

# Z archiwum

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.2435>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Aleksander Jackiewicz**

## Wędrowka Fausta

### Słowa kluczowe:

Faust;  
Johann Wolfgang Goethe;  
René Clair;  
szatan;  
archetyp

### Abstrakt

Postać Fausta, wraz z motywem pragnienia wiedzy, samowiedzy i wiecznej młodości, wreszcie konfrontacji ze złem uosabianym przez Szatana, należy do archetypów kultury europejskiej. Autor śledzi wędrowkę Fausta począwszy od przełomu XV i XVI w., kiedy to zaistniał jako postać historyczna i stał się bohaterem ludowej legendy, po współczesność. W końcu XVI w. frankfurcki drukarz Johann Spiess poświęcił mu książkę, która zyskała ogromną popularność. Potem pisali o nim Christopher Marlowe i Johann Wolfgang Goethe, wreszcie Tomasz Mann. Jackiewicz opisuje przeobrażenia tej postaci w kontekście warunków historycznych i kulturowych. Interesuje go też, jak Fausta przyśwoiła sztuka filmowa, najpierw w epoce niemej (u Louisa Lumière'a, Georges'a Mélièsa i Friedricha Wilhelma Murnaua), po czasy współczesne. Sporo miejsca poświęca analizie filmu René Claira *Urok szatana* (*La beauté du diable*, 1950). Porównuje wizję Claira z pierwowzorami literackimi, ale przede wszystkim sytuuje ją w polu francuskiej tradycji humanistycznej, a także wobec noweli Jeana Marcenaka. **(Materiał nierecenzowany: pierwodruk: „Kwartalnik Filmowy” 1953, nr 10, s. 40-65).**

*Każdy człowiek powinien napisać „Fausta”*

H. Heine

## I

Żył na przełomie XV i XVI wieku. Nazywał się Johann Faust. I nie jest istotne czy był naprawdę wybitnym lekarzem i śmiałym przyrodnikiem, czy tylko szarlatanem wędrującym po miastach Niemiec w burzliwą epokę Reformacji i wojen chłopskich. Istotną jest legenda i pamięć ludu, dla którego stał się uosobieniem buntu i wiedzy. Wiedzy praw zabronionych przez średniowiecznego Boga i kler. Istotnym jest, że legenda mieszczańska, jarmarczna, plebejska znalazła w nim swego bohatera.

W roku 1587, a więc w siedemdziesiąt lat potem, gdy Luter przybił swoje 95 tez na drzwiach kościoła w Wittenberdze, a w sześćdziesiąt dwa lata po krwawym zgnieceniu zawieruchy chłopskiej w okresie wzmagającej się reakcji feudalnej – niejaki Johann Spiess, frankfurcki drukarz, ogłasza książkę o doktorze Fauście. Poczciwy drukarz, który pragnie najlojalnie służyć ugłaskanemu protestantyzmowi, ale jednocześnie w wydaniu książki o Fauście widzi intratne przedsięwzięcie – ma do czynienia już nie z lekarzem czy szarlatanem, lecz z potężnym czarnoksiężnikiem, który zawładnął antycznymi rękopisami, a siłą magii potrafił wyprowadzić z niebytu Helenę, najpiękniejszą z kobiet Hellady. Nie wystarczy już teraz zwalczać człowieka, trzeba zwalczać samego diabła, bo przeciw tylko zaprzędanie duszy księciu piekieł mogło dać niemieckiemu doktorowi taką władzę nad naturą.

Pamiętajmy jednak, że wprawdzie plebejski protestantyzm od kilku dziesiątków lat jest na służbie książąt, którzy za sprawą Lutra zawładnęli dobrami kościoła, że niemiecki chłop przywarował na dalsze kilka dziesiątków lat, że Tomasz Münzer, głoszący równość między ludźmi, dawno został stracony. Ale w ludziach już zbudziła się wiara w siłę rozumu i krytyki, człowiek targnął się na średniowiecznego Boga i obalił go; nie potrafił jeszcze wprawdzie obalić feudalnych panów, ale przekonał się, że nie są nietykalni.

I oto dziełko frankfurckiego drukarza staje się najpopularniejszą książką końca XVI wieku. Czyny doktora Fausta nie odstraszały czytelników, przeciwnie – popularyzują coraz bardziej jego imię. A diabeł? Diabła ludzie Reformacji za bardzo się nie lękali, zwłaszcza diabła mądrego.

Za przykładem Spiessa idzie w r. 1599 Heinrich Widmann, przeciwko Faustowi wytacza arsenał cytatów z Biblii i z pism Ojców Kościoła – i znów osiąga odwrotny skutek. Mnożą się książki i przeróbki książek i, zamiast zabić legendę, donoszą ją do rąk młodocianego Goethego.

Tymczasem Faust wędruje nie tylko wzdłuż wieków. W Polsce strzep legendy powołał do życia Pana Twardowskiego i nadwiślańskiego diabła Borutę. W Anglii natomiast przeżył Faust swoje pierwsze artystyczne wcielenie w dziele Christophera Marlowe’a.

Nie jest to przypadek. Wyspy Brytyjskie przeżywają wiek XVI nie mniej burzliwie od Niemiec. Pod wpływem protestantyzmu Anglia zrywa z Rzymem, dojrzewa poczucie narodowe społeczeństwa, idee humanizmu opanowują uniwersytety, kupiectwo angielskie puszcza się na dalekie wyprawy, na wespół zbrojne,

na wpół handlowe; w r. 1588 Anglicy biją hiszpańską Armadę, zaczynają się próby kolonizacji wybrzeży Ameryki. Rośnie dobrobyt i znaczenie stanu trzeciego.

W tej atmosferze tworzy Marlowe, syn szewca z Canterbury. W latach osiemdziesiątych trupa Lorda Admirała wystawia jego dramat *Tamerlan Wielki*. Postać władcy nie przypomina w niczym bohaterów Średniowiecza, cnotliwych i ascetycznych. Tamerlan jest zrobiony na miarę Renesansu, ma coś wspólnego z *Księciem Machiavellego*, tylko że *Książę* powstał w wąskich granicach państw włoskich, a *Tamerlan* w perspektywie rodzącego się imperium. Bohater Marlowe'a straca nie tylko korony z głów pomniejszych władców, ale wyzywa do walki bogów i śmierć.

*Tragiczne dzieje doktora Fausta* rodzą się w tej temperaturze. Faust, zrywając z teologią, a oddając się magii, woła:

*Wszchemocnym bogiem wielki jest czarodziej –  
Natęż mózg, Fauście, abyś stał się bogiem.*

Dalej zaś:

*Czyż na mój rozkaz przyniosą mi duchy  
To, co mi rozkosz sprawia? czyż mnie zbawią  
Z wszechwątpliwości? dokonajż tego,  
Czego dokonać chcę rozpaczłą wola?  
Po skarby złota wyślę ich do Indyj,  
Po wschodnie perły w dale oceanów.  
Niechaj mi wszystkie przetrząsną zakątki  
Nowego świata i zniosą tu do mnie  
Drogie owoce, książęce łakocie;  
Niechaj mi nową odczytają wiedzę  
I obcych królów zdradzają tajemnice;  
Żelaznym wałem każę im otoczyć  
Mój kraj niemiecki i oblać cudnemi  
Wodami Renu ten gród Wirtenberski;  
W szkołach publicznych zgromadzą mi jedwab,  
Iżby żakowie godne mieli suknie...<sup>1</sup>*

W tych słowach jest kawał historii: pasja handlowo-podróżnicza angielskiego młodego mieszczaństwa, idea, tymczasem jeszcze optymistyczna, oświeconego absolutyzmu i renesansowo-plebejska chęć użycia.

Zaprzędając duszę diabłu Faust Marlowe'a jeszcze nie potrafi zrealizować swych marzeń. Czarnoksiężką władzę wykorzystuje dla sztuczek jarmarcznych i robienia psikusów papieżowi. Mefistofeles Marlowe'a, to wprawdzie postać tragiczna, bardziej posępna od goethowskiej, ale jego diabelski spryt wyszedł z kuglarskich bud Średniowiecza. Marlowe sam nie bardzo wie, co robić z bogactwem środków, jakimi zawładnął jego Faust. Jest i druga przyczyna tego prozaicznego rozładowania się górnych ambicji – presja średniowiecznych lęków. Marlowe wie, że nie tylko Bóg, ale on sam, autor, musi potępić Fausta i z końcem tragedii włożyć w jego usta:

*Dla złudnych rozkoszy w ciągu lat dwudziestu czterech  
Utracił Faust radość i szczęście wieczyste!*<sup>2</sup>

Nie pomogło potępienie. Gdyby nie przedwczesna śmierć poety, byłby zmuszony stanąć przed Tajną Radą za szerzenie ateizmu.

Bo też Marlowe, mimo że zaświatowe podróże bohatera podał w relacji na korzyść rozbudowanych scen krotochwilnych, mimo że Fausta stracił do piekieł – wyraził w tragedii bunt, którym pulsowała ówczesna Europa. Bunt wyraził się w ostatnim wielkim monologu Fausta tak gorąco, że „negatywny” bohater, a nie Bóg, który go potępił – wzbudza w odbiorcy tragedii współczucie i solidarność. I mimo że Faust nie oskarża Boga, lecz siebie, mimo że błaga choćby jeszcze o jeden dzień życia dla skruchy, jego rozpacz i lęk są tak przejmująco ludzkie, a Bóg tak w swym milczeniu posagowy i obcy, że oskarżenie zostaje rzucone właśnie Bogu, nie w imię dogmatyki, nie w imię nawet religii, a w imię jednego cierpiącego człowieka, *który chciał wiedzieć i czynić*.

