

Czesław Płusa

Literacka i filmowa refleksja nad totalitaryzmem : na przykładzie powieści Klausa Manna "Mefisto" oraz jej adaptacji filmowej w reżyserii Istvána Szabó

Acta Neophilologica 15/2, 165-176

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Czesław Plusa

Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii
Uniwersytet Łódzki

LITERACKA I FILMOWA REFLEKSJA NAD TOTALITARYZMEM – NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI KLAUSA MANNA *MEFISTO* ORAZ JEJ ADAPTACJI FILMOWEJ W REŻYSERII ISTVÁNA SZABÓ

Key words: art and totalitarianism, language (novel) and image, music and objects (film) as the devices for conveying the message, 20th century civilization, degeneration of personality, mechanics of evil

Cel, jaki przede wszystkim staram się
osiągnąć, to otworzyć wam oczy.

David Wark Griffith

Dramatyczne doświadczenia społeczeństw europejskich, związane z nazizmem i Trzecią Rzeszą, stały się w XX wieku głównymi motywami literatury, teatru i kinematografii europejskiej. Przejęcie władzy przez NSDAP 30 stycznia 1933 roku rozpoczęło w Niemczech okres „fatalizmu”¹, odczłowieczającego istotę ludzką. W myśl założeń ideologii nazistowskiej jednostkę traktowano jako niezdolną do podejmowania właściwych decyzji życiowych. Bez wątplenia powieść *Mefisto* Klaus Manna z 1936 roku (wydanie polskie 1957, ekranizacja 1981) stanowi wart odnotowania fakt artystyczny, w którym światopoglądowa wykładnia nazizmu u jednych budziła odrazę, u innych zachwyty.

Nazizm nie wyrastał z kulturowej próżni. Fatalny wpływ na kondycję duchową poprzedzających go czasów, na nieoczekiwaną zmienność nastrojów i kształtowanie się społeczno-politycznych postaw oraz na pokrętną logikę zachowań jednostki w owej tragicznej konfrontacji z rzeczywistością miał pogłębiający się

¹ J. Young, *Heidegger, filozofia, nazizm*, Warszawa – Wrocław, Wydawnictwo Naukowe PWN 2000, s. 123.

w latach dwudziestych upadek gospodarczy Republiki Weimarskiej. Znamionym przykładem tej walki był protest i polemika K. Manna wymierzona przeciwko wygłoszonej 24 kwietnia 1933 roku płomiennej mowie Gottfrieda Benna *Der neue Staat und die Intellektuellen* [Nowe państwo a intelektualiści], której sedno wyrażało się w podejrzanym awersji wobec demokracji oraz w uwielbieniu nazizmu. Benn sprzeniewierzył się idei demokratycznej; Mann zaś odebrał jego przemówienie jako przyzwolenie na obłęd nazistowskiej przemocy oraz euforyczną zapowiedź nadchodzącego szaleństwa². W reakcji na potępiające słowa Manna Benn podjął żarliwą polemikę w felietonie *Antwort an die literarischen Emigranten* [Odpowiedź literackim emigrantom]. Podważał w nim duchową godność niemieckich emigrantów. Oskarżał ich o apolityczną postawę, bowiem poprzez nieobecność w kraju torowali drogę nazistom. Jak daleko? Aż do hitlerowskiego fanatyzmu, wojny, rasowej dyskryminacji, zniewolenia wolnej sztuki. W kontekście wrzawy wokół pozycji, jaką pisarz winien zająć w obliczu nazizmu, Mann umieścił na przesłanym Bennowi egzemplarzu *Mefista* dedykację: „Ci, których opuściłeś, jeszcze oddychają”.

W atmosferze nazistowskiej retoryki politycznej, pohańbienia praw moralnych i szalejącego okrucieństwa znakomita większość artystycznej i intelektualnej elity opuszczała Niemcy. Właściwa działalność opozycji antynazistowskiej toczyła się zatem w warunkach emigracyjnych. Mann zdecydował się na wyjazd z kraju zaledwie kilkanaście dni po pożarze Reichstagu i nie czuł się w obowiązku usprawiedliwiać się wobec zarzutów Benny. 13 marca 1933 roku autor *Mefista* wyjechał do Francji, nie kryjąc sprzeciwu wobec oszołomienia rasowego w Niemczech. W obliczu wydarzeń dziejących się w ojczyźnie wyraził swoje przerażenie, określił je jako katastroficzne, widział w nich zapowiedź nadchodzącego szaleństwa. Dostrzegł konieczność precyzyjnego określenia zadań i kierunku działań emigracji:

Nie mogliśmy wrócić. Zabiłby nas wstręt, wstręt do własnej niekczemności [...]. W ojczyźnie groziła śmierć przez uduszenie [...]. Obóz koncentracyjny albo zgłajszachtowanie, trzeciej możliwości „w kraju” dla siebie nie widzieliśmy³.

Szczególną troską Mann obejmował literaturę, która powinna rozpatrywać zjawiska polityczne, zaś pogodne, estetyczne literackie igraszki w czasie krwawego barbarzyństwa ganił jako artystycznie niewydarzone. Zadaniem pisarzy jest odpowiadać na aktualną politykę i wykorzystywać w tym celu naturalną zdolność literatury do wyrażania postawy krytycznej. Dzięki właściwej sobie docieklivości społecznej i psychologicznej twórczość literacka miała się stać dla intelektualnych emigrantów reprezentatywną formą walki z systemem totalitarnym.

