

BOHATER BEZ TWARZY. O ESTETYCZNYM NEUTRALIZOWANIU PRZESZŁOŚCI W FILMIE *MEFISTO* (1981) ISTVÁNA SZABÓ

IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
izatomczyk@interia.pl
ORCID 0000-0003-3674-1102

Saul Friedländer przygotował *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci* (*Reflections of Nazism: an Essay on Kitsch and Death*, 1984) ze świadomością, że dotychczasowe analizy totalitaryzmu opierające się na „interpretacjach politycznych, ekonomicznych i społecznych są niewystarczające”¹. Historyk zauważył, że atrakcyjność nazizmu nie wyrażała się w ideologii, a w potęgde emocji, obrazów oraz fantazmatów i dlatego za cel swoich rozważań obrał „odkrycie struktur wyobraźni dawnej i dzisiejszej”². To spostrzeżenie pozwoliło mu śledzić przejawy ciągłości pewnych form wyobrażeń dostrzeganych w *nowym dyskursie* lat 60. i 70. XX wieku, które wydają się głęboko zakorzenionymi obrazami starego dyskursu nazistowskiego³. Namysł nad estetycznym konceptem nazistowskiej perswazji odsłonił przed badaczem dwa wspólnie oddziałujące i wzajemnie wzmacniające się motywy kiczu i śmierci. Maciej Sawicki, próbując doprecyzować znaczenie kiczu w myśleniu żydowskiego historyka, sięga po jego krótki tekst pt. *Kitsch and the Apocalyptic Imagination*⁴ i wysnuwa z niego następującą refleksję:

¹ S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, wstęp P. Śpiewak, Warszawa 2011, s. 31.

² Ibidem, s. 36.

³ Por. M. Sawicki, *Wyobrażenia, fantazmat, kicz. Przykład historiografii Saula Friedländera*, „Sensus Historiae” 2015, nr 4, s. 197.

⁴ S. Friedländer, *Kitsch and the Apocalyptic Imagination*, tekst jest przedmową do symposium: *On Kitsch*, „Salmagundi” 1990, nr 85-86.

Saul Friedländer rozpoczął swoją analizę egzystencjalnego znaczenia kiczu powołując się na formułę Hermana Brocha [...], który stwierdził, iż kicz jest „zasadą zła w sztuce”. U historyka to otwarcie znaczeniowe w rozważaniach teoretyka estetyki stało się istotne dla poszerzenia granic refleksji historycznej nad dziejowymi wytworami wyobraźni: „Taka definicja implikuje etyczne podejście do kiczu, a nie [jedynie – I.T-J] czysto formalne lub estetyczne”⁵.

Poszerzając pole refleksji nad kiczem, Friedländer próbuje określić granice, w których opowieść o Zagładzie jest możliwa w jak najmniej redukcjonistyczny sposób. Redukcja dokonuje się w obszarze pamięci publicznej i pamięci indywidualnej i wynika z ich wzajemnej niewspółmierności. Pamięć publiczna poszukuje sposobu obrony wobec faktu Zagłady, szuka jasnej interpretacji, prostych wyjaśnień i dąży do wyeliminowania bólu. W celu rozbudzenia nadziei, dokonuje neutralizacji traumatycznego doświadczenia. Indywidualna pamięć głęboka ocalałych nie może się pogodzić z regułami pamięci zbiorowej ani im się przeciwstawić i w konsekwencji zanika⁶. Neutralizacja pamięci zbiorowej przebiega na poziomie estetycznym i realizuje się „za pomocą sztuczek językowych, znaczeniowych przemieszczeń, symbolicznej inwersji”⁷.

Nawiązując do myśli Friedländera, zamierzam przyjrzeć się filmowi Istvána Szabó *Mefisto*, by sprawdzić, czy dochodzi w nim do tego rodzaju neutralizacji, a jeżeli tak, to za pomocą jakich zabiegów. Pytanie o ten właśnie film sprostował sam badacz, który wymienia powieść Klausa Manna *Mefisto* (1936), będącą pierwowzorem dla węgierskiego reżysera, jako przykład neutralizacji, która nie była intencją autora. Szczególnie istotny w tych rozważaniach wydaje mi się motyw twarzy, bardzo wyraźnie zaakcentowany przez reżysera.