Bardzo ziemski jest *Faust* Marlowe’a nie tylko w zasadniczej koncepcji utworu, ale również w rozsianych tu i ówdzie ziarnach. Magia żąda znajomości obcych języków i minerałów, magia ułatwi osuszenie morza, wyrwanie skarbów z ziemi; albo słowa Mefistofelesa:

*Myślisz, że niebo jest czymś tak wspaniałym?  
Ani połowy nie jest ci tak piękne,  
Jak ty i inni żyjący na ziemi*<sup>3</sup>.

Niebo jest obce, dalekie i nieuchwytnie. Faust w zatargu między papieżem a cesarzem jest po stronie cesarza, Mefistofeles wyczarowuje Helenę trojańską i przy niej w baśni greckiej Faust znajduje chwilę szczęścia.

Wiele z tych elementów przejdzie po dwóch wiekach do dzieła Goethego. Znow z jarmarków, jak sama legenda, odezwie się do młodocianego poety dramat Marlowe’a, ulubione przez wieki widowisko niemieckiego plebsu; z pozłokłych kart kramarskiej literatury odczyta Goethe któryś z kolei tekst podania. Ale Bóg Średniowiecza będzie już wówczas ułagodzony. Najbardziej świeckie ze wszystkich dotychczasowych wcieleń zbuntowanego doktora znajdzie boskie zrozumienie. Bóg Goethego będzie wychowany na pismach Voltaire’a i Lessinga, zeświecczony przez rewolucję francuską, będzie to Bóg młodego europejskiego kapitalizmu i utopii socjalistycznej. Aż zniknie zupełnie we współczesnej nam filmowej wersji *Fausta*.

## II

Drugie, znacznie potężniejsze wcielenie Fausta wywodzi się z przełomu XVIII i XIX wieku.

Niemcy są rozdrobnione na szereg państweczek, którymi rządzą absolutni władcy. Rewolucyjne napięcie okresu Reformacji i późniejsze – nie pozwoliło feudałom na stworzenie państwa o władzy centralistycznej, trzeba było bez zwłoki rozbijać siły burżuazji i chłopstwa na całym froncie. Kapitalizm niemiecki

rodzi się zatem w trudniejszych warunkach niż we Francji lub Anglii. Goethe – będąc ministrem księstwa Weimaru – zakłada kamieniołomy. Ale jego plany ekonomicznego przeobrażenia kraju kolidują z interesami feudałów i nie zostają zrealizowane. Ani burżuazja, ani chłopstwo zrujnowane wojną trzydziestoletnią, nie mają siły, aby uchwycić sprawy państwa w swoje ręce. Tuż za granicą, we Francji wybucha rewolucja. Niemieccy władcy stają w centrum europejskiej reakcji. W zapóźnionych historycznie Niemczech tradycja Reformacji i chłopskiej burzy jest wciąż aktualna.

Młodociany Goethe sięga do pism średniowiecznych alchemików, szuka w nich sposobu na syntetyczne zrozumienie życia w jego różnorodności. Pod wpływem dawnych heretyków przyswaja Goethe myśl, że musi istnieć zło, aby tym mocniej krzepło dobro. Legnie ona w centrum koncepcji *Fausta*, krytyczna myśl młodego kapitalizmu, jeszcze optymistycznego, ale nie mogącego przejść spokojnie obok klęsk, jakie już w sobie niósł.

W Strassburgu rodzi się poezja „burzy i naporu”. Młodzi twórcy podchwytują hasła Lessinga uderzające w dramat trzech jedności, uczą się Szekspirowskiej swobodnej formy dramatycznej. Czy chodzi tu tylko o poetykę? Idee nowoczesnych Niemców, a w tej liczbie Goethego, rozsadzają stare ramy, tymczasem choćby tylko w wymiarach poetyki. Herder nawołuje do pełnej swobody w sztuce, żąda sztuki narodowej. Poeci „burzy i naporu” szukają potężnych kreacji ludzkich. Tworzą je na wyrost w stosunku do biernych jeszcze mas ludowych w Niemczech. Ale tuż za Strassburgiem zaczyna się Francja.

Do rewolucji francuskiej Goethe ustosunkowuje się negatywnie, jest za nadto Niemcem tamtych czasów i ministrem Karola Augusta. Ale *swaim ostrym i chłonnym umysłem Goethe ogarnął także i zrodzoną w czasie rewolucji ideę utopijnego socjalizmu – to wyższe dążenie plebejskiej myśli, uczestniczącej w walce ideowej tej epoki i, jak zobaczymy, wyznaczył jej szczytne miejsce w filozoficznej koncepcji „Fausta”<sup>4</sup>.*

Koncepcja *Fausta* wchłania poprzednie wcielenia legendy z jej średnio-wieczno-renesansową atmosferą, pomnażając ją o całe życie i trudną epokę poety.

Jak poszukiwania alchemików i heretycka myśl Paracelsusa czy Münzera, tak samo idea faustowskiego podania przylega do czasów twórcy „Wilhelma Majstra”. Genialność doktora, jego śmiały bunt – znajduje sobie sojusznika w ideach wieku Oświecenia, w temperaturze wrzenia poezji „burzy i naporu”, może i w napoleońskiej legendzie. Mądrość i chłodny, trochę sowizdrzalski koloryt koncepcji Mefistofelesa przylega do zła, które jest nieodzowne dla tworzenia d o b r a , we wspomnianej już myśli krytycznej wczesnego kapitalizmu<sup>5</sup>.

Ale *Faust* Goethego wchłania też doświadczenie życiowe twórcy, jego zapóźnioną renesansowość, jego poszukiwania światopoglądowe zwłaszcza w stosunku do rozwijającego się kapitalizmu, poszukiwania dróg wyjścia, filozoficznej interpretacji celu życia ludzkiego w ogóle i tego życia przeżywanego aktualnie w formujących się na oczach Goethego czasach.

Aby wchłonąć to wszystko *Faust* musiał się stać dziełem wielowarstwowym, jak wielowarstwowa, skupiająca w sobie przeszłość i przyszłość jest każda epoka, a zwłaszcza tak przełomowa, jak początek ubiegłego wieku.

I oto schemat starej legendy wytrzymuje ten ciężar, wytrzymuje dlatego, bo obejmuje w swych ramach centralne zagadnienie życia ludzkiego: r o z u m i c z y n . Przy czym Goethe dążyć będzie do pogodzenia tego, czego legenda

w ujęciu Marlowe'a pogodzić nie potrafiła. Faust autora *Tamerlana*, stworzony w latach dziecińczych mieszczańskiego świata, nie potrafił przenieść w rejony czynu swojej wiedzy. Goethe, starszy historycznie, wykorzystał przede wszystkim czyn, podbudowany wiedzą i doświadczeniem.

Marietta Szaginjan w studium o Goethem<sup>6</sup> podkreśla „życiowość” *Fausta*, fakt, że czytelnik po odłożeniu książki ma uczucie przejścia wraz z bohaterem wielkiego odcinka czasu, przejścia całego życia. Dodać trzeba – nie tylko życia, ale historii ludzkości od początku po śmierć Goethego, albo inaczej – jednego życia, które w siebie wchłonęło całą współczesną i rodzącą się historię.

### III

Dwoistość wewnętrznej postawy Fausta jest już zaznaczona u Marlowe'a. Rozdarcie między niebem a ziemią, między chęcią użycia, pragnieniem władzy i przez tę władzę uszczęśliwienia ludzkości, a lękiem przed gniewem Boga. Faust Marlowe'a przewycięża lęk i, niczego nie dokonawszy, ściąga na siebie wreszcie klęskę. Postawa goethowskiego Fausta jest bardziej świecka. Faust nie boi się wiedzieć, ale wyższa wiedza w jego początkowym rozumieniu nie da się pogodzić z „duchem ziemi”, z pełnym życiem i działaniem:

*Dwie dusze mam – w rozprzegu wiecznym i zamęcie:  
jedna się pazurami w ziemię prze zacięcie,  
druga z oparów ziemskich podnosi się w niebo...<sup>7</sup>*

Dalej jednak Faust Goethego zużytkuje swoje górne tęsknoty dla spraw ziemi i goethowski Bóg, w odróżnieniu od Boga Marlowe'a, nie potępi go za to, przeciwnie – zbawi z rąk Mefistofelesa. Element boski nie odgrywa w tragedii tak zasadniczej roli jak u Marlowe'a, ogranicza się do ram utworu. Dzwony wielkanocne, które wyprowadzają Fausta z celi i każą mu zaniechać myśli o samobójstwie, są wołaniem nie kościoła, a odświętnej ulicy. Charakterystyczne jest to pierwsze zachłyśnięcie się życiem:

*Spójrz jeno – miasto budzi się i roi  
i szumną falą rozlewa po łące;  
rzeka żaglami, tratwami się stroi;  
tam łódź ostatnia w dale migocąca  
z ochotną cizbą płynie wśród śpiewania;  
z hali górąle idą, lśnią jak w zbroi  
w wzorzystej krasie szumnego ubrania.  
Jasna, wesoła chwila uroda  
pod niebem wielkiem, modrem, lekkim...  
budzi się radość i swoboda –  
oddycham w pełni nią! – Jestem człowiekiem!<sup>8</sup>*

Mefistofeles występuje tu jako zaprzeczenie wszystkiego co żyje, ale jako zaprzeczenie stale przegrywające:

*...ta ziemia, którą ciągle siła moja niszczy,  
odradza się uparcie z popiołów i zgliszczy...*<sup>9</sup>

Faust goethowski, podobnie jak u Marlowe'a, bez oporów podpisuje cyrograf, ale, podczas gdy u Anglika przeżywa on później częste wahania, u Goethego właściwie nie szuka odwrotu. Jest znacznie śmielszy i znacznie bardziej świadom swoich pragnień. Faust Goethego nie boi się chęci użycia i nie uważa tego za grzech. Zresztą jest bardziej wielostronny i bogaty duchowo, przeżywa różne fazy pragnień. W przybliżeniu do „małego świata” – jak to Lukacs nazywa, do świata spraw osobistych, pomaga mu sam autor wprowadzając motyw odzyskania młodości. Przez to postać staje się bardziej ludzka, może przeżyć całe życie, według jego małych i wielkich praw. Ale „świat wielki” dominuje. I tam, gdzie się zaczyna, Mefistofeles traci swoją niszczącą siłę. Tak jest ze sprawą Małgorzaty. Mefisto potrafi pomóc Faustowi w uwiedzeniu dziewczyny, w zabójstwie jej brata Walentego, ale nie ma nad nią żadnej władzy, nad jej prostą, naiwną czystością, ani nie umie wywołać z ust Fausta, w kręgu zmysłowego pożądania – krzyku szczęścia, na który czeka od momentu podpisania przez Fausta cyrografu.

