

Danuta SOSNOWSKA

Warszawa

O diable-moraliście, urwanej nodze i wcieleniach pokusy czyli ludowa (?) opowieść o Fauście z ilustracjami Josefa Mánesa (na podstawie Doktor Faustus podle Gustava Schwaba vypravuje František Táborský)

Keywords: Czech literature, popular literature, Faustus, G. Schwab, J. Mánes, illustration

Słowa kluczowe: literatura czeska, literatura popularna, Faust, G. Schwab, J. Mánes, ilustracja

Abstract

There are three main objectives of the article. The first one is to outline the existence of Faust motif in the Czech culture, both popular and high. The second one is to present the book *Doktor Faustus podle Gustava Schwaba vypravuje Fr. Táborský*, which was edited in Prague in 1921. The illustrations by Josef Mánes enriched originally Schwab's work, which persuaded the Czech editors to make the book available to Czech readers in the mentioned year. The third goal is to discuss Mánes' illustrations as a kind of an interpretative reading, and not only the decorative pictures which should be regarded as being subordinated to the literary senses. This painting commentary, made by Mánes, introduced irony and such erotic motives which are absent in that literary world. Schwab's book is presented as the example of narration that mixes the elements of popular version of the Faust myth with much more sophisticated, philosophical commentary formulated by the author. Thus, the funny and fantastic story about Faust, full of grotesque and fantasy elements, changes into a serious, moral treatise concerning predestination, sin, guilt and punishment. During the interwar period, Czech interest in Schwab's book could result not only from the reason of Mánes' illustrations, but also from the cultural tendencies of the time. I mean the fascinations for the popular form of circus-like magic, a sense of folk humor, a creative fantasy, which used to change a predictable world into a fairy tale. All those attractive qualities were characteristic for Schwab's book.

W artykule zostały postawione trzy cele. Pierwszy to zarysowanie obecności motywu Faustowskiego w czeskiej kulturze, zarówno wysokiej, jak i niskiej. Cel drugi to przedstawienie książki *Doktor Faustus podle Gustava Schwaba vypravuje Fr. Táborský*, wydanej w Pradze, w 1921. Pierwotne wydanie książki Schwaba wzbogaciły ilustracje Josefa Mánesa, co przekonało czeskich wydawców, by udostępnić książkę czeskim czytelnikom w rzeczonym roku. Trzeci cel to omówienie ilustracji Mánesa jako rodzaju interpretacyjnej lektury, a nie tylko dekoracyjnych obrazów, które powinny być rozpatrywane jako podporządkowane tekstowi literackiemu. Malarski komentarz, zrobiony przez Mánesa do tekstu, wprowadzał ironię i takie erotyczne motywy, które były nieobecne w tekście literackim. Książka Schwaba jest przedstawiona jako rodzaj narracji mieszającej popularną wersję mitu Faustowskiego z dużo bardziej złożonym, filozoficznym komentarzem autora. W ten sposób śmieszna i fantastyczna historia o Fauście, pełna elementów groteskowych i fantazyjnych, zmieniała się w poważny, moralny traktat dotyczący problemu predestynacji, grzechu, winy i kary. W okresie międzywojennym, czeskie zainteresowanie książką Schwaba mogło wynikać także z kulturowych tendencji tego czasu. Mam na myśli fascynację popularnymi formami magii cyrkowej, ludowym humorem, twórczą fantazją, które zmieniały przewidywalny świat w baśń: wszystkie te atrakcyjne cechy charakteryzowały książkę Schwaba.

Kiedy w roku 1857, po raz czwarty, pośmiertnie, została wydana opowieść o Fauście pióra niemieckiego pastora, pisarza, filozofa i teologa Gustava Schwaba¹ historia legendarnego alchemika, była już dobrze osadzona w czeskiej kulturze. Zarazem za przyczyną pisarzy tej miary, co Christopher Marlow i Johan Wolfgang Goethe, stała się jednym z najważniejszych, archetypicznych wręcz tematów europejskiej literatury. Gdy zaś 64 lata później tekst niemieckiego pastora ukazał się w czeskim przekładzie (czy może raczej trawestacji, bo tłu-

¹ Gustav Schwab (1792–1850), urodzony w Stuttgarcie, syn profesora, wychowywał się w domu przenikniętym ideami humanizmu i chrześcijaństwa, wcześniej wprowadzony w życie intelektualne i elitarne kręgi towarzyskie. W 1813 poznał Goethego. Na Uniwersytecie w Tybindze studiuje najpierw filozofię, potem teologię. Po ukończeniu studiów pracował jako nauczyciel, od 1837 był pastorem. W latach 1837–1840 wydawał zbiory najpiękniejszych legend, opowieści i mitów, które cieszyły się wielkim powodzeniem. Jego opowieść o Fauście swoim tytułem sugerowała nawiązanie do ludowych wersji dziejów niemieckiego alchemika: *Das Volksbuch vom Doktor Faustus*. Wydanie z 1857 roku ilustrował Josef Mánes.

macz zaznacza, że opowiada „na podstawie” oryginału Schwaba)² „przyrost” kolejnych opracowań faustowskiej legendy był jeszcze bardziej widoczny, a pokłady jej literackich odczytań tworzyły grubą warstwę sięgającą głęboko w przeszłość.