***Mefisto* Klausa Manna, czyli „Hitler (jest) w każdym z nas”⁸**

Krótką refleksję dotyczącą powieści *Mefisto* Klausa Manna Friedländer zamieścił w trzeciej z czterech części eseju *Refleksy nazizmu*. Badacz określił ten

⁵ M. Sawicki, *Wyobrażenia, fantazmat, kicz...*, op. cit., s. 198.

⁶ Zob. M. Sawicki, *Między pamięcią a zapomnieniem Shoah. Problem estetycznej neutralizacji przeszłości w myśleniu historycznym Saula Friedländera*, „RIHA Journal” 2015, Special Issue: „Contemporary art and memory”.

⁷ S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 38.

⁸ Ibidem, s. 98. Friedländer zaczerpnął tę konstrukcję ze wstępu Hansa-Jürgena Syberberga do filmu *Hitler, film z Niemiec* (1977). Reżyser zadaje tam pytanie: „Czy kiedykolwiek uwolnimy się od przyniatającego poczucia winy, jeśli nie dotrzemy do jego istoty?”

rozdział jako fragment, w którym skupia się przede wszystkim na paraliżu języka w obliczu niektórych aspektów nazizmu, a także na „niemożności dotarcia do sedna zjawiska za pośrednictwem ewokacji o czysto literackim charakterze”⁹. Friedländer, wspominając o powieści Manna, przywołuje następującą uwagę zapisaną przez pisarza na jej ostatniej stronie: „Wszystkie osoby występujące w tej książce są to typy ludzkie – nie portrety”¹⁰. Żydowski badacz, rozwijając to stwierdzenie autora powieści, zauważa, że „Gustaf Gründgens [...], który posłużył Klausowi Mannowi za pierwowzór głównego bohatera, jawi się w powieści jako zlepek słabości i wad arywisty próbującego wyrobić sobie pozycję w hitlerowskich Niemczech. Nie ma w tej postaci niczego, co nadawałoby jej wyrazistą osobowość”¹¹. Znamienne, że Friedländer posługuje się nazwiskiem pierwowzoru w ocenie konstrukcji bohatera Manna (jak pamiętamy, Mann dla swojej postaci wymyślił nazwisko Hendrik Höfgen). Tym zabiegiem zdaje się niweczyć literacki wysiłek Manna, ale też zwraca uwagę na zasadniczy problem: Mann, tworząc utwór *Mefisto*, wychodzi od rzeczywistości, jednak zamiast doprowadzić do jej zrozumienia, buduje „widma i mity”¹², a uwaga odbiorcy (i twórcy) z rzeczywistości zostaje przesunięta na elementy estetyczne. Sytuacja taka jest dla pamięci o Zagładzie skrajnie niebezpieczna, bo – jak zauważa historyk – „niekończący się strumień słów i obrazów staje się zasłoną, która coraz skuteczniej skrywa przeszłość, tymczasem jedyna otwarta droga polega być może na wstrzymaniu, prostocie, stałej obecności tego, co niewypowiedziane, stałej pokusie milczenia”¹³. Sztuka staje się nieadekwatna, ponieważ estetyka przysłania rzeczywistość.

Nie do zaakceptowania dla Friedländera jest wynikające z tekstu Manna przesłanie: skoro główny bohater okazuje się pewnym typem ludzkim, nie człowiekiem z krwi i kości, to dokonuje się bardzo niebezpieczne uogólnienie: „Hitler (jest) w każdym z nas”. Powstaje uniwersalny model, metafora, która chroni i rozmywa odpowiedzialność. Takie rozstrzygnięcie nie przybliża

i odpowiada: „Tak, tylko w filmie – w medium artystycznym naszych czasów – w filmie, który opowiada o Hitlerze w każdym z nas, w filmie z Niemiec, pojawić się może nadzieja” (cytat za: S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 85.).