² W dniu pożaru Reichstagu, 27 lutego 1933 roku, G. Benn pisał w jednym z listów: „Mamy więc rewolucję. Przemawia historia. Kto tego nie postrzega, jest chory na umyśle. [...] Oto nowa epoka bytu historycznego” (H. Brode, *Benn Chronik. Daten zu Leben und Werk*, München – Wien 1978, s. 90; jeśli nie podano inaczej, tu i dalej tłumaczenie własne – Cz.P.).

³ K. Mann, *Punkt zwrotny*, tłum. M. Wydmuch, Warszawa, Czytelnik 1993, s. 299.

Jej sprzeciw wobec nazizmu powinien iść w parze ze zrozumieniem „wielkiej tradycji niemieckiego ducha i niemieckiej mowy, tradycji, dla której nie było już miejsca w kraju jej pochodzenia”⁴. Słowa te nie pozostawiają wątpliwości co do cierpienia Klaus Manna, który na fali przemocy skierowanej przeciw antyfaszystowskiemu intelektualistom utracił paszport niemiecki i został tym brutalnie wykluczony z dziedzictwa wielowiekowej tradycji swojej ojczyzny:

6 listopada 1934 roku dowiedziałem się za pośrednictwem prasy, że nie jestem już Niemcem, co raczej nie mogło mnie zaskoczyć. Razem ze mną wyklęto szereg innych nie całkiem nieznanym rodaków⁵.

Dzięki otrzymaniu w 1935 roku obywatelstwa holenderskiego Mann częściowo odzyskał niezależność i możliwość podróżowania. Pisarz nie porzucił jednak myśli o utracie ojczyzny: „Szybko umierało się na obczyźnie, prędzej, bardziej nagle niż w domu”⁶.

Ponure nastroje, własne i narodu niemieckiego, szarpiący nerwy okres przed wybuchem światowej katastrofy uwiecznił Mann w powieści *Mefisto*, wydanej już na emigracji. Sukces powieści w Niemczech zaczął się dopiero w 1981 roku⁷. Jest rzeczą oczywistą, że ludzkie charaktery przejawiają się głównie w świecie realnym, zewnętrznym, jednak Mann stworzył dzieło, w którym połączył psychologiczną docieklivość z postawą krytyczną wobec swoich bohaterów. Skoncentrował się na ich uczuciowości, wrażliwości, świadomości politycznej i wewnętrznej walce między odosobnieniem a społecznym zaangażowaniem, między ideałem prawdy i sprawiedliwości a sprzeniewierzeniem się własnemu duchowi.

Tomasz Mann zauważył: „Powieść staje się tym lepsza i szlachetniejsza, im więcej przedstawia życia wewnętrznego, a im mniej zewnętrznego. [...] Sztuka na tym się zasadza, by [...] nadać ruch jak najsilniejszy życiu wewnętrznemu, które stanowi właściwy przedmiot naszego zainteresowania”⁸. Niepokojące okoliczności polityczne dotykały wewnętrznego życia bohaterów *Mefista*. Euforyczne zapowiedzi hitleryzmu, dla jednych przerażające, dla innych zbawcze, kształtowały bohaterów omawianego utworu, którymi na przemian targają lęk i mania wielkości, iluzja zwycięstwa i nadzieja na odbudowę potęgi Niemiec, podziw i strach.

⁴ Ibidem, s. 302.

⁵ Ibidem, s. 305 i n.

⁶ Ibidem, s. 322.

⁷ Nie dziwi jednak, że w Niemczech Wschodnich książka ta ukazała się już w 1956 roku, w Aufbau Verlag, i doczekała się sześciu wznowień. Przede wszystkim wynika to z odcięcia się od ideologii nazistowskiej wraz z jej tworem, Trzecią Rzeszą. Światopoglądowym wyznacznikiem miała się stać legenda ducha opozycyjnego wobec przeszłości nazistowskiej, zwieńczona ideą budowania systemu komunistycznego, narzuconą zresztą z zewnątrz przez system sowiecki. Wnikliwą rekonstrukcję powstania tej legendy znaleźć można w: *Erfahrung Nazideutschland. Romane in Deutschland 1933–1945*, red. S. Bock, M. Hahn, Berlin – Weimar, Aufbau Verlag 1987.

⁸ T. Mann, *Eseje*, tłum. W. Jedlicka et al., Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza 1998, s. 61 i n.

Powieść opowiada o aktorskiej karierze w Trzeciej Rzeszy Hendrika Höfgena. Bohater łączy w sobie postawę artysty i kolaboranta, zbliża teatr do władzy totalitarnej⁹. Fabuła *Mefista* czerpie z biografii niemieckiego aktora teatralnego i filmowego, reżysera, producenta, dyrektora teatrów w okresie Trzeciej Rzeszy, Gustafa Gründgensa. W jego osobie znalazł Mann egocentrycznego artystę, który staje się „dobroczyńcą” obcego sobie reżimu. W drugiej połowie lat dwudziestych Gründgens pracował w Teatrze Niemieckim (Deutsches Theater) jako aktor i reżyser u boku Maksa Reinharda, w 1934 roku zaś, obdarzony zaufaniem władz hitlerowskich, objął obowiązki intendenta Berlińskiego Teatru Państwowego. Dlatego też, kiedy poślubił w 1929 roku Erikę, siostrę Klausa Manna, związek ten budził moralne zastrzeżenia autora *Mefista*. Ambitny i pragnący awansu za wszelką cenę, Gründgens z radością przyjął protekcję ministra lotnictwa i dowódcy Luftwaffe, marszałka Hermanna Göringa, którego potężna władza chroniła przed kontrolą artystycznej twórczości prowadzoną przez ministra propagandy, Josepha Goebbelsa.