Aż do roku 1587. Wtedy to czytelnicy mogli się po raz pierwszy zapoznać z dziejami Fausta opowiedzianymi przez Christiana Heinricha Spiessa. Popularny autor *volksbuchów*³ był znany także czeskim odbiorcom znającym niemiecki, ale nośność faustowskiego tematu sprawiła, że już w 1611 roku podjęto wysiłek przekładu tekstu na język czeski. Na rok przed śmiercią zabrał się do tego Martin Crachesius, wydając dzieło pod charakterystycznym dla poetyki baroku długim tytułem, który oceniany z dzisiejszego punktu widzenia był niejako „zwiastunem” i „marketingowym” wabikiem dla nabywcy: *Historia o životu doktora Jana Fausta znamenitého čarodějníka, též zapisich d'ábelských i čarích a hrozně smrti jeho, z vlastních po něm nalezených spisův všem všetečným a bohaprůzdným lidem k hrozně a příkladně vejstraze sebraná, z německého jazyka na česko přeložená a vůbec od Martina Karchesia, pisaře kancelaře u Starém Městě pražském.*

Na marginesie można zauważyć, że choć tak długie tytuły w kolejnych epokach literackich wychodziły z mody, w przypadku czeskich opowieści o Fauście utrzymywały się jeszcze w wieku XIX, co prawdopodobnie wynikało z konwencji narzucanej przez *knížky lidového čtení*. Ich autorzy mieli predylekcję do długich anonsów, bowiem w ten sposób „zapowiadali” charakter lektury kierowanej do specyficznego odbiorcy. Z edycji tłumaczenia Crachesiusa ocalał tylko jeden egzemplarz (por. Putna 1998, s. 32) i wydał się na tyle cennym zabytkiem czeskiej literatury, że na jego podstawie Jaroslav Kolár przygotował, opatrzył wstępem, a następnie wydał tekst jako 35 tom serii „Památky staré literatury české”. Tym razem tytuł ograniczono do skromnego brzmienia: *Historia o životu doktora Jana Fausta* (1989).

² *Doktor Faustus podle Gustava Schwaba vypravuje Fr. Táborský*, Praha 1921.

³ Postać Ch.H. Spiessa przybliży Patrycjusz Pająk (2014, s. 84–92).

Fenomen opowieści o Fauście polegał na tym, że niemal od początku funkcjonowała ona w dwu obiegach kulturowych. Z jednej strony popularność ludowego, jarmarcznego wariantu Spiessa szerzyła się niczym ogień. Jak podaje Marta Smolíková, w pierwszym roku wydania dzieje niemieckiego alchemika miały pięć wznowień, a do końca wieku XVI ukazało się dwadzieścia dalszych wydań. Tekst wyszedł w przekładach na niemal wszystkie ważniejsze języki europejskie⁴.

Do popularyzacji faustowskiej legendy w Europie przyczyniła się tragedia Marlowa, który na tekst Spiessa zareagował błyskawicznie i jego *Tragical History of Doctor Faustus* ukazała się już w 1588 roku, czyli ledwie rok po książeczce niemieckiego autora. Tym samym wątek wchodził w obręb kultury wysokiej, okazując się tematem atrakcyjnym do rozważania złożonych problemów natury człowieka, a zamiast prostego pouczenia, czym jest dobro, a czym zło, autor wprowadzał na trudne ścieżki etycznych i epistemologicznych rozważań.

W kulturze europejskiej, przynajmniej do XIX wieku włącznie, te dwa obiegi, wysoki i niski⁵, w jakich funkcjonowała faustowska legenda, w zasadzie równoważyły się, nie tylko za sprawą literatury, ale też muzyki. Temat bowiem fascynował najwybitniejszych dziewiętnastowiecznych kompozytorów (Berlioza, Schumanna, Gounoda, Liszta, Mahlera – tu już wykraczaliśmy poza wiek XIX), a za pośrednictwem ich dzieł motyw faustowski funkcjonował jako element ambitnej, wyrafinowanej kultury. Jednak nie przestawał być aktywny także w swoim wydaniu plebejskim, popularyzowany m.in. przez teatr marionetkowy tzw. *faustpuppenspiele*. W czeskiej kulturze ludowej,

⁴ Smolíková 1998, s. 36–37. O ogromnej popularności tematu pisze też Grebeníčová (1982, s. 14).

⁵ Stosuję tradycyjne rozróżnienie „kultura wysoka” i „kultura niska”, aczkolwiek podział był wielokrotnie dyskutowany i krytykowany, a w odniesieniu do kultury współczesnej, a zwłaszcza w świetle dzisiejszych zmian kulturowych, nie wydaje się trafny (w nowszych pracach slawistycznych szczegółowo omawia zagadnienie Anna Gawarecka (2012)). Moim celem nie jest jednak wartościowanie „wysokiego” i „niskiego”, ale wskazanie na różne typy wirtualnego odbiorcy i różne typy projektowanego odbioru.

„jarmarczny” wariant przedstawiania historii niemieckiego alchemika początkowo przynajmniej wziął górę. Stało się tak m.in. za sprawą Matěja Kopeckiego (1775–1847), który napisał sztukę w 4 aktach, przystosowując opowieść o Fauście do potrzeb swego wędrownego teatru. Tej translacji towarzyszyła głęboka ingerencja w ideowe sensy pierwowzoru, Kopecki bowiem w temat moralistyczno-filozoficzny wprowadził element komizmu; zachował, a nawet wzmocnił grozę tekstu zgodnie z gustami ludowego odbiorcy, ale też pozwolił swym widzom śmiać się, wypuszczając na scenę figurę Kašpárka, jak się szybko okazało ulubieńca i dorosłych, i dzieci⁶, a także źródła inspiracji dla przyszłych generacji artystów. Do tej właśnie „lalkowej” wersji faustowskiej opowieści, którą stworzył Kopecký, napisał w roku 1862 uwerturę Bedřich Smetana – po raz kolejny więc w temacie faustowskim niskie spotykało się z wysokim.