Marietta Szaginjan słusznie podkreśla, że właściwie całe czarnoksiężstwo wysłannika piekieł jest fikcją w odniesieniu do losu Fausta. Mefistofelesa stać na wytoczenie wina ze stołu, na poddanie urzędnikom cesarskim myśli puszczenia w ruch papierowych pieniędzy – ale nie umie on w duchowym pojedynku z Faustem chwycić inicjatywy w swoje ręce. Usiłował tego dokonać w epizodzie z Małgorzată, lecz Faust mu się wymknął. Teraz Faust dzierży inicjatywę. Miłość do trojańskiej Heleny, rodzenie się Heleny z antycznego chaosu – spycha Mefistofelesa na daleki plan. Połączenie się Fausta z cieniem greckiego mitu, jego wejście w świat bezczasowości i abstrakcyjnego piękna, odbywa się poza Mefistem. Może on tylko to i owo, zgodnie z wolą Fausta, aranżować.

Dopiero w wojnie z antycesarskim powstaniem ma więcej do powiedzenia, lecz znów zgodnie z życzeniem Fausta.

W kapitalistycznej i kolonizatorskiej działalności Mefistofeles jest stosunkowo najbardziej czynny:

*Dobrześmy się dziś spisali!  
Jazda z okrętami dwoma –  
mniemam pan nas dziś pochwali –  
bo wracamy z dwudziestoma.  
Wielki czyn i czyn mozolny –  
spójrzcie na tych pak spiętrzenie!  
Morze wolne i duch wolny –  
niema czasu na myślenie!  
Decydować trza znienacka –  
byle okręt złowić, zoczyć –  
gdy już trzy masz – mina chwacka!  
czwartą łatwo już przytroczyć;  
gładtziej jeszcze z piątą nawą;  
kto ma siłę, ten ma prawo;*

*„co” rzecz pierwsza, „jak” ostatnia;  
chyba wiem co marynarstwo:  
nierozdzielna trójca bratnia  
to: wojna, handel i korsarstwo<sup>10</sup>.*

W tej partii Mefistofeles idzie ręką w rękę z Faustem, wypełnia jego polecenia, czasem zbyt gorliwie, jak w wypadku zniszczenia chaty Filemona i Baucydy. Ale Faust nie ma o to do niego pretensji, jest zapatrzony w dalsze cele, których nie spodziewa się Mefistofeles. Faust, podobnie jak musiał zboczyć na manowce zmysłowej miłości i zbrodni, aby wchłonąć w siebie doświadczenie i przez te zyg-zaki dojść do miłości wyższej, tak samo teraz musi przejść fazę kapitalistycznego i kolonizatorskiego okrucieństwa i bezwzględności, aby ujrzeć perspektywę nowych form organizacji życia ludzkości.

Mefisto przegrywa, bo duch zła nie może przeniknąć w rejony sprawiedliwego świata. Ale ten sprawiedliwy świat zrodził się na ziemi, którą wyrwał morzu Faust z pomocą Mefistofelesa. To ziemia realna i wizja przyszłości realna, bo rosnąca na ziemi. Na osuszonym lądzie

*...otworzą się przestrzenie dla milionów ludzi,  
niepewność ich tem bardziej do czynów pobudzi;  
– zielone żyzne łany; osiedla i trzody  
obejmą w posiadanie okraj ziemi młodej;  
pod gór ochroną, u stóp zielonego zbocza  
wyrośnie młoda ludzkość dziarska i robocza<sup>11</sup>.*

Utopijna wizja wpleciona w faustowską legendę, koronująca jej wcielenie wyrosłe w okresie młodego kapitalizmu, jest szczytowym punktem opisywanej wędrówki.

Dalsze jej realizacje nie wyjdą poza krąg świata mieszczańskiego, a świat ten będzie się starzał. Będą w niej stale brzmieć tony buntu i krytyki, ale już nie dopowiedziane do końca. Zabraknie w nich nawet tego drastycznego faustowsko-mefistofelicznego wezwania, jakie rzucił Goethe na wstępie utopijnej wizji:

*Zwerbować robotników dużo,  
pracować trwale i wysilnie,  
podniecać, gdy się nazbyt znużą:  
groźbą i prośbą, karą, płacą;  
niech jednej chwili mi nie tracą!<sup>12</sup>*

Dalsze losy legendy będą już tylko negacją.

#### IV

W burżuazyjnych Niemczech losy Fausta znalazły swoje zamknięcie pod piórem Tomasza Manna. Jego powieść, *Doktor Faustus*, ogłoszona niemal równocześnie z upadkiem hitleryzmu, podjęła motyw mefistofeliczny. Nowoczesny doktor Faust, występujący u Manna w postaci niemieckiego muzyka Leverkühna,



reprezentuje *geniusz chłodu i samotności, który rozpaczliwie szuka drogi do ciepła dusz innych ludzi, aż zaprzęda się diabłu*<sup>13</sup>.

Gdy „Faust” Goethego wysnuł z „wielkiego świata” wizję wolnego narodu, było to wówczas tylko utopią – pisze Georg Lukacs. – Miała ona jednak realną bazę w historycznej rzeczywistości, ponieważ cała klasyczna niemiecka literatura i filozofia od Lessinga do Heinego przygotowywała demokratyczną rewolucję 1848 roku. Faustowska powieść Tomasza Manna stanowi natomiast zakończenie, epilog całego okresu po 1848 roku<sup>14</sup>.

Historia imperialistycznych, a później i hitlerowskich Niemiec nie zostawiała miejsca na wpisanie w jej ramy optymistycznej wersji legendy. Duch cynizmu i zbrodni, reprezentowany przez goethowskiego Mefistofelesa, opanował świat otaczający Leverkühna, kazał mu się odciąć od reszty ludzi w samotnej pracowni. Ale pracownia muzyka stała się znów koncentracją otaczającego go chłodu i niewiary. Faust Goethego czerpał siły z siebie i z młodości epoki. Leverkühnowi zabrakło tych sił. Chociaż tak samo jak u Goethego odbywa on wędrówkę poprzez wieki szukając sojuszników, to przecież nie może minionych, dawnych ideałów wcielić w swoją współczesność. Faust Goethego, bogaty w doświadczenia przeszłości, odnalazł w sobie i w swojej epoce ich odpowiedniki. W nieludzkim świecie schyłku niemieckiej burżuazji i hitleryzmu Faust Manna tych odpowiedników nie znalazł. Oddał więc swój geniusz antyhumanistycznej twórczości formalizmu. Mefistofeles pokonał człowieka.

Powieść Manna to protest, ale protest bezsilny.

## V

Sztuka filmowa od początku swego istnienia interesowała się tematem legendy faustowskiej. W r. 1896 Louis Lumière zrealizował dwuczęściowy film pt. *Faust*. W jego ślady poszedł Georges Méliès, który trzykrotnie sięgał do Fausta. W r. 1897 powstaje jego *Faust i Małgorzata*, w r. 1904 – *Przekłęcie Fausta* i w rok później najdojrzalsze dzieło pt. *Faust*. Próba Lumière’ a, jak i pierwsze dwa filmy Mélièsa miały charakter eksperymentów technicznych, a dopiero *Faust* z r. 1905 jest dziełem pełniejszym, opartym o libretto opery Gounoda, zbliżone zresztą do koncepcji Goethowskiej z I części *Fausta*. *Przekłęcie Fausta*, którego źródół należy szukać w symfonicznej panoramie Berlioza, zawiera więcej elementów z Marlowe’ a niż z Goethego.

Do tematu *Fausta* sięgał również pionier filmu angielskiego Albert Smith (w r. 1898) oraz pionierzy filmu amerykańskiego. Są pewne dane, że Thomas A. Edison w serii filmowanych oper uwzględnił operę Gounoda.

Pierwszy film „dźwiękowy” oparty na operze wyprodukował Leon Gaumont we Francji około r. 1906. Drugi film tego typu powstał w Niemczech w r. 1910. Autorem jego był Oskar Messter. Rolę Małgorzaty grała znakomita Henny Porten, Fausta – prawdopodobnie Porten-ojciec. Bieg taśmy był zsynchronizowany z biegiem płyty gramofonowej, na której nagrano śpiew Enrica Caruso i Emmy Destinn.

W r. 1911 Emil Cohl, pionier filmów rysunkowych i kukiełkowych, zrealizował film kukiełkowy pt. *Faust*.

Swoje apogeum okresu kinematografii niemej przeżyła legenda faustowska w realizacji Fryderyka Murnaua w l. 1925/26 (scenariusz dramaturga Hansa

Kysera, tekst napisów na taśmie filmowej Gerhardta Hauptmanna). *Faust* Murnaua miał być filmowym odpowiednikiem dzieła Goethego, ale – jak stwierdza scenarzysta Kyser – film, pozbawiony słowa, nie byłby dla nikogo zrozumiały, trzeba było więc sięgnąć do innych źródeł i starych motywów legendy, a więc tu i ówdzie odejść od Goethego<sup>15</sup>.

