

Marek Jodłowski

# UPADEK DIABŁA

1.

Goethe pracował nad „Faustem” przez lat sześćdziesiąt, Marlowe na napisanie swej „The Tragical History of Doctor Faustus” miał chyba nie więcej niż sześćdziesiąt tygodni (co, oczywiście, nie pozostaje w żadnym stosunku do wartości każdego z tych dzieł). Goethego każą nam historia literatury pamiętać jako „olimpijczyka”, dostojnego starca, który, gdy schodził ze sceny życia (było to w Weimarze w 1832 roku), miał już za sobą ministerialne zaszczyty, nacieszył się kobietami i sławą. Christopher Marlowe zginął zadgany w tawernie w 1593 roku. Wielu z jego współczesnych sądziło, że na nic lepszego nie zastąpił, zbyt długo bowiem uragał niebiosom, głosząc ateizm, gorsząc obocznie (zbyt długo — zauważmy, ile ironii w tym sformułowaniu: żył przecież tylko dwadzieścia dziewięć lat). Czy był to mord polityczny, jak chcą niektórzy, czy wypadek podczas pijackiej zwady? Nie wiadomo. Tak czy owak — Marlowe wszedł do historii literatury angielskiej, wnosząc ze sobą atmosferę skandalu. A przecież i Goethego można by przyłapać na skandalizowaniu, na buiwersowaniu mieszczańskimi opinii publicznej (nie tylko wtedy, gdy — jak Marlowe — miał dwadzieścia parę lat, bo na szczęście — swoje i lubujących się w plotce biografów — żył dłużej). Powiadają, że poeta po przybyciu do Weimaru — w 1775 r. i w latach następnych — razem z młodzikiem księciem Karolem Augustem popełnił niejedno szaleństwo. W najlepszym towarzystwie zaśmiewano się z „kawaku”, zrobionego pewnej damie i jej kochankowi: otóż w nocy ksiądz i poeta zamurowali drzwi położonego na drugim piętrze mieszkania, w którym przebywała nie przeczuwająca niczego para gruchających kochanków.

Przecież nie z powodu tego dowcipu mówimy teraz o Goethem, nawet nie z powodu ohydnych potraktowania przezeń Fryderyki Brion, córki pastora wiejskiego, którą poeta uwiódł i porzucił (patrz: pierwsza redakcja „Fausta”, tzw. „Prafautus” — historia dziełobójczyni Małgorzaty). Ale z powodu „Fausta”. Poza tym, czego byśmy o Goethem skandalicznego nie powiedzieli, to i tak będzie on w naszej wyobraźni „olimpijczykiem”, tworzącym i urzędującym w Weimarze, a Marlowe — awanturnikiem, buntownikiem. I słusznie. Bo patrzymy na obu poetów poprzez ich dzieła, one stanowią ich biografie wewnętrzne. A dzieła te różnią się nie tylko formalnie. Gdyby nie to, że obaj autorzy korzystali — tworząc fabuły swych dramatów — z „Faustowskich” wątków, występujących w literaturze ludowej, jarmarcznej (Johann Spless w 1587 r. w Frankfurtu nad Menem wydał „Jarmarcznię” „Historię o doktorze Johannie Faucie”, wkrótce ukazała się jej przeróbka angielska), gdyby nie to, że bohater w jednym i drugim wypadku nosi to samo imię, nie byłoby porównywać „Fausta” Goethego z „Doktorem Faustusem” Marlowe’a.

Faust Goethego chce powtórnie przeżyć młodość (i przeżywa ją), chce zatrzymać uciekający czas. Raczek: chciałby, bo wie, iż wypożyczając słowa: „chwilo, jesteś piękna, trwaj” — przegrywa z Mefistofeilem. I wypowiada te słowa, gdyż poczuł się szczęśliwy. Mefistofeles jednak traci nad nim władzę, bo Faust znalazł szczęście w pracy dla innych: osusza mokradła, każe wznosić tamy. Ale jakże wieloznaczna jest scena kończąca dramat: na wielkim dziedzińcu pałacowym lemurowi kopią grób. Faustowi wydaje się, iż kopią gołęb. W tej wieloznaczności tkwi również „olimpijskość” Goethego.

Faustus Marlowe’a — gdy go poznajemy — ma trzydzieści parę lat, wszedł w „smugę cienia”, rzuca wyzwanie boskiemu porządkowi świata lekceważąc go, chce umyślnie przelknąć wszystkie sfery Kosmosu, Natury. Po transakcji z Mefistofeilem dysponuje władzą, jakiej nigdy nie miał żaden człowiek. Trwoni ją na

głupstwa: to komuś sprzedaje konia, który zamienia się w wiecheć stomy, innemu przygotowuje rogi. W ostatniej godzinie życia, po latach hedonistycznego używania stwierdza z gorączką: Za pustą radość lat dwudziestu czterech oddałem szczęście, pokój wiekuięsty... Ale przecież nie znajduje w sobie ni cienia skruchy, by ukorzyć się przed Bogiem. Głnie potępiony. Gdyby zrobił coś dla innych, można by go nazwać nowym wcieleniem Prometeusza. Tak — jest symbolem buntownika, jedną z pierwszych postaci zaludniających obszar „błuznierczej literatury”. Odrzuca zastany porządek świata, bo jest lenistwem — umysłowym i moralnym — nie sprawdzić, dlaczego taki właśnie — a nie inny — ład obowiązuje.