Historia Fausta zaczęła żyć na gruncie czeskim własnym, bujnym życiem, które przedstawiam w ledwie naszkicowanej formie, ale też dzieje tematu i jego recepcji w czeskiej kulturze nie są celem tego artykułu. W wydawnictwie Krameriusa wyszedł wariant legendy pod wiele mówiącym tytułem *Život, činy a uvržení do pekelné propasti doktora Jana Fausta, po světe daleko široko rozhlášeného kouzelníka a černokněžníka*, Ignát Hermann zaś swoje wydanie zapowiadał nie mniej efektownie: *Doktor Faust: historie o slavném černokněžniku, čili vyprávění jeho života, skutkův i přehrozného do pekelné propasti uvržení, dle starých kronik a paměti opakuje Ignát Hermann*. Jednocześnie opowieść o Fauście czescy literaci rozpracowywali tak, by nadawała się dla dziecięcego odbiorcy – jeden z takich wariantów, przeznaczony dla teatru dla dzieci ukazał się w roku 1894. Na ile czeskie starania o przybliżenie historii niemieckiego alchemika niedoroślemu widzowi były udane, o tym świadczy spektakl, który wystawił Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum” (premiera: Katowice

⁶ Z tych tradycji skorzysta Jan Švankmajer prezentując w roku 1993 obdarzony prestiżowymi nagrodami film *Lekce Faust*. Budując surrealistyczną interpretację faustowskiego mitu, czeski artysta sięga do tekstów kultury wysokiej (Marlow, Goethe, Gounod), ale też do tradycji teatru lalkowego.

1991), opierając się na dramacie Matěja Kopeckiego. Niejako „przedłużeniem” tej plebejskiej tradycji czytania Fausta, która nakazywała serwować odbiorcom odpowiednią dawkę strachu i śmiechu, było otwarte widowisko, wystawione na świeżym powietrzu w Pradze w roku 2003. Reżyserem był Jiří Nekvasil, ale to przede wszystkim tytuł spektaklu może przyciągnąć uwagę: *Johanes doktor Faust aneb Strašlivá komedie s čertem a ještě strašlivějším do pekla zmizením Fausta při strašném faierverku a hrůzyplném hromobití*. Ten tytuł jawnie daje do zrozumienia „domykanie” się plebejskiej lektury Fausta, biorąc grozę i strach w ironiczny cudzysłów.

Tematyka związana z Faustem trafiała także do ambitniejszych czeskich przedsięwzięć literackich, czego przykładem są teksty Josefa Kolára *Pekla splozenci...* czy Aloisa Jiráska *Dom Fausta*. Do takich prób (mimo tutułowOf sugestii, iż chodzi tylko o wariant „jarmarczny”) należał także utwór niemieckiego teologa Gustawa Schwaba, przełożony następnie na czeski. Warto byłoby się pokusić o porównanie oryginału z czeskim przekładem, by zobaczyć, czy i w jakim stopniu dokonała się „bohemiczacja” tekstu, jednakże w niniejszych rozważaniach wątek ten nie zostanie podjęty.

Już na wstępie trzeba podkreślić dwoistość książki. Opowieść wpisuje się w niemieckie i czeskie tradycje literatury jarmarcznej, zachowuje jej sensacyjność, a opowiadając o przygodach Fausta, autor przeplata humor, makabrę, fantastykę i grozę, tak by przykuwała uwagę czytelnika. Jednakże owa „kapsuła grozy i śmiechu” przynosi też inne sensy. Opowieść została „obramowana” komentarzem moralno-teologicznym, którego obszerność (zwłaszcza w końcowych partiach książki) oraz wymowa kłóć się z ideą literatury popularnej. W tej bowiem, choć nie stroniono od moralizowania, a wręcz przeciwnie, z dydaktyzmu czyniono jeden z literackich znaków rozpoznawczych, to zarazem owo pouczenie najczęściej miało konwencjonalny charakter i przynosiło naiwną konsolację: dobro triumfowało (nawet jeśli był to tylko triumf moralny), a zło zostało pokarane. Głębsze wdawanie się w rozważanie natury spraw etycznych nie było przewidziane.

Tymczasem w opowieści Schwaba kilkadziesiąt ostatnich stron to rozprawa na temat możliwości uzyskania odpuszczenia grzechu, jakiego dopuścił się Faust, Zmienia się ona w dysputę teologiczną, w której uczestniczy diabeł, Faust, wezwany na pomoc ksiądz i studenci – dotąd beztrąsko biorący udział w figlach i czarach swego Mistra, ale teraz zainteresowani zbawieniem jego duszy. Czy jednak jest to możliwe? Czy pewne grzechy nie pozbawiają ostatecznie prawa do łaski boskiej: jedyną szansą Fausta jest zawierzenie Bożemu miłosierdziu, cóż stąd skoro sprzeciwia się temu rozum. Bo „gdyby Bóg mu odpuścił i diabły mogłyby być zbawione”⁷, stwierdza alchemik. Skoro wyrzekł się Boga, a duszę swą zawierzył diabłu, to taki występki nie może być naprawiony. Porządek rozumu domaga się klarownego podziału fundamentalnego dobra i zła, i choć ksiądz usiłuje przekonać Fausta, że to „diabeł otworzył bramy rozpaczy” (*Doktor Faustus...* 1921, s. 64), ten tylko na chwilę ulega konsolacji. Walka Fausta, szamoczącego się między nadzieją a zwątpieniem, rozgrywa się w analogii do zaparcia się św. Piotra, który w chwili próby po trzykroć odrzekał się Chrystusa. Jednakże w przypadku Fausta siły nieczyste skutecznie wzmacniają podejrzenie, że popełnionego czynu naprawić się nie da. Do dyskusji wprowadzono wątek predestynacji – diabeł przypomina, że to Bóg stworzył dobro i zło, i jeśli jest się częścią z drzewa zła, to nie jest się powołanym do życia wiecznego (*Doktor Faustus...* 1921, s. 66). Faust, przed którym otwiera się przepaść wiecznej niedoli, przechodzi przez psychiczne tortury wynikłe z obudzonej nagle duchowej odpowiedzialności i strachu przed śmiercią. Roziwnięte w tym fragmencie książki obrazy duszy w rozpaczy, grozy potępienia, zwątpienia w możliwość boskiego miłosierdzia wykraczają swą egzystencjalną powagą poza konwencję literatury popularnej. Zdesperowany Faust, chcąc skrócić mękę, próbuje popełnić samobójstwo, ale diabeł nie dopuści, by ofiara wymknęła mu się tak tanim kosztem (*Doktor Faustus...* 1921, s. 68). Ksiądz, który radzi Faustowi,