Zawarte w powieści fakty z życia Gründgensa są w gruncie rzeczy historią określonego typu człowieka – egocentryka pozbawionego zahamowań we współpracy z reżimem. Dlatego też maksyma jego *alter ego*, Höfgena: „Należy ponieść ofiary, jeśli się chce wydostać na szczyty”¹⁰ nie jest jedynie przypadkowym zwrotem, lecz wyrazem żądzy sławy i pieniędzy oraz strachu o własne życie. Höfgen swoje działania odbiera jako wyprawę do obcego świata, którą Erich Fromm nazwałby „wychowaniem do rzeczywistości”¹¹. Strach, radość życia, pragnienie wolności, uwielbienie samego siebie, zdziczenie i sumienie mieszają się w jedno złożone uczucie, którego nie dostrzegają powieściowcy przeciwnicy reżimu nazistowskiego: Dora Martin, Otto Ulrichs, profesor Bruckner, jego córka Barbara i wielu innych. Höfgen swoje przeżycia emocjonalne wyraża w refrenie piosenki:

Na to po prostu nie ma słów...
Czyżby mi przyszło zdziczyć znów
Mój Boże, cóż się ze mną stało [M 186].

⁹ Rozważania wypełnione katastroficzną retoryką pojawiają się w książce George’a Steinera *Grammatik der Schöpfung* jako pasmo frustrujących dociekań na temat przyczyn barbarzyństwa w XX wieku. Nie jedna się G. Steiner ze światem takim, jaki jest, lecz takim, w którym nie rządzi naga siła i szaleństwo (Der Wahnsinn), lecz sens. Powodów wyzwolenia się Nietzscheańskiego nagiego instynktu życia, nieokielzanego i odczłowieczającego potoku zdarzeń w XX wieku upatruje Steiner w tym, że „dass verfeinerte Intellektualität und künstlerische Virtuosität mit totalitären Forderungen kollaborieren” („subtelny intelektualizm i artystyczna wirtuozeria kolaborują z totalitarnymi nakazami”). Dalej Steiner pisze: „Prachtvolle Konzerte, Ausstellungen in großen Museen [...] gedeihen in enger Nachbarschaft der Todeslager” („Wspaniałe koncerty, wystawy w wielkich muzeach [...] rozkwitają w bliskim sąsiedztwie obozów śmierci”). Nie dziwi zatem porażająca konkluzja Steinera, że bestializacja (Bestialisierung) spycha człowieka w XX wieku w otchłań śmierci (G. Steiner, *Grammatik der Schöpfung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 2001, s. 10, 11).

¹⁰ K. Mann, *Mefisto*, tłum. J. Dmochowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1983 [dalej: M], s. 172.

¹¹ E. Fromm, *Zerwać okowy iluzji*, tłum. J. Karłowski, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis 2000, s. 152.

W osobowości Höfgena można rozpoznać człowieka, który zdobywa się na psychiczne przewyciężenie oporów, łamie zasady etyczne i wybiera zło. Mówiąc językiem Sorena Kierkegaarda, staje się postacią „ekscentryczną”, pozbawioną własnego „ja”. Sprzeciwiając się własnym przekonaniom, przybiera na scenie i w życiu maskę diabelską, maskę Mefiſta:

Osobowość swoje centrum znajduje w sobie, a kto nie jest panem samego siebie, ten jest ekscentryczny. Nastroj człowieka żyjącego etycznie koncentruje się w jego wnętrzu, on nie żyje nastrojem, on nie rozplywa się w nastroju, ale ma nastrój¹².

Pragnienia wyrażone w słowach „muszę być wolny” i „muszę się wybić” motywują Höfgena do przekraczania granic moralnych i uwalniania się od rewolucyjnych marzeń. Ilekroć Höfgen staje przed ministrem lotnictwa, przeistacza się w czarującego człowieka. Chcąc czuć się bezpiecznie, dochowuje mu lojalności, nigdy nie mówi „nie”, łatwo wikła się w sprzeczne ze sobą lojalności i obietnice. Ogarniający go w ten sposób brak etycznej odpowiedzialności czyni go w jeszcze większym stopniu zależnym od innych. U podstaw jego lojalności leży wdzięczność wobec każdego, kto go karmi. Jako aktor Höfgen „uwodzi władzę” [M 233]. Z łatwością odrzuca rolę „lubieżca lewicowo-burżuazyjnych i lewicowych pism oraz faworyta żydowskich salonów” [M 192]. Żądza dobrobytu, awansu zawodowego i społecznego stanowią zasadnicze motywy jego działania. Im bardziej popada w psychozę narcystycznego samouwiełbienia i staje się idolem opinii publicznej, tym bardziej ubożeje duchowo. Jego hipokryzja widoczna jest w upokorzeniu czarnoskórej Julitty i wykluczeniu jej ze swego życia po objęciu władzy przez Hitlera. Bohater odrzuca ją w imię zachowania „czystości rasy”. W ten obraz człowieka wypaczonego wpisuje się refleksja narratora:

Czyż Hendrikowi Höfgenowi nigdy nie przyjdzie do głowy, że widowiska, których jest wątpliwym bohaterem, są w gruncie rzeczy makabryczne i że taniec, którego jest jednym z najzapamiętałszych wykonawców, z zawrotną szybkością wiedzie ku przepaści [M 190].