Film Murnaua obejmuje dzieje Fausta zawarte w I części Goethowskiego dzieła. Z części II został tylko wzięty motyw wniebowzięcia bohatera.

Pierwsze działania Fausta w koncepcji Murnaua są bardzo konkretne. Faust wzywa siły piekieł, aby mu pomogły w zwalczaniu zarazy, która szerzy się dokoła. Lecz pakt podpisuje już tylko po to, aby odzyskać młodość i używać urody świata. Niestety, motyw użycia zupełnie zagłusza odtąd wybitnie humanistyczne i humanitarne dążenia bohatera. Filmowa apoteoza Fausta ma charakter dość banalny, uwiedziona bowiem przez niego Małgorzata unosi go z sobą w momencie śmierci do nieba, a Mefisto ginie z ręki Cherubina. Film nie uwzględnił pracy Fausta dla dobra ludzkości i, mimo że scenarzysta przytaczając źródła, na których oparł scenariusz, nie wymienia opery Gounoda, film jest bliższy operze niż dziełu Goethego.

## VI

I oto jesteśmy w naszych latach, latach powojennych. W latach „zimnej wojny”, w czasach bomby atomowej i groźby nowej wojny. W czasach, gdy postępowe siły Europy zachodniej znalazły się znów na przełomie epok. Wierna walczącej ludzkości legenda przyjmuje nowy kształt, tym razem realizuje się w sztuce epoki radia, rozbicia atomu – w filmie.

Film René Claira *La Beauté du Diable* (*Urok szatana*) jest charakterystyczny nie mniej niż dramat Marlowe’a i Goethego; jest również odbiciem chwili historycznej z poprawką wprowadzoną przez świadomość polityczną i indywidualność twórcy.

Ponieważ na tym miejscu interesuje nas nie tylko filozoficzna wartość dzieła, ale również szersze zagadnienie – jak nowa, jeszcze niezbyt dawno jarmarczna sztuka potrafi zrealizować w swoim kręgu jeden z centralnych motywów literatury światowej – poświęcimy filmowej wersji więcej czasu niż poprzednio charakteryzowanym dziełom.

## VII

Twórczość René Claira to kawał historii kinematografii, to film niemy i dźwiękowy, zygzyki sztuki szukającej środków wyrazowych, własnej dramaturgii i własnej wizji świata. Twórczość René Claira to surrealistyczny *Antrakt* i apaszowsko-sentymentalne *Pod dachami Paryża*, optymistyczny *Milion*, to wreszcie nieprawdziwy, hollywoodzki *Płomień Nowego Orleanu* i nawiązujące do dobrej tradycji clairowskiej nastrojowe i ciepłe *Milczenie jest złotem*. A po tej drodze poszukiwanie realistycznego widzenia człowieka, obraz ulicy francuskiej i francuskiego ludu.

*Z pewnością nie takim spojrzeniem patrzylibyśmy na miasta i życie – pisze Jean Marcenac – gdyby nie filmy Claira, z których bije cały blask jego nazwiska i które w sposób*



*Urok szatana*, reż. René Clair (1950)

*tak niezwykle, tak paradoksalny pozwalają nam nagle dojrzeć cudowność i poezję w pełnym świetle słońca. Nic łatwiejszego bowiem jak ukazać tajemniczość ukrytą w półmroku starych strychów i lamusów. A we wszystkich filmach René Claira od „Antraktu” do „14 lipca” dostrzegam poezję, która niczego nie zawdzięcza temu starzejącemu się urokowi nocy; filmy te poddają surowej próbie trwałość poetyckich elementów. Podobnie czynią ze swymi utworami poeci, wystawiając je na szeroki wiatr rzeczywistości, na prawdziwe, jasne, rozumne światło słońca. René Clair to człowiek, który nie zasnuwa cienia, to jeden z najbardziej słonecznych duchów naszego czasu<sup>16</sup>.*

A inny krytyk, Roger Regent, charakteryzuje pozycję twórczą Claira w ten sposób: *Jest on bezpośrednim spadkobiercą wielkich pisarzy klasycznych, którzy rozporządzali tylko słowem jako środkiem wyrazowym. Cała sztuka René Claira postawiła sobie za zadanie tym samym językiem, lecz przy pomocy środków wyrazowych XX wieku, prowadzić dalej ich myśl<sup>17</sup>.*

Co spowodowało, że ten słoneczny twórca sięgnął dziś po legendę, w której jest przecież wiele mroku?

Oto wypowiedź samego Claira: *Kiedy zacząłem myśleć o „Fauście”, moim pierwszym zamiarem było stworzyć na ten temat to, co muzycy nazywają „wariacjami”, i w sposób bardziej lub mniej dowolny. Nieco później już, pracując z Armandem Salacrou, który zgodził się wyruszyć ze mną na tę awanturniczą wyprawę, spostrzegłem, że podobny temat nie pozwala się prowadzić według naszych chęci i narzuca wreszcie swój własny styl tym wszystkim, którzy ośmielili się podjąć go, niepomni niebezpieczeństw. I dalej: Postać taka, jaką jest Faust, w świetle naszej epoki nabiera szczególnego kolorytu. Wielki prąd działalności umysłowej, który popychał alchemików do poszukiwania kamienia filozoficznego i tajemnic materii, dotrwał nie słabnąc aż do wieku odkryć atomowych. I nasi współcześni korzystają z przywileju uczestniczenia w dziwnym widowisku, gdzie ludzkość zaprzedawszy swą duszę Wiedzy pragnie zapobiec potępieniu świata, ku któremu popychają go jej własne odkrycia. Któż jednak nie pragnąłby wierzyć, że podstępny Piekiła dadzą się przewyciężyć, że Diabeł nie jest tak silny, jak się to wydaje, że broń jego obraca się czasem przeciw niemu i że może zniknąć, śmieszny i zwyciężony, w wielkim kłębie płomienia i dymu<sup>18</sup>.*

W wywiadach prasowych Clair wyraźnie podkreślał, że film jego nie będzie miał *nic wspólnego z „Faustem” Goethego<sup>19</sup>* oraz że chce z germańskiej legendy wydobyć „element łaćski<sup>20</sup>”.

W czołówce filmu czytamy: *Według legendy o Fauście, człowieku, który sprzedał swą duszę diabłu<sup>21</sup>.*

Jakiemu diabłu?

Clair wyraźnie podkreśla, że w jego dziele Mefisto jest częścią Fausta. *W pewnej chwili jest dwu Faustów na ekranie, a jeden z nich jest diabłem<sup>22</sup>.* W ten sposób film koncentruje uwagę na wewnętrznej sprzeczności zachodzącej w duszy Fausta, prawie nie rozprzestrzeniając jej na świat bohatera otaczający.

U Goethego Mefisto wychodzi poza Fausta, tak jak zresztą i sam Faust w pewnej chwili, jeżeli jeszcze niezupełnie w epizodzie z Małgorzatą, to w dalszych partiach na pewno – reprezentuje nie tylko siebie, lecz drogę ludzkości i epoki historyczne. W filmie, sztuce ruchomego obrazu fotograficznego, Faust jest wciąż określoną indywidualnością, jednostką – i tylko tu i ówdzie staje się na krótko wyraźnie symbolem, wciąż zachowując jednak własny profil.

Również skromniej wygląda w filmie fantastyka, poczynając już od Mefista, który występuje pod postacią starego Fausta, aż do zupełnego wyeliminowania zarówno Boga jak czarownic, diabłów i aniołów. Clair w cytowanej już kilkakrotnie rozmowie z Marcenacem wyjaśnia swoje stanowisko w odniesieniu do fantastyki na ekranie. Jest przeciwny tworam nierealnym w filmie, gdzie fotografia kłóci się z daleko idącą umownością, którą bez sprzeciwu przyjmujemy w teatrze lub filmie rysunkowym.

W filmie Claira każdy kadr jest w tym sensie realistyczny. Na początku słyszymy głos Mefista-ducha. Ale ducha nie ma na ekranie. Gdy się pojawia, ma wygląd studenta czy Fausta. Faust odzyskuje młodość, przechodząc z jednej realnej postaci w drugą. Gdy Mefisto prosi Lucyfera o radę, słyszymy tylko głos Mefista, który występuje w postaci starego Fausta, złoto przemienia się w piasek: na ekranie widzimy realne złoto i realny piasek. Burza niszczy dzieło Mefistofelesa. Jest to zwyczajna, wizualnie i akustycznie rzecz biorąc, burza jaką znamy z doświadczenia.

W budowie dramaturgicznej Clair wprowadza śmiałą innowację. Faust, w przeciwieństwie do Marlowe'a i Goethego, z wielkim trudem sprzedaje swą duszę. Z początku Mefistofeles zarówno młodości jak i potęgi udziela mu na kredyt. Clair bowiem jest zdania, że w obu dramatach zbyt szybkie podpisanie paktu rozładowuje napięcie dramatyczne. Zapomina jednak o tym, że dalej odbiorcę trzyma w napięciu oczekiwanie na ostateczny skutek zawartego paktu.

Clairowską innowacją w stosunku do dramatów Marlowe'a i Goethego jest również ograniczenie miejsca akcji do małego księstwa włoskiego. Wydaje się paradoksalne: podczas gdy u Marlowe'a, a szczególnie u Goethego wyczuwa się na każdym niemal kroku walkę autora z ograniczoną pojemnością sceny teatralnej i na koniec u Goethego rezygnację, głównie w II części *Fausta*, ze sceniczności dramatu – film nie wykorzystuje niemal swych możliwości przestrzennych. Przyczyna leży w sygnalizowanej już wyżej indywidualizacji sprawy Fausta w filmie, w rezygnacji Claira z szerokiej goethowskiej reprezentacyjności bohatera. Dramat Goethego, jeśli chodzi o zagadnienie przestrzeni, woła o film. Film natomiast od biedy, w sensie wykorzystania zmiany miejsc rozgrywającej się akcji, mógłby się pomieścić na deskach scenicznych.