⁷ *Doktor Faustus...* 1921, s. 64. Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, teksty podaję we własnym przekładzie.

by „wyrzucił rozum” (*Doktor Faustus...* 1921, s. 66–67), bo to on stoi na drodze jego zbawienia, ostatecznie nie zostanie wysłuchany.

Przedłużający się opis przerażenia Fausta, zmienia steatralizowany strach w egzystencjalną groźbę. Co charakterystyczne, Schwab w tych fragmentach sięga po inny styl narracji. Jest to język uroczysty, odsyłający do kodu Biblii (wspomniane już trzykrotne zaparcie się św. Piotra jako prefiguracja trzykrotnego zwątpienia Fausta w łaskę Boga), zagęszczają się w nim aluzje do tekstów z Pisma Świętego, m.in. Psalmów Dawidowych. Co ciekawe, psalmy należały do tych fragmentów Biblii, które diabeł, zawierając pakt z Faustem, zakazał mu czytać. Jednakże logika zakazanego i dozwolonego Słowa Bożego⁸, ustalona przez diabła, należy do tych treści książki, które wymykają się modelowi lektury plebejskiej. Po prostu są zbyt trudne.

Powstaje zatem wrażenie, jakby były to „dwie książki w jednej”: konstrukcję „okalającą” stanowi praca teologa i filozofa, stawiającego na fundamencie faustowskich przygód, opowiedzianych zgodnie z konwencją jarmarczną, pytania o prawo i granice ludzkiej ciekawości, o dopuszczalność przenikania wiedzy tajemnej, o sens kary i istotę boskiego miłosierdzia, o przyczyny przechodzenia człowieka na „ciemną stronę”. Warto zauważyć, że Schwab w zakresie tych treści, które uderzają filozoficzną i teologiczną powagą wikła się w liczne niejasności. Raz pokazuje Fausta, który już w młodym wieku wykazywał skłonność do zła, wcześniej wszedł w krąg ludzi zafascynowanych siłą nieczystą. A zarazem przedstawia Fausta jako ofiarą systematycznej akcji diabłów. Takie zaciemnienia rodzą niejasność, skąd w człowieku bierze się zło: czy niektórzy „po prostu” rodzą się źli, co byłoby pesymistyczną wizją natury człowieka i świata, czy też – co stanowi wariant „ocenzurowany” – to ostatecznie diabły odpowiadają za upadek Fausta. Niejednoznaczność rozstrzygnięcia *Ubi malum* powoduje konstrukcyjne niekoherencje widoczne w kreacjach postaci, a także w etycznych rozważaniach narratora. Nie wiemy, czy diabeł to

⁸ Faustowi nie wolno czytać Psalmów Dawida, Ewangelii św. Jana, Listów św. Pawła. Innych fragmentów Pisma Św. restrykcje nie obejmują (s. 9).

złowieszczy kusiciel czy przeciwnie swoisty moralny strażnik człowieka (do tego wątku jeszcze powrócę). Czy uczeń Fausta – Wagner – to chłopaczek zdeprawowany, z przyrodzoną skłonnością do zła, czy postać ostatecznie pozytywna, która stanie się lepszą wersją swego Mistrza? Równie niejasne są charaktery innych młodzików kręcących się wokół Fausta.

Najważniejsze jednak pozostają aporie w kreacji głównego bohatera. To bowiem, jak jego postać będziemy postrzegać, decyduje o naszym stosunku do kary, która zostanie mu wymierzona⁹. Owszem, Faust naruszył porządek natury, przyzywając szatana ku sobie i oddając mu duszę, ale ostatecznie sztuczki, których dokonuje, korzystając ze wsparcia nieczystych mocy, to w większości nieszkodliwe figle. Częściej obok szalbierstw, pozwalających pić i hulać za darmo, moc czarodziejska służy Faustowi do tworzenia sztuki, w takiej jej postaci, jaką preferował manieryzm czy barok, potem w pewnej mierze romantyzm. Faust chce widzów zaskakiwać, zadziwiać i straszyć. Jest wiernym idei *bizzarri* fascynującej twórców manierystycznych. Jeśli przyjrzeć się uważnie, w jaki sposób Faust posługuje się magią, to zobaczymy w nim przede wszystkim artystę, którego poczucie estetyczne kształtuje się w duchu estetyki schyłku renesansu. Jest on kimś więcej niż plebejskim magikiem, który cieszy prostego widza prostymi i dosadnymi sztuczkami. I takie wykonuje ku uciesze gawiedzi, jednak inne czary to wielkie spektakle magii wymagające wyrafinowanego odbiorcy.