⁹ Ibidem, s. 111.

¹⁰ Cyt. za: ibidem, s. 92.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 93.

¹³ Ibidem, s. 96.



Il. 1. Hendrik Höfgen jako Mefisto. Kadr z filmu *Mefisto*

prawdy, a doprowadza do sytuacji, w której odnosimy wrażenie rozpoznania niezmiennej natury ludzkiej. Wrażenie owego odkrycia chroni nas przed prawdą, neutralizuje (egzorczyzuje) rzeczywistość. Doprowadza do „konfrontacji, która jest unikiem”¹⁴, staje się – zakładam, że w przypadku Manna nieświadomym – ukrywaniem tego, co w przeszłości pozostaje nie do zniesienia.

Recepcję utworu Manna można nazwać skomplikowaną, co wiązało się w dużej mierze z wojenną i powojenną historią Niemiec, sporami z potomkami Gustafa Gründgensa oraz z faktem, że utwór z łatwością dawał się odczytywać jako „powieść z kluczem”¹⁵. Nie wnikając w szczegóły, warto przytoczyć spostrzeżenia Ireny Świątłowskiej, która stwierdza, że książkę trudno nazwać arcydziełem. Badaczka wraca do tekstów niemieckiej krytyki literackiej lat 30., ale również do wypowiedzi przyjaciół Manna, i przypomina często pojawiające się opinie, że powieść ociera się o poziom „płytkiego dziennikarstwa, a nawet literatury kuchennej”¹⁶. Zdaniem przywołanego przez

¹⁴ Ibidem, s. 86.

¹⁵ Por. I. Świątłowska, *Klaus Mann. Europejczyk, pisarz, bojownik antyfaszystowski*, Wrocław 2007; I. Świątłowska, *Pakt z diabłem w powieści o pewnej karierze*, [w:] *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacja*, red. E. Białek, G. Kowal, t. 2, Wrocław 2011; W. Czaplińska, *Mefisto w Trzeciej Rzeszy*, [w:] eadem, *Artyści w Trzeciej Rzeszy*, Kraków 1997.

¹⁶ I. Świątłowska, *Pakt z diabłem...*, op. cit., s. 206.

polską badaczkę Liona Feuchtwangera mankamentem powieści jest to, że jej autor nie potrafił się odpowiednio zdystansować do przedstawianej historii, przez co „nosi [ona – I.T.-J.] znamiona fotografii, a nie obrazu literackiego”¹⁷. Natomiast autorka biografii Klausa Manna tak ocenia pisarskie dokonania niemieckiego autora:

Mefisto nie spełnia co prawda wymogów estetycznych stawianych arcydziełom literackim, ale nie jest też tekstem banalnym, przeciętnym, którego lektura pozostawia czytelnika obojętnym na przekazane w nim treści, postawione pytania i zaprezentowane postawy ludzkie. Przeciwnie: fenomen tego dzieła polega na sile jego oddziaływania na czytelnika, na niezmiennej mimo wpływu czasu aktualności nakreślonych w nim modeli ludzkich i sytuacyjnych. Powieść Manna [...] jest jednym z niewielu utworów w literaturze światowej, których recepcja w ciągu kilkudziesięciu lat była tak dramatyczna, wielopłaszczyznowa i wielowątkowa¹⁸.

W ocenie badaczki atut utworu stanowi cecha istotna również dla samego autora¹⁹, czyli opis ludzkich typów, które nie przestają być aktualne pomimo upływu czasu i zmiany warunków historycznych. Jest to więc znowu wyeksponowanie elementu, który w optyce myśli Friedländera doprowadzał do „neutralizacji” czy „egzorcyzmów”.