U Claira zauważamy też znaczne przesunięcie akcji w czasie: z okresu Renesansu na pierwszą połowę XIX wieku. Przesunięcie to zostało spowodowane specjalnym zaakcentowaniem w filmie zagadnienia odkryć naukowych i skutków tych odkryć dla ludzkości. Pierwsza połowa ubiegłego stulecia jest dosyć charakterystyczna dla tej sprawy i ściślej się wiąże z naszą współczesnością niż epoka Odrodzenia.

Ale czas przejść do szczegółowej analizy. Ponieważ widz polski nie zna filmu, uwzględnij w analizie, obok zagadnień ideologicznych i estetycznych, pewne wyjaśnienia czysto treściowe.

## VIII

Początek filmu pokrywa się, jeśli chodzi o postawienie problemu, z omówionymi dramatami. Faust, wybitny uczony, ma poczucie absolutnej klęski swojej dotychczasowej pracy. W chwili słabości zjawia się Mefistofeles i proponuje uczo-

nemu swe usługi. W filmie chwila słabości jest związana z jubileuszem 50-lecia pracy Fausta na Uniwersytecie. Faust dokonuje rachunku sumienia, spoglądając wstecz na całą swoją działalność naukową. Wprowadzenie jubileuszu do filmu i pochwalnej mowy rektora podkreśla kontrast, jaki istnieje pomiędzy stanem wewnętrznym uczonego a zewnętrznym blaskiem jego nazwiska. Ta sprawa silniej, bo naoczniej, została ukazana przez Claira niż przez Marlowe'a i Goethego.

Clair dąży do daleko idącej kondensacji materiału i od początku, unikając długich dialogów scenicznych, starannie rozpracowuje epizody, indywidualizuje i kontrastuje z sobą postacie, szuka różnorodności w sposobach narracji. Da się to zauważyć w scenie kuszenia. Głos Mefistofelesa pogłębia zwątpienie Fausta, nastroj pełen napięcia i powagi. Lecz nagle zjawia się w pracowni Antoine, służący profesora. Następuje zabawne nieporozumienie. Gdy Faust odpowiada proponującemu swe usługi Mefistofelesowi: *jeszcze nie czas*, Antoine, który nie słyszy głosu diabła, zapewnia: *Ależ tak, proszę pana, jest już czas. Obiad podany*. Faust przywołany do rzeczywistości odpowiada, że nie jest głodny. I słyszy znów głos diabła: *Jesteś głodny wiedzy, nieprawdaż, mój poczciwy Fauście!*<sup>23</sup>

Ten wtręt komediowy otwiera szereg takich wtrętów, a dobrze nam znany z innych filmów Claira jego dyskretny, mądry humor rozprzestrzenia się nie tylko na poszczególne sytuacje, lecz i na występujące postacie. Sam Faust, który przez cały przebieg omawianej sceny jest traktowany zupełnie poważnie, ukazany w dramatycznym zmaganiu się z kusicielem i samym sobą, w momencie, gdy odmawia Mefistofelesowi podpisania paktu, słyszy okrzyk diabła, który przyjął jego własną postać: *Oh! czujesz ten ból w swojej nodze!* – i wyjaśnia: *To moja podagra. Za każdym razem, gdy się zbiera na burzę...*<sup>24</sup>

Te momenty kontrastują z powagą sytuacji, rozrzedzają napięcie, ale go nie zmniejszają, urealniamy po prostu sytuację, indywidualizują Fausta jako człowieka z krwi i kości. Clair i współautor scenariusza Armand Salacrou duży nacisk kładą na *ci e l e s n o ś ć* bohatera. Podczas gdy Goethe dając mu młodość wykorzystał ją głównie od strony treści wątku Małgorzaty, Clair – notując wszystkie, nawet fizjologiczne skutki odzyskania młodości. Widzimy na ekranie, jak stary Faust, przybrawszy postać młodzieńca, ze zdziwieniem rozprostowuje zgięte nogi, zdejmując okulary, które mu teraz zawadzają, przebiega kilka razy schody, ciesząc się sprawnością mięśni, przegląda się z zachwytem w sadzawce, odczuwa głód, którego nie czuł od lat.

Odmłodzony Faust zachowuje swoją dawną wiedzę i talent, jednak młodzieńcze pragnienie użycia życia przygłusza tamte elementy. U Goethego dzieje się z początku podobnie, ale z czasem myśl, rozum weźmie w Fauście górę. U Claira do końca będzie dominował element uczuciowy.

Faust Claira uzyskuje młodość na kredyt. Jest ostrożniejszy od Fausta z dramatów. Jest bardziej sceptyczny, i autor jest nie mniej sceptyczny od niego: *Biedny diable – mówi Faust w scenie kuszenia – myślisz, że mnie przerazisz? Jestem Faustem, tobie równym! I mogę być twoim panem*<sup>25</sup>.

Mefistofeles w ujęciu filmowym wygląda mniej groźnie niż w dramatach. Mówi na wstępie: *Nie jestem Lucyferem; jestem tylko jego skromnym pomocnikiem*<sup>26</sup>. Wiele daje Faustowi, ale sam na tym nie potrafi skorzystać. Faust bije go inteligencją i śmiałością.

Pierwszą porażkę ponosi Mefistofeles na procesie, jaki urządzono Faustowi wcielonemu w młodzieńca – Henryka. Proces dotyczy zniknięcia starego Fausta. Henryka posadzają o morderstwo. Mefistofeles liczy, że w obliczu grożącej śmierci Henryk-Faust sprzeda mu duszę. Ale Henryk decyduje się wyznać całą prawdę przed sędziami. Mefistofeles nie chcąc, by sprawy piekła zostały publicznie wyjawione, wciela się znów, i teraz już na długo, w postać starego Fausta. W ten sposób Henryk zostaje uniewinniony, a Mefistofeles musi przyznać: *Zwyciężyłeś mnie, przyznaję. Teraz ty, wolny, będziesz używał uroków młodości, podczas gdy ja jestem skazany na leczenie starych reumatyzmów*<sup>27</sup>.

Mefistofeles, występując pod postacią starego Fausta, jest poczciwym, żywym staruszkciem. Lubi dobrze zjeść i wypić, lubi kobiety, wygodę. Jest w tej postaci dwoistość demoniczności i dobroduszości. Demoniczność wynika z jej roli dramaturgicznej, natomiast w poszczególnych drobnych działaniach, w wyglądzie, w ruchach, w tym wszystkim co ziemskie – Mefistofeles wzbudza sympatię, trochę poufałą, trochę nawet litościwą. Ale nie trzeba zapominać, że Mefisto to przecież Faust, to przecież tylko ciemna strona duszy Fausta. Element demoniczny poza tym jest prowokowany przez Henryka. On, zetknąwszy się z przepychem dworu, z księżną, mając do dyspozycji pomoc diabła, prowokuje Mefista do diabelskich czynów. Obok tego zaś, w Henryku jak i w postaci Mefistofelesa, jest dużo elementu „życiowego” – młodość, liryzm, silne pragnienie szczęścia w „małym świecie” osobistych spraw, pocałunków dziewczyny, jej bliskości, pragnienie śmiechu i radości.

Dopiero zrozumienie dwoistości bohaterów, jako dwoistości istniejącej w jednym człowieku na różnych drogach życia – pozwoli nam na pełne zrozumienie koncepcji Claira.

Henryk-Faust ma do rozstrzygnięcia konflikt: cicha radość przy boku czystej, prostej Małgorzaty, cyganki z wędrownego cyrku – lub przepych dworu, miłość księżnej, praca naukowa, potęga. Do decyzji w kierunku sławy i potęgi pcha go Mefistofeles. Drugie wyjście otwiera sobie Henryk sam. Spotkanie Małgorzaty odbyło się bez udziału Mefistofelesa. Małgorzata i jej świat to rejon Mefistofelesowi niedostępny, obcy i wrogi.

Diabeł po nieudanej próbie na procesie, za pozwoleniem swego pana, Lucyfera, proponuje Henrykowi pomoc przy zrobieniu złota z piasku. Złota od Mefistofelesa domaga się książę. Ów władca został wprowadzony na miejsce Goethowskiego cesarza. Jest podobnie jak tamten kukłą na tronie, która nie potrafi rządzić, nie potrafi wydobyć państwa z ruiny bez uciekania się do pomocy diabelskiego doradcy. Lecz, podczas gdy u Goethego Mefistofeles jest twórcą papierowego pieniądza, u Claira złoto może stworzyć tylko Faust. Mefistofeles, przyjąwszy od władcy zamówienie na szlachetny kruszec, zwraca się do Henryka z takimi słowami: *Czy wiesz, że jesteś o wiele bardziej uczony ode mnie? Czytałem twoje prace. Byłeś już blisko realizacji Wielkiego Dzieła*<sup>28</sup>.

Gdy jednak Henryk nadal nie decyduje się odstąpić Mefistofelesowi swojej duszy – po raz drugi uzyskuje kredyt. Robi złoto przy pomocy diabła. Zyskuje przez to sławę, książę przyznaje mu tytuł kawalera, Henryk ma do dyspozycji wspaniałe laboratorium. Lecz to wszystko nie daje mu tyle szczęścia co miłość księżnej. Tu koncepcja Claira rozchodzi się wyraźnie z koncepcją Goethego i, po-

wiedzy wyraźnie, banalizuje się. Tak jak uczucie do księżnej dominuje w Henryku nad pragnieniem wiedzy i opanowania nieznanych dotąd tajemnic natury, tak samo uczucie do Małgorzaty uratuje go wprawdzie przed ostateczną klęską, ale też będzie równoznaczne z rezygnacją z wszelkiej działalności.

Podczas gdy Faust Goethego wydał okrzyk szczęścia w obliczu wizji nowego i sprawiedliwego świata, Henryk Claira wydaje podobny okrzyk w chwili, gdy Mefisto obiecał mu spotkanie z księżną. Należy zaznaczyć, że ten moment szczególnie jest wymowny, gdyż następuje zaraz po humanistycznym przemówieniu Henryka na temat perspektyw nauki, jakie otwierają się dla ludzkości, zakończonym słowami: *Wkrótce nikt nie będzie cierpiał głodu. Wkrótce wojny będą niemożliwe. Niech żyje Postęp!*<sup>29</sup>

U Goethego Mefistofeles po okrzyku szczęścia zabija Fausta, w filmie zaś wykorzystuje go celem skłonienia Henryka do podpisania paktu. U Marlowe'a i Goethego Faust podpisał pakt, aby uzyskać przede wszystkim wiedzę i możliwość działania, u Claira natomiast rozstrzygnęło uczucie do kobiety. Byłoby jednak przesadą twierdzić, że Henryk sprzedał swoją duszę tylko dlatego. Ale o tym później.

Mefisto usłyszawszy okrzyk Henryka: *Jestem najszczęśliwszym człowiekiem na świecie!*<sup>30</sup> – wtrąca go nagle w nędzę. Henryk jest przekonany, że świętość, którą go olśnił Mefisto, była tylko snem. Diabeł nie rozwiewa jego złudzeń. *Oddaj mi szczęście. Zapłacę za nie każdą cenę* – woła Henryk i już bez wahań płaci własną duszą.

W partii następującej po podpisaniu paktu – scenarzyści, jakby czując, że pragnienie wiedzy i działalności naukowej u Henryka było dotąd zbyt stuszowane, wydobywają ten motyw na plan pierwszy. Henryk, mając do dyspozycji stałą pomoc Mefista – snuje marzenia o statkach podwodnych, które będą eksploatować głębie morze, o maszynach latających, które pokonają góry i oceany, o środkach, które odkryją przyczyny chorób; wreszcie mówi: *Wydrzemy sekret materii. Wykorzystamy energię, którą zawiera każda cząstka pyłu*<sup>31</sup>.

Ten monolog jest odpowiednikiem Goethowskiej wizji sprawiedliwego świata. Ale, rzecz charakterystyczna, nie został w dalszej akcji filmu, w dalszym rozwijaniu postaci i losu Henryka-Fausta – wykorzystany. Więcej, podczas gdy u Goethego wizja Fausta wychodzi poza rejon dostępny Mefistofelesowi, u Claira Mefistofeles prowadzi równoległy obok Henryka monolog przeczenia. Gdy Henryk mówi o łodziach podwodnych, które będą służyć dla wykorzystania głębin morza, Mefisto dodaje, że te łodzie będą służyć *przede wszystkim do topienia całych flot*. Maszyny latające będą *burzyć najlepiej ufortyfikowane miasta*, postęp medycyny posłuży dla *szerzenia najstraszniejszych epidemii u waszych sąsiadów*. Gdy zaś Henryk kończy swój monolog wiarą w możliwość rozbicia atomu, Mefistofeles konkluduje: *W ten sposób człowiek posiada absolutną władzę niszczenia*<sup>32</sup>.

Zbliżamy się do punktu kulminacyjnego. Już w omawianym monologu Henryk wyszedł poza wąski krąg swej „jednostkowości”, stał się symbolem człowieka epoki wynalazków. Tymczasem tylko w monologu. Odpowiednikiem obrazowym nie tyle jego wizji, ile przeczenia Mefista będzie – ukazanie przyszłości Henryka w lustrze podczas dworskiej uroczystości. Clair starannie unika patosu w całym filmie, a w momencie decydującym w szczególności. Mefistofeles dlatego decyduje się ukazać Henrykowi przyszłość, że jest naiwny, niezbyt mądry, ale





*Faust*, reż. Friedrich Wilhelm Murnau (1926)



*Faust*, reż. Friedrich Wilhelm Murnau (1926)

także i... pijany. Wizje, które wywołuje, mają charakter groteskowego montażu. Henryk widzi siebie jako kochanka księżnej, później jako współmordercę, wraz z Mefistem, niewygodnego księcia, później jako władcę, jako kochanka innych kobiet, wreszcie jako jedyne go człowieka na ziemi spustoszonej przez siebie samego. Ostatnia wizja jest wizją drugiej starości Fausta i jego potępienia.

W ten sposób Clair idzie za Marlowe'em, ukazując *tragiczne dzieje doktora Fausta*. Tylko że w Clairowskiej wizji Faust potrafił wykorzystać swą władzę i został słusznie potępiony.

Jesteśmy w punkcie kulminacyjnym, najmocniejszym i najbardziej optymistycznym w całym dziele. Henryk odwraca się od lustra. Mefistofeles szczerze mu współczuje, ale *los jest losem, nie możesz go uniknąć*.

I oto Henryk odwraca swój los. Odchodzi. Za chwilę według przepowiedni ma wejść księżna, Henryk z nią się spotka... Lecz Henryk odchodzi. Mefisto woła rozpaczliwie: *Henryku! Henryku! Dokąd idziesz? Masz tu pozostać!...*<sup>33</sup> Do salonu wchodzi księżna, jednak zamiast Henryka napotyka Mefistofelesa. Los został odwrócony.

Lecz zwycięstwo Henryka stało się niepełne. Henryk nie przyjął losu, który był mu wyznaczony według poprzedniego przeczącego monologu Mefista, ale też nie potrafił i nawet nie starał się urzeczywistnić swej siły i potęgi swego geniuszu, aby zrealizować to, czemu przeczył Mefistofeles.

Henryk każe mu zniszczyć wszystko, czego przy jego pomocy dokonał. Mefistofeles, wypełniając przyrzeczenie dane Henrykowi – być powolnym jego rozkazom, prosi Lucyfera, aby spełnił to życzenie. Złoto zamienia się w piasek, niszczyją wspaniałe laboratoria. Lud szuka winowajcy.

Lud po raz pierwszy występuje w realizacji artystycznej legendy, ale, niestety, jako nieświadomy, ślepy tłum, który chce się mścić za stratę swego łatwo uzyskanego złota. To jednak, że właśnie lud, znalazłszy na ulicy cyrograf z podpisem Fausta, wymierza karę Mefistofelesowi występującemu pod postacią starego uczonego – czyni lud wprawdzie dość przypadkowym, ale słusznym narzędziem sprawiedliwości.

Uciezka Mefistofelesa przed tłumem, jego daremne wzywanie pomocy Lucyfera, jego śmiertelny lęk, lęk ludzki, nie diabelski – w zamknięciu utworu jeszcze raz podkreśla, że mamy *dwóch Faustów na ekranie*. Podczas gdy jeden – Henryk – odnosi zwycięstwo, wprawdzie połowiczne, ale zbliżone do koncepcji Goethego, drugi – ginie tak jak ginał u Marlowe'a. Tylko, że Boga zastąpił Lucyfer, symbol zniszczenia, bezsilny wobec gniewu ludu.

Tymczasem Faust-Henryk powraca do Małgorzaty. Dziewczyna wiernie go oczekuje, wiernie mu towarzyszy, gdy odchodzi od diabelskiego losu. Małgorzata ma wiele wspólnego z kreacją Goethego, ma tę samą czystość, instynkt dobra, nieufność w stosunku do Mefistofelesa. Gdy diabeł zachęcał ją, aby podobnie jak Henryk podpisała cyrograf, ona odpowiedziała ze wzruszającą naiwnością: *To niemożliwe... Nie umiem pisać*<sup>34</sup>.

W ostatnim kadrze filmu Henryk wraz z nią wyrusza z miasta słoneczną drogą postępując za wozami wędrownego cyrku.

## IX

Dramaturgiczna analiza filmu wykazała, wbrew twierdzeniom jego twórcy, dość ścisły związek z poprzednimi artystycznymi realizacjami legendy. Mimo te związki, koncepcja ideologiczna i artystyczna Claira jest na wskroś oryginalna. W tym jest jej siła i słabość. Siła polega na krytyce kapitalizmu i wojen imperialistycznych, na krytyce antyhumanistycznego wykorzystania wiedzy i wynalazczości technicznej naszego wieku. Słabość jej zaś leży w „strajku geniuszu”, ogłoszonym przez filmowego Fausta, w tym, że jak wynikałoby z filmu, wszelka działalność naukowa grozi katastrofą.

Clair indywidualizując bohatera legendy w kierunku jego własnych, bardzo osobistych spraw, wyabstrahował go – jak słusznie podkreśla włoski krytyk Guido Aristarco<sup>35</sup> – z czasu i miejsca: kazał mu skapitulować w obliczu problemów nurtujących każdego współczesnego człowieka.

W filmie Claira odczuwa się wpływ francuskich moralistów. W ironii, w relatywizmie dźwięczy piekący sceptycyzm Montaigne'a, w odejściu Henryka słoneczną drogą w towarzystwie Małgorzaty jest coś z Rousseau, jest tu też pasja życia Rabelais'go, przetworzona przez późniejszą literaturę francuską aż do pogodnego Colasa Breugnona.

Pod tym względem film Claira zajmuje godne miejsce w klasycznej myśli francuskiej. Kompromis natomiast jest wynikiem sytuacji, w jakiej znaleźli się postępowi twórcy Zachodu, sytuacji wytworzonej przez przełamywanie się czasów. Stary świat podlega ich druzgocącej krytyce, jest im dobrze znany, wystarczy do walki z nim ostra, h u m a n i s t y c z n a m y ś l. Siegnięcie w świat nowy wymaga o d w a g i nie tylko myśli, ale i czynnego ustosunkowania się do życia, jak to widzimy u Goethego.