W poetyce światów stwarzanych przez magika dominuje groteska i surrealizm, które manieryzm zapowiadał: jak wtedy, gdy Mistrz organizuje łowy w powietrzu, gdy sypialnię cesarską zmienia w ogród (co zresztą w jednoznaczny sposób stanowi nawiązanie do występującego w tej opowieści motywu rajskiego ogrodu), jak wtedy, gdy le-

⁹ O życiu realnego Fausta wiadomo bardzo niewiele, źródła historyczne są skąpe. Pozwalało to kolejnym pisarzom budować własne wizje bohatera i jego motywacji, w czym dochodziła do głosu nie tylko ich własna osobowość artystyczna, ale też niepokoje i idee epoki, w której tworzyli.

żącej na stole, przyrządzonej cielecej głowie każe się skarżyć: „Sakra, co ja ci zrobiłam”. Groteskowe jest uczta, podczas której szalony wir tańca porywa wszystkich: tańczą puchary, tańczy pijany kogut, małpa, pieczone ptaki, w taneczny wir ruszają koszule bez głów i same, absurdalnie zniekształcone głowy, którym raptem wyrosły osłe uszy, czy ogromne nosy. Zadaniem manierystycznego artysty było tworzenie rzeczy niezwykłych, a w tej kreacji fantazja oddawała nieocenione usługi. Już „tradycje starożytnej krytyki pouczyły, że fantazja jest źródłem piękna” (Shearman 1970, s. 195), ale manieryści tę ideę uczynią racją absolutną. Jeden z nich pisze:

Jeśli byłem dziwny i dziwne tworzyłem postacie
Dziwactwo to jest źródłem zarówno gracji, jak sztuki
A kto swój styl tu i ówdzie dziwnością okrasza
Ten życia, siły, ducha dodaje obrazom.

(Shearman 1970, s. 195)

Kreacje artystyczne Fausta bywają łotrzykowskie lub „w złym guście”, ale i to mieściło się w manierystycznym modelu:

Są rzeczy dlatego piękne, że zniekształcone
i te podobają nam się, jednocześnie budząc odrazę.

(Shearman 1970, s. 190)

Prawdą jest, że w swym szalonym teatrze magii Faust Schwaba nie przejmując się wymogami świętego czasu i barbarzyńsko narusza kościelny kalendarz. W śród popielcową, miast wzorem dobrego chrześcijanina posypywać głowę popiołem, Faust urządza szalone przejażdżki, a do wyczarowanego zaprzęgu wprowadzi smoka i cztery małpy na jego ogonie.

Warto dodać, że w magicznym świecie wyczarowywanym przez niemieckiego alchemika – tak jak go przedstawia Schwab – da się odczuć nie tylko wirtuozerię manierystycznych popisów czy romantyczną swobodę fantazji i jej realizację w duchu groteski. W latach wydania powieści po czesku taka eksplozja nieskrępowanej imaginacji mogła się szczególnie podobać jako zapowiedź klimatu cyrku i jego plebejskiej cudowności. Magia, którą Faust olśniewa widzów,

wywołuje poruszenie przypominające reakcje bohaterów Ladislava Vančury:

– No proszę – rzekł duchowny, rzuciwszy okiem na magika – czyż to nie opętanie? Czyż nie przypomina diabła, skaczącego na swoim ogonie? Ledwo to wypowiedział, Arnoszek nie ustając w podrygach jał rozjarzać olśniewające kwiaty wyczarowując z nich bukiety ogni. A wszystko to wylatywało z jego kapelusza ku zdumieniu widzów, którzy wrzeszczeli, tupali, klaskali, bali się, wydawali okrzyki i wstrzymywali oddech (Vančura 1978, s. 82–83).

Nic nie szkodzi, że w tym przypadku odbiorcą magii był plebejski mieszkaniec małego czeskiego miasteczka, w przypadku zaś manierystycznych spektakli Fausta „zachwycił się i przerażał” i chłop w karczmie, i dwór cesarski na czele z władcą. Manierizm choć był sztuką ekskluzywną nie różnił się wiele w mechanizmach estetycznego oddziaływania od tych, jakimi operował plebejski cyrk. Była to sztuka zwrócona przeciwko nudzie, rutynie, przewidywalności, sztuka wywołująca w odbiorcy dziecięcą zdolność spontanicznego zachwyty, zdziwienia i przestachu. Projekt estetyczny ujawniany przez magię Fausta mógł fascynować w latach dwudziestych XX wieku.

Wróćmy jednak do pytania, czy za to wszystko bohaterowi należało się wieczne potępienie? Owszem miał Faust i gorsze szalbierstwa na swym sumieniu, a nawet spowodowanie śmierci innego czarodzieja, jednakże koniec, jaki go spotyka, wydaje się nieadekwatny do popełnionych win. Winy są dość teatralne, nawet scena przyzywania diabła, kara zaś dosłowna i okrutna. Faust u Schwaba nie jest postacią jednoznacznie złą, raczej budzi przychylność, a jeden z bohaterów wręcz mówi o dobrym doktorze Fauście. Tymczasem w okrutnej śmierci, jaka zostanie mu wymierzona, dominuje przesada makabry i frenezja. Studenci, czuwający w krytycznym momencie w bezpiecznym oddaleniu, słyszą najpierw złowieszcze odgłosy: wichury, wycia, wreszcie krzyki Fausta, a następnie dźwięki mlaskania i pożerania. Gdy rano wejdą do przekłętej komnaty, zobaczą ślady męki Mistrza. Groteskowa jest fizyczna dosłowność tego opisu: cały pokój został zbryzgany krwią, ściany, meble; do ścian przylepił się mózg Fausta, jego zęby walają się po podłodze, a inne fizyczne świadectwa dowo-

dzą, że Faust został żywcem rozrywany na sztuki (*Doktor Faustus...* 1921, s. 72). To jeszcze jeden podstęp diabła, który przerażonemu człowiekowi obiecywał, że nie będzie umierał długo. Ostatecznie jednak diabły, w początkach tak moralizujące i napominające, w końcówce zachowują się jak rozszalałe Erynie. Szczątki Fausta znajdują się nawet w ogrodzie w postaci zmasakrowanych fragmentów ciała wyrzuconych na gnojowisko:

[...] na trupie nie było ani jednego całego mięśnia, wszystko telepało, łopotało, głowa roztraskana na dwie części, mózg z niej wyrwany (*Doktor Faustus...* 1921, s. 72).