Wydawać by się mogło, że István Szabó, biorąc na warsztat powieść, będzie starał się niuansować i indywidualizować bohaterów Manna, co mogłoby stanowić próbę uniknięcia sytuacji, w której postawa bohatera odczytywana jest jako norma, jako rozpoznanie „Hitler (jest) w każdym z nas”. W wywiadach poprzedzających realizację filmu Szabó zwracał uwagę, że Mann przedstawia bohaterów swojej powieści bardzo jednoznacznie, jak gdyby tylko w dwóch kolorach: białym i czarnym. „Moim zdaniem – mówił reżyser – [...] musimy stworzyć obraz bardziej zróżnicowany, bardziej wielobarwny niż czynił to Klaus Mann. Ludzie są wielobarwni. [...] Oczywiście jest także, czym jest

¹⁷ Ibidem. Warto w tym miejscu nadmienić, że w Archiwum Manna w Bibliotece Miejskiej w Monachium dostępne są listy świadczące o wielkim uznaniu dla dzieła Manna (I. Światłowska, *Pakt z diabłem...*, op. cit., s. 216.).

¹⁸ I. Światłowska, *Pakt z diabłem...*, op. cit., s. 206-207.

¹⁹ Zob. K. Mann, *Mefisto*, tłum. J. Dmochowska, Warszawa 1983, s. 348.

faszystom, ale pomimo tego: osoby, ludzie są bardziej skomplikowani [...]”²⁰. Co więcej, można przypuszczać, że to właśnie świadomość mankamentów powieściowego pierwowzoru spowodowała, że Szabó zdecydował się dokonać jego adaptacji. Reżyser wychodził bowiem z założenia, że nie należy poprzez filmowanie poprawiać utworu, który trafił do odbiorcy w swojej najlepszej postaci. To usterki i błędy pierwowzoru usprawiedliwiają podjęcie próby sprawdzenia, czy tekst spełni swoją rolę w innym medium²¹.

Mefisto Istvána Szabó, czyli poszukiwanie własnej tożsamości przez reżysera

Gdy sięgniemy do analiz obrazu, okazuje się, że badacze wyraźnie zwracają uwagę na różnice pomiędzy powieścią i filmem, interpretując je na korzyść tego drugiego. W tekście Anny Zielińskiej, opublikowanym w „Kwartalniku Filmowym”, czytamy:

Osoby z powieści Klausa Manna to niewątpliwie interesujące postacie, lecz nie do końca pogłębione psychologicznie. Ich wizerunki literackie sprawiają wrażenie niedokończonych, potrzebują uprawdopodobnienia, wypełnienia głębszą treścią. Owo dopełnienie nie tylko w sferze działań, ale też emocji bohaterów dokonuje się w obrazie Szabó właśnie za sprawą fantastycznych kreacji aktorskich. Można śmiało powiedzieć, że aktorzy tchnęli życie w wizerunki literackie osób, czyniąc ich ludźmi z krwi i kości. Niezwykła interpretacja powieściowych charakterów sprawia, że aktorzy stają się idealnym uosobieniem bohaterów²².

W ocenie Friedländera sztuczność postaci jest wyraźną cechą tekstów opowiadających o hitlerowskich Niemczech. Jednak – moim zdaniem – nieadekwatności sposobu opowiadania tej historii, która jest cechą tekstu Manna,

²⁰ J. Peach, *Texte und Materialien zum Literaturunterricht. Literatur und Film: Mephisto*, Frankfurt am Main 1984, s. 60. „Meiner Meinung nach [...] müssen wir ein differenziertes, mehrfarbiges Bild aufbauen, als Klaus Mann es tat. Die Menschen sind mehrfarbiger. [...] Natürlich ist es klar, was Faschismus bedeutet, aber trotzdem: Die Personen, die Menschen sind komplizierter [...]”, cyt. za: S. Seyler, *Dylematy moralności w kontrowersyjnej powieści K. Manna Mefisto i jej filmowej interpretacji*, „Kwartalnik Opolski” 2015, 2/3, s. 99.

²¹ Por. G. Bubak, *István Szabó. Poszukiwanie tożsamości i bezpieczeństwa*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 3., red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007, s. 331.