Oto powód, dla którego Dora Martin, niezwykle utalentowana aktorka ze skłonnościami natury moralnej, rozstaje się z Höfgenem; nie dziwi fakt, że opuszcza Niemcy i wyjeżdża do Ameryki, by doznać tam całkowicie suwerennej twórczej pełni. Grając w teatrach amerykańskich, działa zgodnie z własnym kodeksem moralnym, nie chciała bowiem, by w Niemczech „kochały ją tysiące” [M 200].

Mephisto, jak już wspomniano, został przeniesiony na ekran dopiero w 1981 roku. Wyreżyserowany przez Istvána Szabó film szybko zdobył rozgłos i pozytywną opinię krytyki. Ponieważ powstał niemal pięćdziesiąt lat po pierwowzorze, trzeba było uwzględnić zmianę politycznego kontekstu dzieła, choć i książka, i film koncentrują się na ponadczasowym dylemacie artysty bezwzględnie dążącego do władzy. W głównej roli wystąpił Klaus Maria Brandauer. Budzącego grozę

¹²S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 2, tłum. K. Toeplitz, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1976, s. 312.

Hermanna Göringa, prezesa Rady Ministrów, zagrał Rolf Hoppe. Do odtworzenia jednej z ważniejszych postaci, Barbary Bruckner, István Szabó zaprosił Krystynę Jandę, aktorkę znaną mu z filmu *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy. Należy wymienić również innych znakomitych aktorów, którzy wcieliili się w postaci tragiczne, demagogiczne, pochłonięte romantyzmem walki, interesowne, ślepe, okryte hańbą i przekleństwem. Narodziny „nowej rzeczywistości” święci w filmie *Mefisto* Hans Miklas, postać reprezentująca tych, którzy ulegli pokusom nazizmu. Miklas szybko się jednak rozczarowuje. Rolę tego nieudacznika, świadomego własnego upadku, odtworzył znakomity węgierski aktor Geörgy Cserhalm. Ważną postacią książki i filmu jest także heroiczny Otto Ulrichs. Ideologię narodowosocjalistyczną uważa za puste, przeznaczone do kontrolowania ludzi słowa. Wyszadzony za krytycyzm, zostaje aresztowany i w kaźniach gestapo zamęczony na śmierć. Niezależność i walka Ulrichsa znajdują rezonans w sumieniu Höfgena. Ulrichs żył jednak w świecie prawdziwym, niezależnym, wolał umrzeć w cierpieniu, z czystym sumieniem. Höfgen zazdrościł mu tej siły, a swój niepokój, brak autentyczności i zmienność poglądów wyrażał w słowach „teraz się splugawiłem”, czy „teraz jestem napiętnowany” [M 234]. Wierność wobec własnych zasad i moralną siłę Ulrichsa odegrał w filmie węgierski aktor Peter Andorai. Utalentowaną aktorkę i primadonnę Dorę Martin zagrała natomiast Ildiko Kishanti. Pełnię urzekającego czaru Dory aktorka oddała poprzez podkreślenie dostojnej postawy artystycznej oraz etyczno-moralnej tej postaci. W pierwszej scenie filmu Dora śpiewa pełną tkliwości pieśń, która słuchaczowi jawi się jako spotęgowanie i uwznioślenie życia opartego na miłości:

Tylko jeden człowiek może zdobyć me serce.
To będzie romans stulecia.
Ten jedyny będzie silny,
I zanuci mi słodką pieśń miłości.

Słowa te sugerują, że Höfgen nie jest człowiekiem, o jakim marzyła. Artystka prezentuje na scenie duchową siłę, dostrzega miłość jako jedyną prawdę, bo tylko ona może zwyciężyć nienawiść i słabość.

Kolejna scena obrazuje dynamizm osobowości Höfgena. Podczas gdy przebywa on za kulisami, dociera do niego pogłos owacji zbieranych przez Dorę. Bohater wali pięściami w ścianę, zatyka uszy, by stłumić dźwięk docierających doń braw. Napięcia, którym podlega Höfgen, widoczne są także, gdy rzuca się, wrzeszczy, rozpina koszulę i z trudem łapie oddech. Za pomocą takich obrazów Szabó przekłada narrację o psychologii postaci na język filmowy. Reżyser odrzuca spokojną opowieść na rzecz wizualizacji wewnętrznych konfliktów, wyborów moralnych, kompromisów pomiędzy godnością a indywidualnością. Właśnie przez obraz, wykorzystanie żywiołowej gestykulacji aktora, grę światłocieni i dźwięków Szabó ukazuje emocjonalny dramat rozgrywający się w psychice bohatera. Wyolbrzymiając wybuchy wściekłości Höfgena, Szabó, zamiast wyjaśniać przyczyny jego emocji, podkreśla ich siłę. Zachowanie bohatera koresponduje z jego opaczny

rozumieniem godności. Postawę tę charakteryzują: poniżanie się lub pozwalanie na bycie poniżanym, aby osiągnąć osobiste korzyści, schlebianie innym, ślepe posłuszeństwo, kłamstwa, instrumentalne traktowanie innych ludzi, rezygnacja z własnych wartości.