Zaostrzenia wymowy ideologicznej, ideologicznego skomentowania *Uroku szatana* podjął się francuski pisarz Jean Marcenac w noweli pod tym samym tytułem napisanej po obejrzeniu filmu Claira<sup>36</sup>.

Marcenac w posłowie do noweli pisze: *...Jeśli nawet podkreśliłem tu nieco silniej pewne akcenty, jestem pewien, że niczego nie zniekształciłem: „La Beauté du Diable” jest odbiciem naszych niepokojów i nadziei. Ja zaś starałem się nadać tym niepokojom i tej nadziei imię, jakie noszą one w naszej epoce*<sup>37</sup>.

Jako komentarz do filmu, trzeba to powiedzieć na wstępie, nowela Marcenaca spełnia swoje zadanie.

Ale w innym miejscu autor pisze: *Opowiadając tę historię usiłowałem oddać obrazy, jakie miałem przed oczyma, i zastyszany dialog*<sup>38</sup>.

Niestety, tych usiłowań nie udało się pisarzowi zrealizować. Odtwarzając film przez relację odautorską, Marcenac nie oddał w tekście literackim Clairowskiego obrazu, tego najbardziej sugestywnego elementu filmu.

Clair filmując legendę, która w poprzednich dziełach była ujęta w formę dramatyczną, dialogową, nadał jej nowy – obrazowy kształt. Marcenac, odtwarzając film w formie noweli, powinien był wykorzystać ten prawie gotowy, wizualny, plastyczny materiał.

Pomijam w tej chwili już omówioną wyżej filozoficzną koncepcję filmu, jej pozytywne i zniekształcenia. Chodzi mi natomiast o szczegółowe elementy jej

filmowej realizacji. Clair dał Faustowi i Mefistofelesowi konkretne ciała, kazał im działać fizycznie, ukazując ich przez obraz; dialog stał się w filmie elementem służebnym w stosunku do wizji plastycznej. Latyński styl dzieła René Claira dochodzi do głosu właśnie w obrazie podbudowanym odpowiednim dialogiem.

Liryzm postaci Fausta-Henryka na przykład wyraża się w doskonałych scenach po odzyskaniu młodości, przez z początku niepewne, a później coraz bardziej sprężyste ruchy Henryka, przez zachwyty, jaki wyraża doskonale dobrany do tej roli Gérard Philipe. Liryzm pogłębiają ludowo-jarmarczne obrazy przedstawień wędrownego cyrku i plebejska zabawa w pełnym blasku słońca.

Indywidualizację demonicznego i jednocześnie groteskowego Mefistofelesa osiąga Clair dzięki drugiej świetnej kreacji filmu, jaką stworzył Michel Simon. Przeistaczając się w starego Fausta nadaje temu ciału frywolne, niemal taneczne ruchy, masce wyraz trochę chytry, trochę łobuzerski.

Konfrontując dwa światy – świat Małgorzaty, wędrownego cyrku, ulicznego tłumu ze światem dworu, pary książęcej i złota – Clair ucieka się do dwóch różnych stylów dekoracji, ubiorów, oświetlenia, organizacji przestrzeni. Świat Małgorzaty jest słoneczny, obszerny, pełen powietrza, barwy, ruchu i pejzażu. Świat dworu cechuje banał, statyczność, biel, zamknięte wnętrza oświetlone sztucznym światłem.

Dialog filmu, precyzyjny i giętki, pełen subtelnych przejść, harmonizuje z obrazem. Jest jednocześnie elementem dramaturgicznym i komentarzem odsłaniającym oblicze narratora w sposób bardzo dyskretny. Niektóre partie dialogowe już wymieniałem: nieporozumienie Fausta z Antoine'm na temat obiadu, naiwna odpowiedź Małgorzaty dlaczego nie może podpisać cyrografu. Takich dowcipnych momentów jest znacznie więcej, jak na przykład w rozmowie Mefista z księciem: Mefistofeles: ...*(Książę) wierzy w diabła? Diabeł! Mówiąc między nami, wiemy dobrze, że diabeł nie istnieje. Lecz, pst! Nie trzeba o tym mówić...*<sup>39</sup> Albo w podobnej rozmowie: Minister: – *Czego panu potrzeba, aby zrobić złoto?* – Profesor (Mefistofeles): – *Trochę piasku i trochę geniuszu... Wiem, gdzie się znajduje geniusz, potrzeba mi zatem tylko piasku...*<sup>40</sup>

Te walory nie przeszły albo przeszły w bardzo szczątkowym kształcie do noweli Marcenaca. Pod tym względem próba przeniesienia dzieła Claira do literatury nie udała się.

## X

Marcenac dokładniej niż Clair w filmie określa miejsce i czas akcji. Rzecz się dzieje w księstwie San Poverello we Włoszech roku 1834. Jesteśmy w okresie ponapoleońskim, w okresie reakcji feudalnej. Faust Marcenaca jest nie tylko rozczarowany swoją dotychczasową bezpłodną działalnością, jak u Claira, ale uważa siebie za zdraycę ideałów postępowych uczonych. Oto fragment jego monologu wewnętrznego, prowadzonego za podszeptem Mefistofelesa: *Jesteś znakomitym przykładem moralności stada! Nie zostaniesz spalony jak Giordano Bruno i kilku innych... Tak umiejętnie przygasiliłeś ogień, który płonie w tobie, że nie zajmie się już od niego żaden stos! Jesteś profesorem Henrykiem Faustem, chlubą tego miasta, które fetuje cię dziś, ponieważ prowadziłeś się nienagannie przez pięćdziesiąt lat i grzechnie siedziałeś*

w swoim laboratorium, kiedy Bonaparte wzduż i wszecz przebiegał świat, a jego generałowie powykrawali sobie z niego królestwa. Byłeś nędznikiem, Fauście, a dziś dziękują ci za to, że założyłeś kaganiec swemu geniuszowi<sup>41</sup>.

Takie zaostrzenie zagadnienia, rozszerzanie i aktualizowanie go znamionuje całą nowelę. Marcenac przygłusza element „osobisty” Clairowskiej koncepcji Fausta, bardzo wyraźnie kładąc nacisk na działalność naukową. W ten sposób uzyskuje silniejszą wymowę centralnego problemu, ale zuboża postać o jej indywidualne rysy, w które wyposażył ją Clair.

Marcenac opowiadając dzieje filmowego Fausta zupełnie wyraźnie nawiązuje do naszych czasów. Mefistofeles mówi: *To, co ci proponuję, nie jest straszne, wiesz przecież. Ach! Gdybyś, jak ja, mógł widzieć uczonych przyszłości! Za niespełna pięćdziesiąt lat (!) podobni do ciebie badacze w Ameryce nie będą robić takich ceregieli. Pozwolą się zamykać w miastach, które nazwane zostaną miastami atomowymi*<sup>42</sup>.

Aktualizacja komentarza dochodzi też silnie do głosu przy aranżowaniu procesu przeciw Henrykowi. U Claira prokurator posadza Henryka o zabicie Fausta w celach rabunkowych, u Marcenaca domniemanego rabunku dokonało obce państwo, które chciało wydrzeć Faustowi tajemnicę wyrobu złota.

Gdy Henryk, zaprzedałszy duszę diabłu, marzy o łodziach podwodnych, samolotach i rozbiciu atomu – autor noweli przejmuje rolę Mefistofelesa i zwracając się w obszernym monologu bezpośrednio do Henryka rozwiewa jego humanistyczne złudzenia. Ten zabieg jest przykładem, że Marcenac rezygnując z obrazowej, dramatycznej interpretacji zagadnienia ucieka się do publicystyki. Sprawa zostaje bezpośrednio i dobitnie wyłożona ze szkodą jednak dla artystycznego kształtu. Niekiedy ton publicystyczny jest bliski wulgaryzacji. W wymienionym monologu, gdy Marcenac wyliczył dzieła, jakie Henryk zrealizuje na zgubę ludzkości, natrafiamy na konkluzję: *Takie bowiem jest przekleństwo ciążyące nad nauką, jeśli uczonej nie ma serca czystego i jeśli dusza jego przestała już do niego należeć; jeśli zaprzedał ją diabłom i bankierom w Wall Street*<sup>43</sup>.

Nie kwestionując słuszności aluzji, należy stwierdzić jej nieartystyczne ujęcie. Klóci się ono z metaforycznym charakterem legendy, z subtelnym rozpracowaniem zagadnienia w filmie. Noweli Marcenaca bowiem ani sam autor, ani czytelnik nie traktuje jako dzieła samoistnego w stosunku do wizji Clairowskiej.

Jak jednak powiedziałem uprzednio, intelektualna interpretacja dzieła przebiega w noweli prawidłowo.

Pierwsze starcie między Henrykiem z filmu a autorem noweli następuje w chwili, gdy Henryk, zmieniając kierunek swego losu, ukazanego mu w zwierciadle, każe Mefistofelesowi zniszczyć swoje dzieło. W związku z tym Marcenac pisze: *Nieszczęsny! Teraz każesz Mefistofelesowi zniszczyć fabrykę, maszyny. To obłąd! Każ zniszczyć, i będziesz miał słuszność, to wszystko, co może służyć wojnie, ponieważ nie potrafiłeś uchylić się od pracy dla wojny! Ale zachowaj wszystko, co jest dziełem pokoju i postępu: nie jest przekłete to, co ludzie dobrzy i prości ujmą w swe ręce jako narzędzie jutra*<sup>44</sup>.