²² A. Zielińska, *Pojedynek z demonem. O Mefisto Istvána Szabó*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 202.

nie udaje się zniwelować za pomocą zabiegu zastosowanego przez Szabó. Dlaczego? Rozstrzygnięcia zaproponowane przez reżysera i jego aktorów nie zakotwiczą opowiadanej przez nich historii w rzeczywistości, nie odsyłają do indywidualnej historii Gustafa Gründgensa, czyli nie dokonują tego, czego domaga się Friedländer, gdy mówi o sposobie opowiadania o Zagładzie. Zafascynowani fenomenalnym aktorstwem Klausa Marii Brandauera widzowie zatrzymują uwagę na estetycznym wymiarze dzieła, a estetyka swoim niebywałym urokiem i powabem przysłania rzeczywistość²³. Tym bardziej że Szabó idzie dalej. Starając się przezwyciężyć blokadę języka sztuki, próbując oswobodzić go, „puszcza – jak określa to Friedländer w kontekście innych dzieł – wodze wyobraźni i fantazji”²⁴ i estetyczne rozstrzygnięcia widoczne na poziomie gry aktorskiej uzupełnia niebywale istotnym dla tego filmu motywem twarzy.

Twarz w najbardziej podstawowym rozumieniu jest zestawem elementów, które decydują o tożsamości, definiują, nazywają. Z drugiej strony jest w niej potencjał do zmiany. Marek Hendrykowski tak pisze o tej ambiwalencji z perspektywy semiotyki:

Zmienność *versus* niezmienność. Zmieniając się przez całe życie, twarz stawia w każdym jego momencie pytanie o swoją tożsamość. Przeobrażając się nieustannie, jest jak mityczny statek Tezeusza. Paradoksalnie, odmienia się, przekształca, odnajduje coraz to inne okazjonalne maski i jednocześnie pozostaje sobą. Mimo zachodzących w niej zmian, jest przecież nadal rozpoznawalna²⁵.

Szabó, komponując motyw twarzy w filmie, kwestionuje możliwość, o której wspomina Hendrykowski, i w taki sposób opracowuje ten motyw, by zmienność nie doprowadziła do rozpoznania. Ujawnienie maski dokonuje się na kilku poziomach. Zawsze jednak według tego samego schematu: przedstawienie określonej tożsamości jako czegoś stałego, po czym odwrócenie znaczenia, zaprzeczenie. By twarz mogła zaistnieć w tym filmie na wielu płaszczyznach, Szabó wykorzystuje kilka jej emanacji. Mam tu na myśli: maskę, która rości sobie prawo, by być odczytana jako twarz aktora, dla którego twarz stanowi podstawowy instrument działania, imię będące emanacją

²³ Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 94.

²⁴ Ibidem.

²⁵ M. Hendrykowski, *Semiotyka twarzy*, Poznań 2017, s. 12.

tożsamości (i tym samym do niej odsyłające) oraz ideologię, rozumianą jako twarz społeczna.

Najbardziej wyrazista przestrzeń przeobrażenia, pozwalająca dostrzec ucieczkę twarzy od tożsamości, to oczywiście maska, którą zakłada bohater odgrywający rolę Mefista. Gdy po przedstawieniu Höfgen spotyka się z premierem, ten na jego widok mówi: „Ta maska leży jak ulał. Zło w czystej postaci. To uświęcone zło. Ale ma pan miłe oczy i delikatny uścisk dłoni. To dziwne, sekret aktorstwa leży w przedstawianiu siły przez ludzi słabych. Musiał się pan długo przygotowywać do tej roli”. W ocenie premiera postać Mefista nie jest częścią tożsamości aktora. Funkcjonuje ona na przeciwnym biegunie warunków naturalnych dla osobowości Höfgena. Ambivalencja, jaką niesie ze sobą zetknięcie Höfgena z Mefistofeilesem, ma swoje dodatkowe konsekwencje. Zdaniem Krzysztofa Demidowicza przeprowadzona przez Szabó analiza procesów zachodzących w świadomości Hendrika doprowadza do sytuacji, w której główny bohater okazuje się zarówno Mefistem, jak i Faustem:

