

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2409>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Teresa Rutkowska
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-2888-9206>

Nieśmiertelny Faust

Słowa kluczowe:

Faust;
René Clair;
archetyp;
film opowiedziany

Abstrakt

Autorka sytuuje tekst Aleksandra Jackiewicza z 1953 r. w kontekście wydarzeń historycznych i kulturowych, które dokonały się w czasie jego publikacji, ze śmiercią Józefa Stalina włącznie. Na tym tle esej Jackiewicza był wyrazem ucieczki przed polityczną presją doktryny socjalistycznej, która dominowała wówczas w sztuce (także w filmie), w kierunku fascynującego archetypu kultury europejskiej. Uwagę poświęcił on przede wszystkim filmowi Reného Claira *Urok szatana* (*La beauté du diable*, 1950). Autorka konfrontuje tezy Jackiewicza z punktem widzenia literaturoznawczyni Stefanii Skwarczyńskiej. Zastanawia się nad trwałością mitu Fausta i jego współczesnymi reinkarnacjami w filmie oraz kulturowymi przemianami jego znaczenia. **(Materiał nierecenzowany).**

*Szatan, choć sobie mądrość i siłę przyznaje,
Wie, że kłamie i wiary sam sobie nie daje;
Dlatego rad wśród ludzi swoje kłamstwa szerzyć,
By je słysząc z ust cudzych mógł im sam uwierzyć.*
Adam Mickiewicz, *Zdania i uwagi*

Rok 1953 to w Polsce czas mroczny, ale też istotny z perspektywy późniejszych wydarzeń historycznych. Władze wzmagały wysiłki w działaniach służących umacnianiu doktryny socrealistycznej. Rada Kultury i Sztuki, której przewodniczył Włodzimierz Sokorski, na łamach wydawanego przez nią „Przeglądu Kulturalnego” wyraziła niepokój z powodu *osłabienia ofensywności ideologicznej w zakresie oceny zjawisk zachodzących w środowiskach twórczych, co w poszczególnych wypadkach spowodowało niebezpieczeństwo antyrealistycznych teorii estetycznych*¹. W innym miejscu Sokorski postulował potrzebę przeciwstawienia się zjawisku *podrzucania starych form postimpresjonistycznych pod szyldem poszukiwania nowego wyrazu dla sztuki realizmu socjalistycznego*². Żarliwy piewca socrealizmu, Jerzy Putrament, również w imię walki o nową estetykę, głosił, że *realistyczne pojmowanie piękna uważamy [sic!] za obiektywnie najwyższe*³. Czujność polityczna nie słabła, ale dawało się już odczuć podskórne ruchy odśrodkowe. W Katowicach zaczęła działać nieoficjalna, awangardowa grupa artystyczna St-53 (od nazwiska zmarłego w 1953 r. Władysława Strzeмиńskiego, który ze swoją teorią widzenia stał się jej ideowym patronem⁴), choć takie inicjatywy groziły wtedy poważnymi konsekwencjami, z utratą wolności włącznie.

5 marca podano wiadomość o śmierci Józefa Stalina. Upamiętniły to liczne artykuły prasowe autorstwa prominentnych przedstawicieli polskiej kultury i ogólnokrajowe imprezy żałobne, a Katowice przemianowano na Stalinogród. Na ekrany wszedł film Wandy Jakubowskiej *Żołnierz zwycięstwa* o generale Karolu Świerczewskim. Odbył się proces grupy księży oskarżonych o działania na szkodę ZSRR i dywersje, zakończony wyrokami więzienia. We wrześniu został internowany kardynał Stefan Wyszyński (na początku roku otrzymał kapelusz kardynalski). W październiku w prasie i na zebraniach Związku Literatów Polskich toczyły się debaty o rodzimej literaturze międzywojennej, deprecjonujące wszelkie przejawy awangardyzmu, ale sam fakt przywoływania pewnych nazwisk i zjawisk miał swoje znaczenie. W listopadzie na wszystkich uczelniach artystycznych uruchomiono katedry marksizmu i leninizmu.

Odeszli dwaj wybitni poeci: Konstanty Ildefons Gałczyński i Julian Tuwim. Inscenizacja *Balladyny* w Teatrze Nowym w Warszawie w reżyserii Aleksandra Bardiniego przeszła do historii za sprawą zmiany zakończenia: z *obawy przed „światem nadprzyrodzonym” zastąpiono boski piorun śmiercią bohaterki na atak serca*⁵.

W takich to okolicznościach Aleksander Jackiewicz, miłośnik literatury francuskiej i zachodnich filmów, które dawało się obejrzeć tylko na zamkniętych projekcjach, choćby w łódzkiej Filmówce czy Stowarzyszeniu Dziennikarzy, w dążeniu do nadrobienia straconych pod tym względem lat, publikuje w „Kwartalniku Filmowym” esej o Fauście⁶. Można by uznać, że zastosował zabieg eskapistyczny, oferując swym tekstem wytchnienie od trudnej rzeczywistości. I po części tak zapewne było, zwłaszcza że najwięcej miejsca poświęcił analizie komedii

Renégo Claira *Urok szatana* (*La beauté du diable*, 1950) z fantastycznymi rolami pięknego Gérarda Philippe'a i demonicznie brzydkiego Michela Simona. Film wszedł u nas do rozpowszechniania dopiero w 1955 r., wzbudzając zachwyt szerokiej publiczności i dużej części krytyki. Wtedy w kinach można już było obejrzeć 14 zachodnich filmów na 54 wyświetlane tytuły⁷. W omawianym 1953 r. wprowadzono ich do kin tylko dziewięć (w tym *Fanfana Tulipana* / *Fanfan la Tulipe*, 1952 / Christiana-Jaque'a ze wspomnianym Gérardem Philippe'em i *Cud w Mediolanie* / *Miracolo a Milano*, 1951 / Vittoria De Siki).

Fascynacja Jackiewicza twórczością Claira znalazła pełniejszy wyraz w opublikowanej kilka lat później monografii tego reżysera⁸, ale do tego filmu i do Fausta będzie wracał jeszcze wielokrotnie, latami filtrując temat przez własne doświadczenia kulturowe i zmienne uwarunkowania historyczne. Recenzent „Życia Warszawy”, Stanisław Grzelecki, w omówieniu *Uroku szatana* uznał Claira za jednego z najwybitniejszych żyjących twórców filmowych, któremu udało się nadać starej legendzie nowy wymiar. Krytyk, zgodnie z duchem czasów, w jakich przyszło mu żyć, stwierdził: *Diabeł jest bardzo ludzki, piekło istnieje na ziemi, rozpętać je mogą tylko ludzie*⁹. W atmosferze zimnej wojny groźba konfliktu atomowego wydawała się całkiem realna po obu stronach żelaznej kurtyny. Napomykał o tym przywoływany przez Grzeleckiego (a także wcześniej przez Jackiewicza) francuski pisarz i filozof o zdecydowanych inklinacjach komunistycznych, Jean Marce nac, którego książka *Urok szatana*¹⁰ ukazała się wcześniej po polsku.

W filmie konflikt między dobrem i złem oraz dylemat uczonych dotyczący granic ludzkiej wiedzy, etycznych wyznaczników nauki i wynalazczości okazują się istotne, a także typowe dla tej epoki. Na uwagę jednak zasługuje fakt, że Grzelecki – świadom zwięzłości, do jakiej zobowiązywała go formuła gazetowa – zalecał widzom, by dali sobie szansę na głębsze przeżycie filmu, sięgając oprócz wspomnianej książki Marcenaca do jeszcze dwóch innych lektur uzupełniających: omawianego tekstu Jackiewicza z „Kwartalnika Filmowego” i artykułu Stefanii Skwarczyńskiej *Współczesne opracowanie tematu Fausta (film i opowiadanie filmowe wobec Goethego)*, także nawiązującego do tego filmu¹¹. Nie istnieje namacalny dowód, że tych dwoje badaczy miało okazję zapoznać się wzajemnie ze swoimi propozycjami interpretacyjnymi (ukazały się drukiem w podobnym czasie), ale konfrontacja ich postaw humanistycznych wydaje się równie interesująca, jak ich rekomendacja w gazecie codziennej.

Oboje musieli uwzględnić fakt, że polscy odbiorcy jeszcze filmu nie widzieli (oni sami obejrzeli go już na pokazie w Szkole Filmowej, gdzie prowadzili zajęcia literaturoznawcze). Z jakiegoś powodu niewielka książeczka Marcenaca, zawierająca literacko spreparowaną fabułę filmu i wywiad z jego reżyserem, została wydana w Polsce wtedy, gdy filmu u nas jeszcze nie było; zarówno Jackiewicz, jak i Skwarczyńska wykorzystali tę publikację, każde na swój sposób¹². Jackiewicz przyjął ton swobodnej gawędy, można by rzec – wędrówki po odwołaniach kulturowych, ale skupił się na postaci tytułowego bohatera, zestawiając obraz filmowy z wcześniejszymi jego wersjami, także literackimi. Autor zastanawiał się, jak *nowa, jeszcze niezbyt dawno jarmarczna sztuka potrafi realizować w swoim kręgu jeden z centralnych motywów literatury światowej*¹³. Z uwagi na wspomniane okoliczności streszczał jednak film czytelnikom, opatrując wywód komenta-

rzami. Interesował go zakres wykorzystanych środków filmowych, konstrukcja bohaterów, odstępstwa fabularne od dzieła Goethego i Marlowe'a. Konfrontował też program ideologiczny Marcenaca i Claira. Analizował dowcip sytuacyjny i dialogowy, wskazywał na funkcję cielesności w kontrastowym zestawieniu postaci młodzieńca i starca. Tradycja literacka i kulturowa wyznaczała kontekst, nasuwała autorowi ciąg skojarzeń z Montaigne'em, Rousseau, Rabelais'm czy Romainem Rollandem. Najbardziej jednak cenił on inwencję Claira i spójność z jego całościową koncepcją kina. Jackiewicz nie miał problemu z faktem, że reżyser postanowił dokonać radykalnego przeniesienia Fausta z zasnutej mgłą Północy Europy na słoneczne południe Włoch, by uczynić go bardziej „śródziemnomorskim”, przydać mu lekkości i energii.

Dla Skwarczyńskiej ta kwestia była nie do przyjęcia i literaturoznawczyni uczyniła z niej koło zamachowe całego, solennie przeprowadzonego wywodu naukowego na temat Fausta jako archetypu o kluczowym znaczeniu dla tożsamości europejskiej. Radykalnie sprzeciwiała się włączonej do książki Marcenaca wypowiedzi Claira i jego linii interpretacyjnej. Zarzucała mu, że nieudolnie deprecjonuje tradycję niemiecką¹⁴, chcąc przywrócić Francji jej mocno zachwianą po II wojnie światowej pozycję kulturotwórczą, w dodatku ahistorycznie powołując się na opinię Stendhala o Goethem. Wytykała niekonsekwencje i błędy oraz braki w erudycji. Co znamienne, kwestionowała także podrzędną rolę, jaką Clair przypisywał u Goethego Małgorzacie (w tekście: Gretchen), dostrzegając nierozstrzygalny w czasach Goethego dramat kobiety, pozbawionej prawa do samostanowienia – dlatego „śródziemnomorska” niefrasobliwość Claira w tej kwestii była dla niej nie do przyjęcia. Rozprawiała się bezwzględnie z kolejnymi tezami reżysera na temat Goethego i jego dzieła, nie tylko na poziomie konstrukcji postaci, lecz także poetyki i formy, bo skrajnie inaczej widziała funkcję wielkiej literatury. Uznała jego prawo do wolności artystycznej w imię zasad posługiwania się tworzywem filmowym, ale zastąpienie fatalistycznej koncepcji Fausta racjonalistyczną i pragmatyczną motywacją prowadzącą do miłego happy endu wydało się jej nieporozumieniem, zwłaszcza że Clair zrezygnował z aury fantastycznej na rzecz realizmu.

Jackiewicz cenił tradycję za jej potencjał inspiracyjny, zdolność konstytuowania sieci powiązań, które artysta może wykorzystać twórczo dla własnych celów. Sztuka filmowa stwarza takie możliwości, a „film filozoficzny” – pisał kilka lat potem z nieprzemijającym entuzjazmem – jakim był dla niego *Urok szatana*, łącząc komedię i powagę, *sięgnął po sprawy, których w ten sposób nie ujęła jeszcze żadna ze starych sztuk, ani literatura, ani dramat, ani plastyka*¹⁵. Skwarczyńska kwestionowała samą sensowność odreżyserskiego komentarza, który film o dość lekkiej formule ustawia w trudnej do zaakceptowania optyce walki z arcydziełem Goethego. Reasumując, te dwie postawy krytyczne, afirmatywna Jackiewicza i polemiczna Skwarczyńskiej, w ciekawy sposób naświetliły dwie strony mitu Fausta i jego wcielenia.

W pewnym sensie myśl Jackiewicza dopuszczająca *obrazoburczą pamięć o rozszepionej metaforze tekstu kanonicznego*¹⁶, za jaki uchodzi *Faust*, wydaje się bardziej nowoczesna, choć do dziś zderza się ze stronnikami obrońców kanonu. Należy docenić jego intuicję badawczą, bo stawiał na autonomiczną pozycję filmu i odrębność wobec innych sztuk, równocześnie doceniając się kulturotwórczą medium, ale też zdolność do wchłaniania i przetwarzania wątków tradycyjnych, mitów i archety-



Urok szatana, reż. René Clair (1950)



Urok szatana, reż. René Clair (1950)

pów. Przeświadczenie o autonomiczności dzieła filmowego¹⁷ wydaje się kluczowe dla jego refleksji o filmie, czemu dał wyraz już w artykule z 1961 r. pod tytułem *Uwagi o metodologii dzieła filmowego* opublikowanym w „Kwartalniku Filmowym”¹⁸. Tekst ma przede wszystkim charakter postulatyczny: *Metody muszą być tak pomyślane, by zachowując w analizie dzieła zasady nadrzędne, w których każde dzieło potrafi się zmieścić, dawały zawsze szansę uchwycenia jego swoistych i indywidualnych cech*¹⁹.

W późniejszych latach taka postawa skłaniała wprawdzie Jackiewicza do różnorodnych poszukiwań na tym obszarze i do śledzenia kolejnych etapów rozwoju filmoznawstwa oraz eksperymentowania z właściwymi im narzędziami na zasadzie ożywczego płodozmienu, ale daleki był od wszelkiej ortodoksji, która mogłaby stłumić jego wrażliwość i otwartość odbiorczą na to, co w kinie nowe i niedające się zamknąć w sztywnych formułach. Dlatego zapewne nigdy nie porzucił krytyki filmowej, a być może właśnie ten typ pisarstwa uprawiał z największą pasją. Opowiadał się za rodzajem refleksji, którą nazywał *kulturową estetyką kina*²⁰, wyrosłą po części z ducha Edgara Morina²¹, z czasem wprawdzie coraz mocniej ugruntowaną na bazie antropologicznej, ale z zachowaniem specyfiki i wyjątkowości medium filmowego.