Warto zwrócić uwagę na zupełnie inną konwencję opisu kary w porównaniu z tym, co przedstawia *Dom Fausta* Jiráska. Tam groza śmierci jest tylko sugerowana i zapowiadana (ślady krwi na suficie): tu ukazana zmysłowo – najpierw uszom, potem oczom świadków, a pośrednio czytelników. Różnic semiotycznych w obu tekstach jest zresztą dużo więcej i mają one zasadniczy charakter, którego nie sposób omówić w tym artykule. Zwróć uwagę tylko na dwa aspekty: raz – aktywizmu lub pasywizmu w wejściu w kontakt ze złem, dzięki czemu człowiek może przekroczyć ograniczenia zwykłej egzystencji. Bohaterowi Jiráska spotkanie z siłą nieczystą niejako się przydarza, przypadkowo idzie on tropami słynnego maga; Faust Schwaba przyzywa diabła uparcie i celowo. Dwa – zasadnicza jest różnica celów, którym służy wykorzystanie magii: bohater Jiráska, mimo iż jest młodym studentem, posiada w gruncie rzeczy duszę mieszczanina – znalazł się w przestrzeni naznaczonej metafizycznymi „otwarciami” na niebo i piekło, które pozostały po poprzednim mieszkańcu domu, i te „otwarcia” budzą rzecz jasna jego prostacką ciekawość, ale główną potrzebą są walory materialistycznie rozumianego dobrego życia. Faust Schwaba to człowiek, w którym „burzy się krew”, ale jest to nie tylko fizjologiczne, lecz także metafizyczne wzburzenie. Jirásek pokazał grozę przekłętej przestrzeni, zdolnej zagarnąć i pochłonąć człowieka. Schwab przedstawił grozę duszy, która pragnie czegoś więcej. To „więcej” początkowo też ma wymiar materialny: jedzenie, picie, zabawa, ale szybko „więcej” staje się projektem życia opanowanego

przez potrzebę wykraczania poza zwyczajność. Faust pragnie się bawić i chce bawić innych: w sposób szalony, w sposób, który zmienia życie w nieustanny spektakl zadziwienia.

Czy właśnie dlatego surowy protestancki teolog wymierzył mu w wymyślonym przez siebie świecie tak okropną karę? Bo życie to zdyscyplinowane spełnianie obowiązków, a nie ekstatyczna zabawa? Dionizyjski żywioł uruchomiony przez Fausta przynosi mu „dionizyjską” karę? Równie szaloną i ekstatyczną, jak życie, które chciał prowadzić? Co prawda, ta eksplozja nieujarzmionego karnawału niezwykłości, w jaki Faust zmienił egzystencję, ostatecznie czyniła jego życie coraz bardziej wulgarnym, beztruskim i pustym (*Doktor Faustus...* 1921, s. 54). Może więc i za to należał mu się straszny koniec? Nie ulega jednak wątpliwości, że ta płaszczyzna opowieści sytuuje ją w obrębie kultury wysokiej i ma niewiele wspólnego z plebejską opowieścią o przygodach Fausta.

Tekst Schwaba jest zatem efektem interferencji dwu różnych dyskursów: opowieść jarmarczną wmontowuje w rozważania filozoficzne. Co ciekawe, 24 lata po wydaniu historii opowiedzianej przez Schwaba po raz pierwszy przełożył ją na czeski Ignát Herrman i opublikował w roku 1883 w zbiorze *Švanda dudák poutník humoristický*. Autorzy przedmowy podkreślają, że „opowiedział ją tak wesoło jakby spod jego własnego pióra wyszła” (*Doktor Faustus...* 1921, s. 5). Wesołe opowiedzenie historii Schwaba wymagało jednak operacji na tekście i sprowadzało opowieść o losach Fausta do jej anegdotycznej, przygodowej części rodem z klimatu jarmarcznych opowieści.

Książkę Schwaba wydano ponownie w Pradze w roku 1921 w czasie eksperymentów podejmowanych przez czeskich pisarzy, dotyczących możliwości wykorzystania kultury popularnej w obrębie kultury wysokiej. Jednakże główną motywacją wydawców stały się zamieszczone w publikacji ilustracje Josefa Mánesa. Trzeba podkreślić, że wbrew temu, jak widzieli to dziewiętnastowieczni komentatorzy, a ich sądy wracały nawet w późnych latach XX wieku, ilustrator nie jest posłusznym odtwórcą opowieści, lecz mówi o niej na swój własny sposób. Nie był to jednak sąd popularny, ani w XIX wieku, ani

później. Jeden z pierwszych polskich tekstów, określający relację pomiędzy literackim słowem a obrazem, opublikowany w roku 1895, stawiał sprawę jasno:

Ilustratorstwo nie będąc w zupełności pozbawione cech samodzielnych, jest z natury rzeczy sztuką zależną, gdyż ma za zadanie uzmysłowienie utworów piśmienniczych i z konieczności, tak w pomysłach, jako też w ogólnym nastroju, łączyć się z nimi musi (Piątkowski 1895, s. 209).