Powyższe słowa są polemiką nie tylko z Henrykiem, lecz także z Clairem, tymczasem jeszcze w ramach fabuły filmu. Ale przy końcu noweli, w momencie, gdy Henryk odchodzi z Małgorzatą, Marcenac, czując, że takie zakończenie już zupełnie wyraźnie wykrzywiło problem, decyduje się na spotkanie Henryka ze Stendhalem. Tego w filmie nie ma. Henryk opowiada spotkaniem swoją historię

i słyszy w odpowiedzi: *Niech mi pan pozwoli powiedzieć, że nie zadowala mnie ona tak, jakbym tego pragnął. Diabeł daje panu wszechwładzę i kiedy udaje się panu szczęśliwie wydostać z rąk nicponiów, w których służbę o mały włos pan nie wszedł, wyrzeka się pan wszystkiego, by zabawić się włóczęgą po tych pięknych okolicach w towarzystwie tej oto młodej kobiety. Przyzna pan, że to zbyt proste, kiedy pozostało jeszcze tylu łobuzów na świecie; kto wie czy nie należałoby pomyśleć o tym, by pomóc dobrym ludziom w walce przeciwko nim. Zapomina pan w zakończeniu pańskiej opowieści o społecznej stronie zagadnienia, mój młody człowieku. Mówiąc językiem potocznym, obawiam się, że pana nabrano*<sup>45</sup>.

Scena spotkania Henryka ze Stendhalem jest doczepiona, naiwna w momencie, gdy autor *Czerwonego i czarnego* prawi o swej sławie z r. 1950. Rażąca jest nonszalancka uwaga Stendhala o Goethem, rażąca jest niezgodność dat, gdy Stendhal w r. 1834 mówi, że Goethe zaczął opisywać dzieje Fausta, które ukończył w rzeczywistości już dwa lata temu.

Jeśli natomiast chodzi o sens przytoczonych słów, wyrażają one myśl słuszną, są ostrą krytyką Claira i Henryka. Marcenac w całym swoim komentarzu jest bliższy filozoficznie Goethemu niż Clairowi. Jest bardziej historyczny, bardziej niepokojący i krytyczny. A chociaż drażni brakiem artyzmu, każe odbiorcy zająć wyraźne stanowisko nie tylko w odniesieniu do filmowego dzieła.

\*\*\*

Doszliśmy do kresu wędrówki Fausta. Wchłonał on tęsknoty człowieka, towarzyszył mu przez wieki, bogacił się jego doświadczeniem, realizował jego walkę, przeżywał wraz z nim tryumfy i upadki. Skondensował w sobie wszystko najlepsze co człowiek od setek lat osiągnął, ukazywał różne postacie zła. Diabła się nie pozbył, chociaż pozbył się średniowiecznego Boga. Ale nad diabłem tryumfuje we wszystkich wcieleniach, nawet w tych, gdzie pozornie przegrywa. Ocierał się o zło, ugiął się pod jego ciężarem, lecz, zwycięski, doniósł swoje nieskalane, bujne, śmiałe człowieczeństwo do naszych dni.

Stanął w centrum czasów nie zamkniętych jeszcze żadną datą. Potrafił odwrócić swój los.

Odwrócił los, prawda, tymczasem tylko dla siebie, nie dla ludzkości. Lecz ludzkość robi to już za niego.

<sup>1</sup> K. Marlowe, *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, tłum. J. Kasprówic, Lwów 1908, s. 12-14.

<sup>2</sup> Tamże, s. 107.

<sup>3</sup> Tamże, s. 39.

<sup>4</sup> N. Wilmont, *Goethe*, Moskwa 1951, s. 129.

<sup>5</sup> Sprawę tę rozwija G. Lukacs w studium *Faust i Mefistofeles* („Twórczość”, sierpień 1947 r.).

<sup>6</sup> M. Szaginjan, *Goethe*, Moskwa – Leningrad 1950.

<sup>7</sup> J. W. Goethe, *Faust*, tłum. E. Zegadłowicz, Wadowice cz. I, s. 46.

<sup>8</sup> Tamże, s. 43-44.

<sup>9</sup> Tamże, s. 57.

<sup>10</sup> J. W. Goethe, *Faust*, tłum. E. Zegadłowicz, Wadowice cz. II, s. 296-297.

<sup>11</sup> Tamże, s. 319.

<sup>12</sup> Tamże, s. 313.

<sup>13</sup> H. Mayer, *Literatur der Übergangszeit*, Berlin 1949, s. 169.

<sup>14</sup> G. Lukacs, *Thomas Mann*, Berlin 1950, s. 65.

<sup>15</sup> Wypowiedź Kysera i inne dane o filmie zawiera książka Heinricha Heininga *Goethe und der Film*, Baden-Baden 1949.

<sup>16</sup> J. Marcenac, *Urok Szatana*, tłum. J. Hartwig, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1951, s. 50-51.

- <sup>17</sup> R. Regent, *Rene Clair – classique du cinema*, „L'Ecran” 12-18.06.1951. [Tekst w rzeczywistości ukazał się w numerze z kwietnia tego roku (przyp.red.).]
- <sup>18</sup> Cyt. za J. Marcenac, dz. cyt., s. 48-49.
- <sup>19</sup> „L'Ecran” 21.11.1949.
- <sup>20</sup> „L'Ecran” 17-24.08.1948.
- <sup>21</sup> *La Beauté du Diable* (lista dialogowa), Paryż, s. II.
- <sup>22</sup> Cyt. za J. Marcenac, dz. cyt., s. 54.
- <sup>23</sup> *La Beauté du Diable* (lista dialogowa), dz. cyt., s. 4.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 9.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 6.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 28.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 35.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 46.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 47.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 53.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 52-53.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 64.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 74.
- <sup>35</sup> „Cinema”, 15.03.1950.
- <sup>36</sup> J. Marcenac, dz. cyt.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 58.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 57.
- <sup>39</sup> *La Beauté du Diable* dz. cyt., s. 32.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 39-40.
- <sup>41</sup> J. Marcenac, dz. cyt., s. 7.
- <sup>42</sup> Tamże, s. 10.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 32-33.
- <sup>44</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>45</sup> Tamże, s. 45.

### Aleksander Jackiewicz

Ur. 1915, zm. 1988; polski filmoznawca, krytyk filmowy, literat. Studiował w Warszawie polonistykę i dziennikarstwo. W 1939 r. wydał swoją pierwszą powieść *Człowiek i jego cień*. Podczas wojny walczył w oddziałach artylerii konnej, po demobilizacji pracował w kopalni w Zagłębiu Dąbrowskim, a za odmowę podpisania volkslisty został osadzony w obozie karnym w Raciborzu i przeszedł przez kilka obozów pracy. Zbiegł do Wiednia, gdzie doczekał wyzwolenia. Pracował tam w Polskiej Misji Repatriacyjnej, potem wykładał na Uniwersytecie Wiedeńskim. W latach 1946-1947 pełnił funkcję attaché kulturalnego. Po powrocie do kraju był urzędnikiem, potem poświęcił się pracy dydaktycznej i naukowej na Uniwersytecie Warszawskim, w Wyższej Szkole Nauk Politycznych na Wydziale Dziennikarstwa, a następnie w Łódzkiej Szkole Filmowej. Początkowo interesowała go głównie literatura, stopniowo jednak wchłaniała go dziedzina filmu. W 1953 r. rozpoczął pracę w Państwowym Instytucie Sztuki, przekształconym w 1960 r. w Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, z którym był związany do końca życia. Prowadził tam słynne Studium Wiedzy o Filmie. Przez wiele lat był szefem Zakładu Filmu w Instytucie Sztuki PAN, miał duży wpływ na kierunek badań i stworzył zintegrowane, kreatywne środowisko; prowadził też seminaria doktoranckie. Bliska mu była humanistyka francuska, zwłaszcza te jej nurty, w których granica między literaturą, filozofią i teorią sztuki była płynna, w przeciwieństwie do bardziej zdyscyplinowanej myśli anglosaskiej. Zajmował się popularyzacją filmu w klubach dyskusyjnych, radiu



i telewizji. Oprócz setek recenzji w czasopismach napisał kilkanaście książek o tematyce filmowej, m.in. *Latarnię czarnoksiężską* (1956, 1981), *Film jako powieść XX wieku* (1968), *Niebezpieczne związki literatury i filmu* (1971), *Antropologię filmu* (1975), *Fenomenologię kina. T. 1: Narodziny dzieła filmowego* (1981) czy cztery tomy *Mojej filmoteki* (1983-1989), a także piętnaście powieści.

**Keywords:**

Faust;  
Johann Wolfgang Goethe;  
René Clair;  
satan;  
archetype

**Abstract**

Aleksander Jackiewicz

**Faust's Wanderings**

The figure of Faust, along with the motif of the desire for knowledge, self-knowledge and eternal youth, and finally confrontation with evil personified by Satan, belongs to the archetypes of European culture. The author traces Faust's journey from the turn of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, when he emerged as a historical figure and became the hero of folk legend, to the present day. At the end of the 16<sup>th</sup> century, the Frankfurt printer Johann Spiess dedicated a book to him, which became extremely popular. Then Christopher Marlowe and Johann Wolfgang Goethe wrote about him, and finally Thomas Mann. Jackiewicz describes the transformations of this figure in the context of historical and cultural conditions. He is also interested in how Faust was adapted to film art, first in the silent era (by Louis Lumière, Georges Méliès and Friedrich Wilhelm Murnau), and to the researcher's contemporary times. He devotes a lot of space to the analysis of René Clair's film *Beauty of the Devil* (*La beauté du diable*, 1950). He compares Clair's vision with literary prototypes, but above all, he places him in the field of the French humanistic tradition, as well as in relation to Jean Marcezac's novella. **(Non-reviewed material; originally published in *Kwartalnik Filmowy* 1953, no. 10, pp. 40-65).**



*Faust*, reż. Friedrich Wilhelm Murnau (1926)