Filmowe przedstawienie konfrontacji Dory z Höfgenem zawiera elementy niemożliwe do uzyskania w tekście powieści. Jak zauważył Kierkegaard, język jako podstawowe narzędzie literatury, w przeciwieństwie do obrazu, ujawnia w swej istocie bezradność wobec bogactwa przeżyć bezpośrednich, wynikających ze zdarzenia jednostki z rzeczywistością i innymi ludźmi. Język jest z natury refleksyjny i dąży do uchwycenia całości¹³. Ku niemu zwraca się powieść *Mefisto*. Ekranizacja natomiast – dzięki obrazom – koncentruje się na wielu epizodach i szczegółach przesyconych zmysłowością i emocjonalną wyrazistością. Wpisują się one nie tylko w tło wydarzeń, lecz służą prezentacji problemu nadrzędnego – sytuacji człowieka w systemie, który zachwiał wszystkimi dotychczas istniejącymi wartościami. Obraz w filmie Szabó posiada moc artystycznego wyrazu, przyjmuje funkcję uzupełniającą wobec języka, narzędzia, które zawodzi w bezpośrednim przekazie dynamiki wewnętrznych życia bohaterów.

Postać Höfgena w roli Mefista monumentalizowana jest dzięki szybkiemu montażowi i wykorzystaniu różnych punktów widzenia kamery. Wybrane elementy realiów nazistowskich pomagają wprowadzić widza w wydarzenia. Szczególną wyrazistością odznaczają się migawki z codziennego życia w Trzeciej Rzeszy – bicie Żydów, żołnierze na froncie, agresja na ulicach, wychowywanie chłopców na wojowników. Scena „edukacyjna” jest zresztą uderzająca: wychowawca wykrzykuje hasła hitlerowskie („Führer! Jesteśmy siłą naszego narodu! Stworzymy nowy świat!”). Wywołane wrzaskiem odpowiedzi stymulują do „moralnego” zaangażowania. Odbija się w nich demoniczna wola zdyscyplinowania młodego pokolenia przez nawrót do „rdzennej ludowości” i do „krwi i ziemi”. Scena ta jest symboliczną ilustracją pragnień, by w młodym pokoleniu zmiażdżyć indywidualizm. Wychowawca zadaje chłopcom pytanie: „Czym zajmuje się twój ojciec?”. Jeden odpowiada: „Jest drogowcem”, drugi: „Jest rolnikiem”, trzeci: „Nauczycielem. Uczy nas”, kolejny: „Jest piekarzem. Wypieka dla nas chleb!”. Uniformizację młodzieży oddają zamykające tę scenę słowa wychowawcy: „Jesteśmy synami jednego narodu. Wszyscy mamy ten sam cel! Jedność i siła! Podążajmy za naszym Führerem!”.

Sceny tej jednak nie ma w powieści. Dlaczego István Szabó wykroczył poza ramy pierwowzoru? Czyżby miał na uwadze niedoskonałość języka w przedstawianiu ciemnych stron życia? Filmowe obrazy są aktem zbliżenia do podświadomych pokładów duszy ludzkiej. Młodzi chłopcy, zachłanni i ciekawi neofici, dobrowolnie wpadają w objęcia przemocy, gdyż daje im ona obietnicę nowych

¹³ „Język zawiera refleksję i z tego powodu nie może wyrazić bezpośredniości. Refleksja niweczy bezpośredniość” (S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 1, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1976, s. 76).

przygód. Siegfried Kracauer ową nadrzędną wobec literatury zdolność obrazów do przedstawiania rzeczywistości ujmował w słowach: „Ich sens pełni wyraźnie funkcję reprezentacyjną”¹⁴. Tragedię Höfgena, artysty pogrążonego w mrokach szaleństwa historii, Szabó ukazuje na tle monumentalnych pałaców, przestrzennych korytarzy i gabinetów dostojników nazistowskich. By rzecz skonkludować: filmowy Höfgen czuje się ofiarą – dusi się nadmiarem otaczającej go atmosfery nazizmu. Jeśli jedną z istotnych cech dobrej powieści – jak twierdził Tomasz Mann – jest przedstawianie życia wewnętrznego postaci¹⁵, to obrazy w *Mefiście* tę funkcję dynamizują.

Idąc tym tropem, nie sposób pominąć sceny, w której Höfgen składa wizytę u prezesa Rady Ministrów. Cel audyencji może być odczytany podwójnie: jako próba uwolnienia aresztowanego przyjaciela, Ottona Ulrichsa, lub jako akt terapii i pociechy, by wreszcie pozbyć się błazeńskiej maski. Szabó buduje tę scenę, wyrażając wewnętrzne stany Höfgena w zdystansowanym obrazie. Pokazując długie korytarze, przestrzenne hole i liczne punkty kontrolne, reżyser sugeruje, co dzieje się we wnętrzu postaci. Przytłaczający potęgą gmach gestapo, przestrzenny, utrzymany w ciemnych, mrocznych barwach, wzbudza silne emocje. Minister lotnictwa, którego widz wcześniej postrzegał jako zatroskanego mecenasa sztuki, wyrozumiałego wobec słabości charakteru Höfgena, teraz ujawnia oblicze bezwzględного tyrana.

Szabó ponownie wychodzi więc poza powieść Manna, wykorzystując możliwości medium filmowego. Kamera w najdrobniejszym szczególe utrwała zmieniający się wyraz twarzy Höfgena i prezesa Rady Ministrów. Zdaniem Kracauera, zbliżenia stanowią drogę do prawdy. Powołując się na Eisensteina, teoretyk filmu pisał, że funkcja zbliżenia polega „nie tyle na tym, by pokazywać lub przedstawiać, lecz by znaczyć, nadawać znaczenie, określać”¹⁶. Twarz każdej z postaci jest znakiem jej „ja”, personą, a więc także rolą i maską. Jest cielesnością i zewnętrznym wizerunkiem, za pośrednictwem którego daje o sobie znać to, co wewnętrzne. W omawianej scenie widzimy więc dwie oświetlone twarze, z których emanuje napięcie. W ten efektowny sposób Szabó przedstawia rozmowę Dawida z Goliatem, naznaczoną niewyobrażalnym dystansem między wszechmocą Göringa a niemocą Höfgena. Z jego twarzy emanuje jednak opanowanie i spokój. Jego milczenie oddaje niezdolność do bycia sobą. Słowa bohatera „Jestem tylko aktorem” oddają potęgę zła. W podobny sposób usprawiedliwienia domagali się hitlerowscy zbrodniarze, kiedy mówili, że wypełniali jedynie swe obowiązki.

Błąda, nieruchoma twarz Höfgena i okrutne oblicze jego adwersarza tworzą siatkę znaków, które konotują sensy ukryte pod powierzchnią. Brutalny dialog,

¹⁴ „Ihr Sinn geht merklich auf Repräsentation” (S. Kracauer, *Der verbotene Blick*, Leipzig, Reclam Verlag 1992, s. 296).

¹⁵ Por. T. Mann, *Sztuka powieści*, w: idem, *Eseje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA 1998, s. 61.

¹⁶ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Gdańsk, słowo/obraz terytoria 2009, s. 74.

a właściwie monolog Göringa jest dla aktora upokarzający i bolesny. Wyłowione przez kamerę najdrobniejsze szczegóły twarzy – zmęczone, wystraszone i pełne niespokojnych przeczuć oczy aktora oraz wypełniająca ekran rozjaśniona, buńczuczna, demoniczna twarz Göringa – odzwierciedlają ich charaktery przejawiające się w nazistowskich okolicznościach. Szabó realizuje postulat Kracauera, który powtarza, że „zewnętrzna powłoka rzeczy, naskórek rzeczywistości [...] jest tworzonym kina”¹⁷. W dążeniu do przedstawienia doznań bohaterów obraz filmowy wspomaga język, bowiem pozwala oddać życie wewnętrzne. Język zaś ze swej natury jest pojęciowy i odwołuje się do świadomości, staje się dla czytelnika wyzwaniem bardziej polemicznym, zmusza do refleksji o rzeczywistości. Tomasz Mann następująco wyraża istotę języka: „Sztuka, dla której środkiem wyrazu jest język, zawsze będzie sprzyjała twórczości wybitnie krytycznej, ponieważ sam język jest krytyką życia: dając życie, nazywa, utrafia, określa i sądzi”¹⁸. W tym kontekście ponownie można powołać się na Kracauera, według którego dopiero film odślania pełnię wyrazu prezentowanego materiału: „Treść wyjściowa uzyskuje pełnię wyrazu w akcji jej filmowej kreacji”¹⁹. Obrazy utrwalają i przekazują ulotne wrażenia duszy bohaterów, stają się precyzyjnym aparatem wyrażającym uczuciowość, drażliwość, agresję, rozwichrzoną i awanturniczą degenerację, słowem: życie wewnętrzne, które jest kształtowane przez wydarzenia zewnętrzne.

Równie ważnym elementem kompozycji filmowej jest muzyka. Autor muzyki do filmu, Zdenko Tomásky, stworzył suplement dźwiękowy do obrazów i słów, wprowadzając częste zmiany tempa, tonacji i instrumentacji. Ilustruje w ten sposób dramatyzm sytuacji i uczuć. Tomásky stosuje gwałtowne, ostre i niepokojące połączenia akordów. Jego muzyka, pogłębiająca filozoficzny sens filmu, jest zapowiedzią losów bohaterów, przemian moralnych i uczuciowych. Słuchając jej, słyszemy, jak surową dyscyplinę kompozytor narzuca dźwiękom, by wyrazić zgrozę wyrastającą z nazistowskiego szaleństwa. Muzyka ta podszyta jest niepokojem, wprowadza widza w stan emocjonalnego napięcia i bardzo ludzkiego lęku. Jej niediegetyczny charakter, tragiczny w swoim wyrazie, kontrastuje z muzyką diegetyczną, przynoszącą wytchnienie od dźwięków uderzających ciężarem strachu.

Pełna przepychu sala balowa, wytworne bogactwo strojów, efektowne dialogi – wszystko to dopełnione jest muzyką właściwą do nastroju wschodzących gwiazd niemieckiego nazizmu. Jej dźwięki i rytm zachęcają roztańczone pary do radości i zachwytu nad życiem. Skala ekspresji jednego i drugiego rodzaju muzyki przywołuje w świadomości widza dwa odmienne nastroje postaci filmowych. Ekspresja muzyki niediegetycznej, budowana agresywnym, ostrym dźwiękiem o mocnym natężeniu, ma w sobie element strachu i cierpienia. Ekspresja muzyki diegetycznej – to wyraz radości i rozbudzonych nadziei matadorów ówczesnej elity politycznej.

¹⁷ Ibidem, s. 226.

¹⁸ T. Mann, *Szkic autobiograficzny*, w: idem, *Eseje*, tłum. W. Jedlicka, Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA 1998, s. 38.

¹⁹ „Das stofflich Vorgegebene erhält durch die Art seiner filmischen Gestaltung volles Gewicht” (S. Kracauer, *Kino*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp 1974, s. 36).

Aby w pełni zestroić treść i formę, dopełnić film, Szabó pozwala „przemówić” także przedmiotom. Przedmioty w *Mefiście* są bowiem czymś więcej niż tylko materialnym elementem inscenizacji: reprezentują określone idee i ludzi z nimi związanych. Odpowiada to koncepcji Kracauera, który twierdzi, że przedmioty stanowią pierwszoplanowy element utworu filmowego, film zaś staje się dziełem artystycznym wówczas, kiedy przedmioty stają się aktywne w akcji filmu²⁰. Szczególnie w ostatniej scenie filmu siła przeżycia płynie z jedności słów i obrazu oraz przedmiotów, które uzupełniają język dzieła.

Nazizm triumfuje, a prezes Rady Ministrów wzywa Höfgena, by dotrzeć do jego sumienia. Protektor aktora biegnie więc po monumentalnych schodach i wraz ze świtą nazistowskich podwładnych przemierza ogromne korytarze. W końcu ze wzruszeniem i egzaltacją krzyczy do Höfgena: „Cóż, Mefisto, wielka moc patrzy teraz na ciebie. Czujesz ją? To jest dopiero teatr! Spójrz na tę arenę. Jest prawie gotowa. Wspaniała, nieprawdaż? Tutaj odbędzie się następny występ. Spójrz historii w oczy. To echo”. Jego dalsze słowa wyrażają dążenie do pangermanizmu, uznanie dla świetności wielkich Niemiec: „Będziemy Panami Europy i świata. Zbudujemy Tysiącletnie Imperium”. Höfgen, oślepiiony światłem reflektorów, zasłania ręką twarz, biega niespokojny i niepewny: „Czego oni ode mnie chcą? W końcu jestem tylko aktorem”. Obraz filmowy szczególnie wyraźnie oddaje jego niepokój i zagubienie.

Warto przypomnieć jedną z artystycznych miar, jaką stosował Johann Wolfgang Goethe wobec sztuki w ogóle, teatru zaś w szczególności. Duże znaczenie przyznawał on zdolności artysty – również odbiorcy sztuki – do bezpośredniego wczuwania się w osobliwość życia wewnętrznego bohaterów. Artysta, zdaniem Goethego, powinien korzystać „ze swojego wspaniałego daru wczuwania się w stany innych istot”²¹. Język, z natury skłonny do typologizowania pojęć²², jest mniej skutecznym środkiem wyrażania wzruszeń bohaterów. Dopiero przedstawianie stanu psychicznego postaci poprzez muzykę, przedmioty (ogromna przestrzeń teatralna, monumentalne schody, oślepiające światła reflektorów), ekspresję (drżenie rąk, wystraszone oczy) pozwala stworzyć pełnię artystyczną. Obrazy wybrane przez reżysera z zasobów straszliwych realiów nazistowskiej rzeczywistości pełnią funkcję znaków, z których płyną sygnały osobliwie krańcowych doświadczeń, do jakich zmuszała ludzi historia.

Zarówno powieść, jak i film, opisując egzystencjalno-duchową sytuację Höfgena, odsłaniają jego wewnętrzny upadek. Aktor nosi piętno zła, które w XX wieku jest źródłem negatywnego wartościowania. Zjawisko to jest uwarunkowane społeczno-politycznym kontekstem, w który jednostka zostaje uwikłana. Należy podkreślić, że w literaturze europejskiej można znaleźć inne przykłady odsłaniające

²⁰ „[...] dass ein Film nur dann Film ist, wenn in ihm auch die Dinge aktiv in die Handlung eingreifen” [„film jest dopiero wówczas filmem, jeśli przedmioty wkraczają do akcji”] (ibidem, s. 232).

²¹ J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, tłum. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1960, s. 120.

²² Por. T. Todorov, *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa, Wiedza Powszechna 1984, s. 141.

wspólny dla różnych epok mechanizm zła wyzwalający moc Antychrysta, zaś sama postać diabła to jeden z fascynujących tematów twórczości artystycznej. Jego imię – Mephistopheles (Johann Wolfgang Goethe), Mephisto (Klaus Mann), Mephistophilis (Christopher Marlowe), Mephistophilus (spisana tradycja ludowa) – ukrywa w sobie jakąś utajoną zagadkę. Wyjaśnienia jej podjęło się wielu autorów arcydzieł sztuki literackiej, twórców teatralnych i filmowych. Swój wysiłek twórczy i uwagę skierowali na postać diabła między innymi wspomniany Johann Wolfgang Goethe (*Faust*), Thomas Mann (*Doktor Faustus*), Arthur Miller (film *Hexenjagd* produkcji energo-francuskiej, w reżyserii Raymonda Rouleau), Carl Theodor Dreyer (film produkcji duńskiej *Leaves from Satan's Book*), Felix Mitterer (dramat *Ein Jedermann*), Tankred Dorst (dramat *Merlin*) i wielu innych przedstawicieli literatury i filmu. Artystyczne opisy natury diabła połączone są z przeświadczeniem, że jego postać stała się symbolem upadku cywilizacji. Wystarczy wspomnieć słowa diabła z dramatu Mitterera *Ein Jedermann*, wypowiedziane w czasie rozmowy z Jezusem Chrystusem: „Jezusie Chrystusie! Musiałeś przecież zauważyć, jak bardzo zmieniłeś się na ziemi”²³. Diabeł z dramatu Dorsta *Merlin* pragnie za wszelką cenę uczynić człowieka wolnym, by mógł służyć złu, bowiem istotą ludzkiej natury jest czynić zło. Pokusie zła ulega także bohater Klaus Manna i Istvána Szabó, Höfgen, kiedy utrzymuje, że chce się uwolnić od kłopotliwego ciężaru sporów politycznych i godzi się na najgłębszy upadek moralny. Życiowy wybór oznacza w przypadku Höfgena negację osobowości w jej etycznym wymiarze i prowadzi go do przyznania sobie prawa do luksusowego życia; ulegając złu, realizuje on wolę nazistów: „Czy zasługujemy na to, co otrzymaliśmy? Tak. Mamy prawo nie zważać na to, co się dzieje wokół nas”.

Bibliografia

- Bock, S., Hahn, M. (red.) (1978). *Erfahrung Nazideutschland. Romane in Deutschland 1933–1945*. Berlin – Weimar, Aufbau Verlag.
- Brode, H. (1978). *Benn Chronik. Daten zu Leben und Werk*. München – Wien, Carl Hanser.
- Eckermann, J.P. (1960). *Rozmowy z Goethem*. Tłum. K. Radziwiłł, J. Zeltzer. Warszawa, PIW.
- Fromm, E. (2000). *Zerwać okowy iluzji*. Tłum. J. Karłowski. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis.
- Kierkegaard, S. (1976). *Albo – albo*. T. 1. Tłum. J. Iwaszkiewicz. Warszawa, PWN.
- Kierkegaard, S. (1976). *Albo – albo*. T. 2. Tłum. K. Toeplitz. Warszawa, PWN.
- Kracauer, S. (1974). *Kino*. Frankfurt a. Main, Suhrkamp.
- Kracauer, S. (1992). *Der verbotene Blick*. Leipzig, Reclam Verlag.
- Kracauer, S. (2009). *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Tłum. W. Wertenstein. Gdańsk, wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Mann, K. (1983). *Mefisto*. Tłum. J. Dmochowska. Warszawa, PIW.
- Mann, K. (1993). *Punkt zwrotny*. Tłum. M. Wydmuch. Warszawa, Czytelnik.
- Mann, T. (1998). *Eseje*. Tłum. W. Jedlicka et al. Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA.

²³ F. Mitterer, *Ein Jedermann*, w: idem, *Stücke*, Innsbruck, Haymon 2001, t. 2, s. 285.

- Mitterer, F. (2001). *Stücke*. T. 2. Innsbruck, Haymon.
Steiner, G. (2001). *Grammatik der Schöpfung*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
Todorov, T. (1984). *Poetyka*. Tłum. S. Cichowicz. Warszawa, Wiedza Powszechna.
Young, J. (2000). *Heidegger, filozofia, nazizm*. Warszawa – Wrocław, PWN.

Summary

The Literary and Cinematic Reflection on Totalitarianism – Illustrated with an Example of Klaus Mann's Novel *Mephisto* and Its Film Adaptation Directed by István Szabó

Klaus Mann's novel *Mephisto* and its film adaptation directed by István Szabó put the reader in a mood for reflective judgments about human behavior which grows on the ground of the totalitarian system. The spectrum of Mann's novel and Szabó's film is made up by the world of the Third Reich's culture, where the actual reality, specific human fates, biographies and events are determined by the conformism as well as the heroism of fight.

Klaus Mann's novel and István Szabó's film are mutually complementary in their disparate modes of expression and cognition of man. The film adaptation encompasses the elements impossible to represent in the text of the novel. In contrast with image, language as the basic device of literature is helpless in the face of a rich diversity of direct individual experiences. For language is reflective by nature, aiming to capture a whole (Kierkegaard). The cinematic picture performs a function that is complementary to language, which fails as a direct medium of the dynamism of the characters' inner lives. The film is able to depict what is passed over by the novel.

Describing Höfgen's existential and spiritual situation, both the novel and the film reveal his inner downfall. There is no escaping the affinity with the stigma of the evil – a source of negative evaluation in the 20th century. This phenomenon is not self-acting but conditioned by the sociopolitical context in which the individual gets tangled up. In conclusion, the author quotes other examples from European literature, which expose the mechanics of the evil summoning up the powers of the Antichrist, common to the various epochs.