Choć temu stanowisku jawnie przeczyła praktyka plastyczna, sądy okazały się na tyle trwałe, że w latach osiemdziesiątych XX wieku powtórzy go Karol Głombiowski:

[...] nie ma żadnej wątpliwości, co do tego, że ilustrator dzieła literackiego winien podporządkować się treści utworu [...] (Głombiowski 1980, s. 58).

Tymczasem wątpliwości są i to zasadnicze, co pokażę na przykładzie ilustracji Mánesa.

Pozostańmy jednak jeszcze przez chwilę przy problemie stosunku do ilustracji jako formy ekspresji artystycznej. Przekonanie, że jest ona wtórna wobec tekstu i naśladowcza sprawiło, że choć dziewiętnaste stulecie było czasem rozkwitu tej sztuki, stosunek do niej pozostawał generalnie lekceważący i zaważył na poglądach także w następnym stuleciu. Maria Poprzęcka pisze:

Niezależnie od jej wartości, ilustracja pozostaje często postrzegana jako dziedzina sztuki *minorum gentium*, [...] traktowana jest jako biedna kuzynka „wielkiej sztuki” malarskiej (Poprzęcka 2006, s. 42).

Takie przekonanie dominowało nie tylko w Europie Środkowej, ale także na Zachodzie, gdzie bezwzględnie wyrokowane sądy francuskiej Akademii wyznaczyły ilustracji, podobnie jak innym sztukom graficznym, poślednie miejsce w artystycznej hierarchii¹⁰. Jednocześnie to w tym czasie powstały słynne ilustrowane edycje kluczowych dla kultury europejskiej tekstów, które na trwałe weszły do kulturowe-

¹⁰ Piszą o tym we wstępie M. Theinhardt i P. Brullé (Theinhardt, Brullé 2009, s. 9).

go kanonu naszego obszaru. Obok *Biblii*, znalazła się w tym zastawie *Boska Komedia* Dantego, wybrane dzieła Szekspira i właśnie *Faust* Goethego. Ilustracje do niego, autorstwa Petera von Corneliusa, wydane w roku 1808, wprowadzające elementy gotycyzmu, stały się słynne w całej Europie. Podobnie późniejsze ilustracje Moritza Retzcha z 1816 roku, wydane jako osobny album rycin, które na Wyspy Brytyjskie dotarły i zdobyły tam sławę przed tekstem Goethego.

Czeski artysta wkraczał więc na teren, gdzie także plastyczna lektura historii Fausta miała swoje tradycje, niezależnie od tego, że chodziło o jej zupełnie różne literackie warianty. Warto podkreślić, że czeski stosunek do ilustrowania zasadniczych utworów rodzimej i europejskiej kultury nie był tak surowy, jak gdzie indziej. Brali się do tej pracy najwybitniejsi malarze czescy w wieku XIX i pozostawili tradycję, która sprawiła, iż w sposób nietypowy także w XX wieku utrzymał się w czeskiej kulturze zwyczaj ilustrowania książek dla dorosłych, które nierzadko stanowiły wybitne osiągnięcie plastyczne. Temat ten pozostaje jednak słabo opisany.

Edytorzy powieści Schwaba, wznowionej w 1921 roku, nie ukrywają, że właśnie drzeworyty Mánesa były zasadniczym powodem reedycji książki. Bo choć opowieść niemieckiego teologa ilustrowało wielu twórców, w ich przekonaniu to właśnie czeski malarz osiągnął kształt najdoskonalszy.

Jak zatem Mánes „czyta” Fausta? Tych, którzy oczekiwali, że podchwyci wątki groteskowe powieści, spotka rozczarowanie: dobór ilustrowanych scen idzie tropem mniej fantastycznych elementów fabuły, co więcej wysiłki artysty, gdy stara się pokazać magiczne sztuki Fausta, wypadają blado. Trudno się temu dziwić: sądy utrzymujące, że słowo i obraz są nieprzekładalne, bowiem o istocie pierwszego decyduje czas, a drugiego przestrzeń¹¹ mają swoją wagę, choć były też po wielokroć negowane. Sami artyści-plastycy zaś na różne sposoby starali się umknąć z tej pułapki i nadać plastycznej wizji elementy narracyjne, uczynić ją opowieścią rozwijającą się w czasie. Ja jednak

¹¹ Historię tych sporów odtwarza Mario Praz w klasycznej dla tematu pozycji bibliograficznej (Praz 2006, s. 57–58).

skupię się na innych wątkach dotyczących przekładu słowa na obraz: ironii, którą czeski malarz wprowadza tam, gdzie niemiecki pisarz chciał zachować grozę oraz erotyzmu, bardzo dziwnie potraktowanego w powieści Schwaba, co ilustrator w swojej wizji plastycznej zwerfikował.

Zacznę od pierwszego przykładu i zarazem pierwszej ilustracji. W intencji Schwaba scena przywoływania Złego przez Fausta miała wywoływać grozę czytelnika. Mánes za pomocą drobnych kresek zamieszczonych na rysunku (na pierwszy rzut oka niewidocznych) zmieni ją w ironię. Ta plastyczna konkretyzacja oznacza głęboką ingerencję w moralny sens opowieści. U Schwaba przekraczanie granicy metafizycznych światów jest trudne i wywołuje bunt tej „strony”, jaka pozostaje poza granicami znanej nam, racjonalnej (i dobrej) rzeczywistości. Siły nieczyste wcale nie śpieszą ochoczo na wezwanie Fausta, buntuje się przeciwko temu cała Natura. Mimo to młodzieniec nie ustanie w staraniach, lecz nawet gdy przyzwie Złego ten obiera wobec niego rolę „diabła moralisty”: nie chce wejść w układ, wzdraga się, a gdy dojdzie do spisania umowy każe Faustowi rozważyć słowo po słowie, by później nie żałował decyzji (*Doktor Faustus...* 1921, s. 10–11). Nawet, gdy „klamka zapadła” i duch nieczysty przyjął służbę u człowieka, nie ustanie w etycznych (teraz już co prawda jałowych) napomnieniach:

Gdybym się urodził człowiekiem, jak ty Fauście, dniem i nocą wznosiłbym ręce do Boga na niebie, w geście dziękczynienia, że swego syna wcielił w ludzkie ciało i krew, że ujął się za rodem ludzkim i wyswobodził go z mocy diabła (*Doktor Faustus...* 1921, s. 20).