Prawdopodobnie nie do końca uświadamiamy sobie, jak mity przenoszone przez teksty kultury rzutują na wizję świata, na świadomość ich odbiorców, skoro nakładają się na siebie tak wielowarstwowo. To właśnie próbuje rozpoznać antropologia kultury i wszelkie badania intertekstualne²². Ciekawy trop podsuwa tu też Janina Abramowska w tekście o seriach tematycznych, wprowadzając pojęcie tematów imiennych lub mitycznych, konstytuowanych przez obecność konkretnego bohatera, takiego jak Prometeusz, Hiob czy Faust: *każde z tych imion stanowi hasło odsyłające tyleż do pewnej sytuacji elementarnej lub przebiegu fabuły, co do pewnego charakteru czy postawy (...). Bohater jest jedyny i wyjątkowy, ale zakodowane w jego losie doświadczenie ma charakter uniwersalny*²³.

Esaj Jackiewicza o Fauście można potraktować jako próbę takiego podejścia, bardzo jeszcze wstępną i skrótową, ale obiecującą myślowo, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę, jak mocno mit Fausta osadził się w sztuce filmowej. W późniejszych latach badacz przywoływał w tym kontekście *Matkę Joannę od Aniołów* (1961) Jerzego Kawalerowicza, *Rysia* (1981) Stanisława Różewicza²⁴, *Tam, gdzie rosną poziomki* (*Smultronstället*, 1957) Ingmara Bergmana²⁵ czy kino Edwarda Żebrowskiego lub Krzysztofa Zanussiego. Niedawno ukazał się wywiad rzeka z Zanussim pod tytułem *Samotność Fausta*²⁶, w którym reżyser jest skłonny całą swoją twórczość interpretować przez pryzmat tego mitu. Być może podobnie mógłby o sobie powiedzieć Miklós Jancsó, Werner Herzog, Jan Švankmajer czy Aleksandr Sokurov ze swoim filmem *Faust* (2011). Dziś trudno zliczyć zarówno adaptacje, mniej lub bardziej wierne, jak i ogromną grupę filmów faustycznych, odwołujących się do pierwowzoru, przywołujących go dosłownie lub nie wprost. Niektóre z nich wymieniła Alicja Helman w poświęconym Faustowi odcinku „Portretów filmowych” drukowanych w „Kinie”²⁷ na początku XXI w. W cyklu tym poza Faustem znaleźli się tacy bohaterowie jak Frankenstein, Dracula, Orfeusz, Hannibal, Tristan i Izolda oraz wielu innych.

W szkicu *Faust na ruinach* (1946) zawartym w tomie *Życie na niby*²⁸ Kazimierz Wyka ewokuje zdarzenie, za sprawą którego stał się posiadaczem nadpalo-

nego egzemplarza niemieckiego wydania *Fausta*, pochodzącego z ruin niemieckiej czytelnicy na Krakowskim Przedmieściu w zniszczonej, popowstaniowej Warszawie. Nie do końca wiedział, co skłoniło go do zakupu, bo miał już *Fausta* w swoich zbiorach. *Ponieważ było to w spalonej Warszawie – kupiłem. Dlatego, że był Wielki Tydzień – kupiłem – pisze*²⁹. Nocna lektura tomu sprowokowała refleksję o rzeczywistości spustoszonej przez wojnę, która jednak nie doprowadziła do końca świata. *Daleko do upadku cywilizacji ludzkiej, a tyłu Faustów zasiadło na ruinach i płacze głosami jerozolimskich płaczek. Nie wiedzą, że nawet ze zburzonej Warszawy można przywieźć czarno oprawny egzemplarz i mieć przewodnika dla nocnej myśli*³⁰. Frazy z *Fausta*, podane w klasycznej niemieckiej, budują strukturę tego tekstu. Nadają mu rytm. Niemal jak wersety z Biblii, pociągają za sobą szereg skojarzeń i odniesień o uniwersalnym znaczeniu. Ale uniwersalnym nie znaczy ustalonym raz na zawsze. Archetypy Fausta, Odyseusza, Hamleta, Don Kichota czy Don Juana w kolejnych odsłonach, epokach historycznych, w różnych środowiskach i kulturach podlegają ewolucyjnym, albo rewolucyjnym, reinterpretacjom. Dzisiaj być może w sposób bardziej gwałtowny niż kiedykolwiek przedtem, bo kwestionuje się sam fakt sankcjonowania archetypu kultury, który ustanawia dominację białego, męskiego bohatera uformowanego na tradycji europejskiej czy na zachodnim doświadczeniu³¹.

Nie ulega wątpliwości, że żywotność tym mitologiom zapewniają dziś przede wszystkim teksty wizualnej kultury popularnej z filmem na czele, ale także seriale³², gry komputerowe, komiksy i wszelkie formy przekazu elektronicznego krążące w sieci (przeświadczenie o mniejszej nośności literatury wobec niespotykanej wcześniej proliferacji obrazów jest niestety nie całkiem pozbawione podstaw). Oczywiście nie wyczerpuje to problemu. Jeśli przyjmiemy, że kultura jest nieostrym, nieustannie zmieniającym się amalgamatem wartości i praktyk, a wszelkie dążenia do jej ujednoczonej spójności są zawsze polityczne i obciążone aksjologicznie³³, zakresy odczytywania sensów i ich kolejne konfiguracje wydadzą się nieskończone. Ale może być tak, jak przewrotnie konkluduje Grzegorz Sinko: *W rzeczywistości tragedia Fausta przydarza się bardzo często – tylko nie geniuszom, ale właśnie Wagnerom i Zeitblomom*³⁴ – *nieszczęsnym „studiosis”, którym w jakiejś godzinie staje przed oczyma pustka miernoty i zmarnowanych lat, a po których pilne duszyczki żaden Mefisto nie kwapi się z darami wiedzy, sztuki i życia*³⁵.

¹ „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 5. Cyt. za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, Polonia, Londyn 1989, s. 175. Publikacja ta jest wciąż nieocenioną pomocą w rozpoznawaniu porządku wydarzeń historycznych czasów PRL i to zawarte w niej zapiski posłużą mi tu za przewodnik.

² W. Sokorski, „Przekrój” 1953, nr 411, s. 8.

³ J. Putrament, *Przemysłownictwo ideologiczne w krytyce*, „Nowa Kultura” 1953, nr 7, s. 2.

⁴ Grupa spotykała się w prywatnych mieszkaniach. W jej skład wchodził artyści różnych dziedzin: przede wszystkim malarze i architekci (Stefan Krygier, Urszula Broll, Hilary Krzysztowiak, Waldemar Świerzy), ale także

pisarze i poeci (Andrzej Wydrzyński, Krystyna Broll) czy reżyser teatralny Konrad Swinarski.

⁵ Por. M. Fik, dz. cyt., s. 190.

⁶ Przedrukował ten tekst z uwspółcześniającym rozszerzeniem w tomie *Moja filmoteka. Literatura i teatr w filmie*, WAI F, Warszawa 1989, s. 181-208.

⁷ Tamże, s. 191.

⁸ A. Jackiewicz, *René Clair*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957.

⁹ S. Grzelecki, *Urok szatana*, „Życie Warszawy” 1955, nr 143, s. 4.

¹⁰ J. Marcenac, *Urok szatana*, tłum. J. Hartwig, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.