Dlatego, oglądając dramat Marlowe’a, nie szukajmy w nim myśli Goethego.

2.

Znad manuskryptów, ksiąg in quarto, in octavo — przeniesimy wzrok na scenę. Oto w swej pracowni Faust podpisuje pakt z szatanem. Własną krwią. Przy wotrze grzmotów i błyskawic na smoku buchającym ogniem przybywa Mefistofeles. Jego wygląd odstrasza kobiety, więc Faust każe mu przybrać postać mile wyglądającego pasterza. W chwilę później mężom, którzy zza okna wyrażają swym rozochoconym (o, niewierne!) połowicom, wyrastają rogi, „dosłowne”. Przychodzi lichwiarz — to już scena następna — i żąda od Fausta nogi. Prawej nogi. Zamiast rewersu, czy pieniądze. Ponieważ Faust nie protestuje, odcina mu ją specjalnie w tym celu przyniesionym nożem. Faust — różdżką otrzymaną uprzednio od Mefistofelesa — daje znak i przybierają nogi różnych kolorów, rodzajów i wymiarów. Doktor wybiera jedną z nóg kobiecych, a gdy ta przyrasta w miejsce odciętej, tańczy na stole — podziwiając swoją nową nogę — w takt gorącego rytmu. Nic dziwnego, że sprwadza to do pracowni rajfurki z kurtyzaną.

Bądźmy dyskretni, opuśmy Fausta w tym momencie. Teraz już mogę wyznać ci, czytelniku, że sceny, których świadkami dopiero co byliśmy, nie są fragmentami polskiej inscenizacji „Doktora Faustusa” (tej wyreżyserowanej przez Bogdana Hussakowskiego), choć dziwnie ją klimatem i rubasznoscą dowcipów przypomina. Oglądaliśmy kilka scen z przedstawienia, które w 1724 roku miało miejsce na deskach Drury Lane w Londynie (widziałem tego spektaklu mogliśmy zostać dzięki „A Source Book in Theatrical History” A. M. Naglera, wydanej w Nowym Jorku w 1952 r.). Podobnego „Faustusa” grano u „konkurencji” — w Lincoln’s Inn Fields w 1723 i 1724 r. (przedstawienia te zatytułowane były „Arlekin, Doktor Faust” — to w Drury Lane — i „Czarnoksiężnik, czyli Arlekin Doktor Faust” — to w Lincoln’s Inn Fields). Wiadomo skądinąd, że w Dorset Garden Theatre około 1685 r. Duke’s Company wystawiła „The Life and Death of Doctor Faustus with the Humours of Harlequin and Scaramouch”, dramat Marlowe’a przerobiony na farsę przez Williama Mountforta.

Hussakowski Marlowe’a na farsę nie przerobił. Lojalny był wobec tekstu spolszczenia, którego autor: Jerzy S. Sito — mimo iż zgorszył niektórych swoimi przekładami dramatów Szekspira — z wirtuozerią przecież porusza się po obszarach dawnej literatury angielskiej. Hussakowski nawiązał jedynie do ludowej tradycji grania „Doktora Faustusa”, do tej tradycji, w której moralitet spłatał się z komedią dell’arte. Bowiem często popełniamy błąd twierząc, że to telewizja stworzyła kulturę masową. Jakoby z niczego. Pamiętajmy o trwałości (i o stałości) potrzeb ludzkich; wcześniej była księżka jarmarczna, teatry takie, jak Drury Lane czy Lincoln’s Inn Fields (na marginesie: w Drury Lane było 1000 miejsc na widowni w Lincoln’s Inn Fields i Covent Garden — po 1400; teatry grały równocześnie i wielokrotnie wracały do tych samych pozycji repertuarowych, a mimo to zda



„Doktor Faustus” Marlowe’a w Teatrze im. J. Kochanowskiego. Reżyseria — Bogdan Hussakowski, scenografia — Lidia i Jerzy Skorzyński, muzyka — Andrzej Zarycki.

Fot.: J. Berdak

rzały się sytuacje takie, jak ta opisana przez „Daily Journal”: Zbiegowisko ludzi chcących obejrzeć „Czarnoksiężnika” było tak wielkie, iż setki osób musiały odejść z niczym, nie mogąc się dostać.

Hussakowski nie przerobił „Doktora Faustusa” na farsę, ale przecież farsę (lub prawie-farsę) wyreżyserował. Celowo. Wystarczyło położyc nacisk na sceny komiczne (do ich jakości zawsze mieli zastrzeżenia angielscy historycy literatury), pozwolić działać scenografom (niektóre pomysły Skarżyńskich mają charakter dowcipów scenograficznych), aby ożywić klimat przedstawienia podobny do tego z Drury Lane. Po co? Otóż wydaje się, iż inscenizator polskiego „Faustusa” chciał stworzyć przypowieść o Faucie współczesnym. I o współczesnym Mefistofelesie (stad — w konsekwencji — nawiązanie do prażdekt kultury masowej).

Skoro Mefisto, wskazując na pracownię Fausta, na rozkosze ziemskie go bytowania, powiada: tu jest piekło i jam żeń nie wyszedł, to co jest o wym piekłem? Czy i n i, jak chce J. P. Sartre? Skoro tragedia (jako forma dramatu) jest dzisiaj niemożliwa — tak przynajmniej sądzi (sądził?) Dürrenmatt — to czy możliwa jest dzisiaj tragedia napisana niedgdyś (nie — jako zabytek, ale jako utwór o nas)?

3.

Powiada Coleridge: Farsa może niezbyt stykać się z tragedią; w istocie swej farsa jest bliższa tragedii niż komedia. Tak zdaje się sądzić i Hussakowski. Rozpętał więc żywioł farsowości, pastiszu i parodii (zauważmy: pastisz i parodia królowały w Drury Lane i Lincoln’s Inn, które — rywalizując — naśladowały i przedrzeźniały się nawzajem). Lucyfer i Belzebub, ubrani jak gangsterzy, wjeżdżają na białym melexie (a to się dostało „Balladynie” — myśli rozbawiona publiczność), a oto piekielny maszyno-smok (i czymże jest „Jeziorek Bodeński” wystawione w Warszawie — gotów zawałać oślepiiony widz), oto księżca para Vanholtów, otoczona (powiedziałabym: „oblepiona”, gdyby nie zabrakło to niemaszynie) liczną gromadką dzieci — ach, jakie upajające są te kolory różowy i niebieski! (tu publiczność powinna się nieco zaniepokoić, wszak wysmiewa się jej ukochany Disneyland, ale cóż to — żadnego niepokoju?), oto dwór papieski z „Fellini-Roma”...

Ale gdzie jest Faustus? Przypomni się nam pod koniec spektaklu. Na

razie zajęty aranżowaniem owych piekielnych cudowności (co za wymyślny oksymoron!), zapomniał o sobie. Tak jak widz o własnej duszy. Takie przyjemne to piekło. Myśleć w nim nie trzeba. Kiedyś nie trzeba było myśleć w niebie, czy też starając się o niebo: wystarczyło zaprobować porządek stworzony przez Boga („biogostawieni ubodzy duchem”). Jaki chytry ten diabeł w „Faustusie” Hussakowskiego. Ale i jaki mały. Tak, nie ma się co łudzić, taki kształt piekła świadczy o upadku diabła. Kiedyś diabeł — jak słusznie zauważył Maciej Szymbist (patrz: program teatralny do opolskiego „Doktora Faustusa”) — był bogiem wybitnej indywidualności, jednostki, która buntowała się przeciwko lenistwu, nie pozwalającemu zdobywać nowych horyzontów. Bożia opiekowała się leniuchami umysłowymi, którzy — z lenistwa właśnie — wybierali zastany, tradycyjny ład, porządek. Dzisiaj, gdy zachwiała się hierarchia wartości, gdy spadnie we wszystkich kierunkach (Różewicz) zastąpił wektor horyzontalny i wertykalny — z lenistwa intelektualnego i moralnego (właśnie: z lenistwa) pozostaje się przy chaosie, nie walczy o nowe kryteria, wartości. Także moralne. Po takim piekle o prowadząją nas Mefisto z Faustem w polskim spektaklu. Czyżby to chciał powiedzieć Hussakowski, kpiąc z pomieszaną wartości, którego jesteśmy świadkami? Jakże przewrotny byłby wówczas ten Hussakowski teatr popularny.

Smiejemy się na „Faustusie” — i jest to śmiech pusty. Jeśli jednak uświadomilibyśmy sobie ową pustotę, jeśli — podczas spektaklu jeszcze — po śmiechu pustym porwałaby nas „li-tość i trwoga” (nad sobą samym, o siebie samego), to obszar farsy stałby się obszarem tragedii i wkróczylibyśmy do piekła wątpliwości, pytań o kryteria, może pytań „metafizycznych”. Byłoby to wówczas prawdziwie ludzkie piekło. Piekło, przez które musi przejść każdy twórca człowiek. Hussakowski jednak — nie tyle nie pozwala, co — nie skłania nas do pełnego przeżycia katharsis, oczyszczenia, które mogłoby nastąpić, gdybyśmy — podczas spektaklu jeszcze — dokuczliwie odczuli brak piekła wątpliwości, czczość rozbuchanej pogoni-zabawy.

P.S. Proszę państwa, poprzeczka została podniesiona wyżej! Tym, którzy odgadną sens powyższego zdania, nie zostaną przyznane żadne nagrody. Bowiem tę nagrodę już otrzymali; są inteligentni.