To zupełnie inaczej niż u Jiráska: tam zło kusi człowieka, u Schwaba człowiek kusi zło. Mánes stawia nad tym ironiczny znak zapytania. Malutka ilustracja ukazująca chwilę przyzywania Złego faktycznie przedstawia wiele z tego, o czym mówi tekst literacki: potężny wichur szarpie postacią Fausta, wydaje się, że świat ogarnął jakiś potworny wir, tyle że na rysunku ów wir zostaje spersonifikowany i otrzymuje twarz w humorystyczny sposób rozłożoną i niezadowoloną. Tak ukazany „gniew Natury” jest ewidentnym żartem i aczkolwiek do-

strzeżenie go wymaga uwagi czytelnika, to ostatecznie taka plastyczna interpretacja bierze w nawias etyczną powagę pisarza.

Kolejnym zagadnieniem, które świadczy o tym, że ilustracja to nie jest pokorna służka tekstu, to kwestia erotyzmu. Schwab podszedł do tematu w sposób purytański: diabeł zakazuje Faustowi trzymanie w domu młodych służących, choć przyzwala na pijaństwo i hazard. Gdy Faust poczuje „wolę bożą” i zapragnie ożenku (zakazanego mu w piekielnym kontrakcie) dostanie „zamiast” piękną Helenę Trojańską, która zostanie nawet matką jego dziecka, choć sam Faust nie rozumie, jak to możliwe, bo przecież wie, że to kobieta zrodzona z wyobraźni. Tam, gdzie idzie o ilustrowanie tego „sztucznego” erotyzmu, Mánes konwencjonalizuje jego znaki: tak się dzieje w przedstawieniu pięknej Heleny. Jednakże ukradkiem, wykraczając poza to, o czym mówi tekst, wprowadza kod erotyczny, jakby sugerując, że Schwab zapomniał o ważnym motorze ludzkich czynów. To pokazuje ilustracja przedstawiająca hulanki Fausta. Pisarz mówi tylko o pijaństwie i kartach, malarz na plan pierwszy wprowadza lubieżną i perwersyjną w swej niejednoznaczności postać diabelskiej kusicielki. Jej seksualizm nie ma nic wspólnego ani z tekstem, ani z „wymyśloną” atrakcyjnością Heleny. Jeszcze dalej Mánes posunie się, ukazując końcową scenę dysput religijnych. Idzie w nich o duszę Fausta i w tekście, który tej „gry o wieczność” dotyczy, nie ma nawet wzmianki o cielesnych uciechach. Tymczasem czeski malarz, pokazując sylwetki dyskutantów, na ścianach komnaty, w której siedzą, zarysuje (znów niewyraźnie i delikatnie) kuszące linie kobiecych ciał.

Czy to tylko żart, czy może subtelna i żartobliwa wskazówka, że libido wykluczone przez niemieckiego teologa było ważną motywacją Fausta? Tego nie rozstrzygniemy. Jedno jest pewne, ilustracje Mánesa, operując na treści literackiej, rozbudowują pakt komunikacyjny z czytelnikiem, a w pewnym sensie ustalają go na nowo. Artysta wzmacnia „jarmarczną” lekturę historii Fausta: tam, gdzie pisarz chce być poważny, malarz wprowadza ton krotchwili. Pisarz stworzył książkę „podwójną”, ilustrator na powrót przesuwają ją w stronę jednoznaczności.

Literatura

- Gawarecka A., 2012, *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań.
- Głombiowski K., 1980, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław.
- Grebeníčková a kol., 1982, *Knihy o Faustovi*, Praha.
- Pająk P., 2014, *Groza po czesku. Przypadki literackie*, Warszawa.
- Piątkowski H., 1895, *Ilustratorstwo i malarstwo*, [w:] idem, *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, Petersburg.
- Poprzęcka M., 2006, *Artur Grottger, illustre de l'histoire contemporaine de la Pologne*, [w:] M. Theinhardt, P. Brullé, *Cultures d'Europe centrale, N° 6: L'illustration en Europe centrale aux XIXe et XXe siècles*, Université de Paris-Sorbonne, Paris.
- Praz M., 2006, *Mnemosyne. Rzec o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Dekiel, Gdańsk.
- Putna M.C., 1998, *Fauste pamatuj na věčnost*, [w:] *Faust – metaforou k současnosti. Sborník statí z diskusního fóra uskutečněního 4. a 5. prosince 1997 v Goethe Institutu v Praze*, red. S. Šnajperková, Praha.
- Shearman J., 1970, *Manierizm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa.
- Smolíková M., 1998, *Faust jako témá*, [w:] *Faust – metaforou k současnosti. Sborník statí z diskusního fóra uskutečněního 4. a 5. prosince 1997 v Goethe Institutu v Praze*, red. S. Šnajperková, Praha.
- Theinhardt M., Brullé P. (ed.), 2009, *Cultures d'Europe central. N° 6: L'illustration en Europe centrale aux XIXe et XXe siècles*, Université de Paris-Sorbonne, Paris.
- Vančura L., 1978, *Kapryšné lato*, [w:] idem, *Opowieści przekorne*, wybór i przekład J. Waczków, Warszawa.