- ¹¹ S. Skwarczyńska, *Współczesne opracowanie tematu Fausta (film i opowiadanie filmowe wobec Goethego)*, w: *też*, *Studia i szkice literackie*, Pax, Warszawa 1953, s. 243-277.
- ¹² Stefania Skwarczyńska analizuje pełen tytuł oryginalny, którego w polskim wydaniu nie przetłumaczono: *La beauté du diable raconté, suivi d'un entretien avec René Clair sur le problème de Faust*. Kluczem dla niej jest słowo *raconté*. Wiąże je z nowym wówczas (efemerycznym?) gatunkiem francuskiej epiki, *le film raconté*, „film opowiedziany”, jakim jest utwór Marcenaca. *Na tej drodze używa literatura (...) swoistej długotrwałości filmowi, który zdobył publiczność, lecz który z natury rzeczy, obiegłszy ekrany, po jakimś czasie – i to szybkim – staje się obiektem muzealnym (...)*. Taki „film opowiedziany” może być dla odbiorcy szczególną pamiątką, twórczym przetworzeniem dzieła filmowego. Sprawa wydaje jej się szczególnie ciekawa, zwłaszcza w odniesieniu do adaptacji wielkiej literatury, bo następuje wówczas swego rodzaju proces dwuzwrotnej wymiany (zob. *tamże*, s. 244-245), na naszym gruncie nie do końca zresztą udany, skoro polscy widzowie filmu nie znali. Na tę kwestię „filmu opowiedzianego” zwrócił jej uwagę Bolesław Lewicki. Por. *też*: B. Mruklik, *Raconté, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”*, t. 4, z. 2.; G. Szymczyk-Kluszczyńska, *Opowiadam? Opisuję? (Poeci surrealiści wobec kina)*, w: *Małe formy narracyjne*, red. E. Łoch, Wydawnictwa UMCS, Lublin 1991. Nawiasem mówiąc, francuskie wyrażenie *la beauté du diable* odnosi się we francuskim języku potocznym do urody niebezpiecznej, bo nietrwalej, a zwodniczej, maskującej niechlubne cechy charakteru.
- ¹³ A. Jackiewicz, *Wędrówka Fausta*, „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 51.
- ¹⁴ A jednak Grzegorz Sinko wskazuje, że to na gruncie francuskim wyrosły dwie najciekawsze sceniczne reinkarnacje Fausta, powstałe kolejno po I i II wojnie światowej w ironicznej kontrze do Goethego: *La mort du Docteur Faustus* Michela de Ghelderode’a (1926, grana w 1928) i *Mon Faust* Paula Valéry’ego (1946). Por. *też*, *Doktora Fausta podróż przez wieki*, „Dialog” 1963, nr 3, s. 104-116.
- ¹⁵ A. Jackiewicz, *Latarnia czarnoksiężka*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1956, s. 165.
- ¹⁶ L. Fitzsimmons, *Introduction: Magian Mnemotechny*, w: *Goethe’s Faust and Cultural Memory: Comparatist Interfaces*, red. L. Fitzsimmons, Lehigh University Press, Bethlehem 2012, s. 8.
- ¹⁷ Por. A. Jackiewicz, *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 51, s. 3-14.
- ¹⁸ Istotnym także z tego względu, że polemizuje tam z tezami Bolesława W. Lewickiego o przyliterackim charakterze dzieła filmowego, choć – na zupełnie innej zasadzie – literatura jest stałym punktem odniesienia w całej twórczości filozoficznej Jackiewicza.
- ¹⁹ A. Jackiewicz, *Uwagi o metodologii...* dz. cyt., s. 12.
- ²⁰ *Tenże*, *Film jako kultura (IV). Sztuka niewłaściwa*, „Kino” 1977, nr 12, s. 27.
- ²¹ Por. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.
- ²² O badaniach intertekstualnych, palimpsestach i hipertekstach zob. R. Lachmann, *Plaszczysty pojęcia intertekstualności*, tłum. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 209-215.
- ²³ J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1995, s. 37.
- ²⁴ A. Jackiewicz, *Moja filmoteka...* dz. cyt., s. 181-216. Za zwrócenie mojej uwagi na tę propozycję dziękuję p. Rafałowi Koschanemu.
- ²⁵ *Tenże*, *Film jako powieść XX wieku*, WAI, Warszawa 1968, s. 187, 390.
- ²⁶ *Samotność Fausta*. Krzysztof Zanussi w rozmowie z Jackiem Moskwą, Znak, Kraków 2023.
- ²⁷ A. Helman, *Faust. Portrety Filmowe*, „Kino” 2008, nr 5, s. 60-61.
- ²⁸ K. Wyka, *Życie na niby*, Książka i Wiedza, Warszawa 1957, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyka-zycie-na-niby.html> (dostęp: 5.12.2023).
- ²⁹ *Tamże*, w. 458.
- ³⁰ *Tamże*, w. 492.
- ³¹ Por. P. Werres, *The Changing Faces of dr. Faustus*, w: *Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music*, red. L. Fitzsimmons, Walter de Gruyter, Berlin 2008, s. 1-18.
- ³² Motyw sprzedania duszy pojawił się np. w animowanym serialu *Simpsonowie* (*The Simpsons*, Fox, 1989-), we właściwej temu cyklowi przewrotnej, sarkastycznej wersji w odcinku z 8 października 1995 r. pt. *Bart Sells His Soul*.
- ³³ Por. D. Sutton, P. Wogan, *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*, Routledge, New York 2020 (zob. zwłaszcza rozdział wstępny: *Ethnography, Anthropology and Beyond*, str. nienumerowane).
- ³⁴ Mowa o Wagnerze, młodym asystencie Fausta z dzieła Goethego, i Serenacie Zeitblomie, narratorze powieści Thomasa Manna *Doktor Faustus*, spisującym dzieje kompozytora Adriana Leverkühna.
- ³⁵ G. Sinko, dz. cyt., s. 116.

Teresa Rutkowska

Emerytowana redaktor naczelna „Kwartalnika Filmowego”, tłumaczka. Publikuje w „Nowych Książkach”. Interesuje się problemami narracji i relacji między obrazem a słowem w filmie.

Bibliografia

- Abramowska, J.** (1995). *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Fik, M.** (1989). *Kultura polska po 1945. Kronika lat 1944-1981*. Londyn: Polonia.
- Fitzsimmons, L.** (2012). Introduction: Magian Mnemotechny. W: L. Fitzsimmons (red.), *Goethe's Faust and Cultural Memory: Comparatists Interfaces* (ss. 1-16). Bethlehem: Lehigh University Press.
- Grzelecki, S.** (1955). Urok szatana. *Życie Warszawy*, (143), s. 4.
- Jackiewicz, A.** (1953). Wędrówka Fausta. *Kwartalnik Filmowy*, (10), ss. 40-65.
- Jackiewicz, A.** (1956). *Latarnia czarnoksiężska*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Jackiewicz, A.** (1963). Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego. *Kwartalnik Filmowy*, (51), ss. 3-14.
- Jackiewicz, A.** (1989). *Moja filмотeka. Literatura i teatr w filmie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Putrament, J.** (1953). Przemyślnictwo ideologiczne w krytyce. *Nowa Kultura*, (7), s. 2.
- Sinko, G.** (1963). Doktora Fausta podróż przez wieki. *Dialog*, (3), ss. 104-116.
- Skwarczyńska, S.** (1953). Współczesne opracowanie tematu Fausta (film i opowiadanie filmowe wobec Goethego). W: S. Skwarczyńska, *Studia i szkice literackie* (ss. 243-247). Warszawa: Pax.
- Wyka, K.** (1957). *Życie na niby*. Warszawa: Książka i Wiedza.

Keywords:

Faust;
René Clair;
archetype;
film told

Abstract

Teresa Rutkowska

The Immortal Faust

The author places Aleksander Jackiewicz's text from 1953 in the context of historical and cultural events that took place then, including the death of Joseph Stalin. Against this background, Jackiewicz's essay was an expression of an escape from the political pressure of the socialist realist doctrine that dominated art (including film) at that time, towards a fascinating archetype of European culture. He focused primarily on René Clair's film *Beauty and the Devil* (*La beauté du diable*, 1950). The author confronts Jackiewicz's theses with the point of view of literary scholar Stefania Skwarczyńska. Then she reflects on the durability of the Faust myth and its contemporary reincarnations in film and the cultural transformations of its meaning. **(Non-reviewed material).**