Niczym Faust zawiera pakt z wysłannikiem piekieł – wpływowym marszałkiem, w którym rozpoznajemy Hermanna Göringa. Dla idei filmu ważniejszy jest jednak kontrakt, który [bohater – I.T.-J.] podpisuje sam ze sobą, jest bowiem równocześnie Faustem i Mefistofeilesem. Zaprzedaje duszę potrzebie sukcesu, naiwnie wierząc, iż zwycięży w grze ze swoim mecenasem i wykorzysta reżim, zachowując rzeczywistą niezależność. Gra jest przecież jego profesją i powołaniem. Mimo moralnej niechęci bohatera do nazistowskich praktyk w totalitaryzmie pociąga go apoteoza doskonałości i hierarchizm²⁶.

Maska zaznacza swoją obecność, ale nie daje się uchwycić. Jest zwodnicza, pozbawiona tożsamości. Pozornie zakotwiczona w symbolu Mefista, z równą siłą odsyła do Fausta. Wyodrębnienie maski z twarzy Höfgena dostrzega również rzeźbiarka, która mówi: „Pańska twarz różni się od twarzy Mefista. Prywatnie wygląda pan na nieśmiałego”. Ta wielopoziomowa dychotomia (Höfgen czy Mefisto? Mefisto czy Faust? oraz maska jako rekwizyt, przedmiot aktorskiego działania, cały czas konfrontowany z twarzą aktora) ulega dodatkowemu skomplikowaniu przez słowa kochanki Hendrika, która już na samym początku filmu zwraca się do niego: „Martwisz się tylko, że twoja twarz nie potrafi oddać ludzkich uczuć. To maska, słyszysz?”. Wydaje się, że podobny

²⁶ K. Demidowicz, *Mefisto*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.

wydzwięk może mieć scena zamykająca film, kiedy Höfgen zmuszony jest zbiec po schodach na arenę. W tej samej chwili generał każe zapalić reflektory, a białe światło spływa po twarzy Höfgena. Zatrzymany kadr kończący film przedstawia zbliżenie rozświetlonej twarzy bohatera. Światło niejako wnika w twarz i czyni z niej maskę. W tak przeprowadzonej relacji, gdzie akcent kładziony jest na permanentne napięcie pomiędzy maską i twarzą, bez wyznaczenia ich granic, odbiorca nigdy nie jest pewien, z czym przychodzi mu w danym momencie obcować.

Wydawałoby się, że rozstrzygnięcia tego konfliktu można szukać w zawodzie, który wykonuje główny bohater. Jest on w filmie wielokrotnie eksponowany przez Höfgena i jego otoczenie. Fakt ten wydaje się tym istotniejszy, że sam Höfgen podaje własną definicję aktorstwa. W monologu z początkowych scen filmu wymienia najpierw elementy składające się na strukturę twarzy, potem zdradza myśli, które jemu towarzyszą tak samo jak innym ludziom, deklaruje rozumienie świata i przyznaje się do targających nim uczuć, po czym dodaje: „Ale te oczy nie należą do mnie. Te nogi nie są moje, twarz też nie jest. To nie moje nazwisko, bo jestem aktorem. Wiesz, co to znaczy być aktorem? To nosić maskę wśród ludzi”.

Aktorstwo nie rozstrzyga o statusie maski w życiu bohatera. Tym bardziej, że ono również się rozpada. Jest „osadzone” w tożsamości bohatera, wynika z niej i jednocześnie jest wobec tej tożsamości obce, inne. Dodatkowo w ujęciu Höfgena status aktorstwa jest labilny: raz jest on „aktorem prowincjonalnym”, innym razem aktorem, którego zadanie polega na zachowaniu „naszych wartości dla potomności” czy w końcu „tylko aktorem”, który „chodzi do teatru, gra swoje role i wraca do domu”. Niejasna, czy raczej zmienna, okazuje się również formuła, w której zadania aktora mają być realizowane: raz jest to teatr rewolucyjny, innym razem faszystowski. