektora d/s sponsoringu
Zbigniew Szatkowski

Kierownik techniczny
Ryszard Warcholiński

Zastępca kierownika technicznego
Grzegorz Nowak

Główny elektryk
Marek Desput

Kierownik scen
Marek Klimkiewicz

Brygadziści
Jacek Pałczyński
Paweł Rawicki

Prace malarskie i modelatorskie
Jarosław Makowski

Prace krawieckie
Krystyna Rajchert
Zygmunt Ciesielski

Prace fryzjerskie i perukarskie
Jolanta Fidos

Prace stolarskie
Marian Michalak

Prace ślusarskie
Wiesław Brot

Prace tapicerskie
Stanisław Wosiecki

Prace szewskie
Tadeusz Rochalski

Kierownik Biura Obsługi Widzów
Barbara Stanisławska

Szef reklamy
Karolina Rozwadowska

Kasa Teatru i Biuro Obsługi Widzów
(ul. Jaracza 27)
zapraszają od poniedziałku do piątku w godz. 8^{30} - 19^{00}
w soboty i niedziele w godz. 16^{00} - 19^{00}
tel. (0-42) 632 66 18
(0-42) 633 15 33
fax (0-42) 633 30 35

115 lat stałej sceny w Łodzi
1888 - 2003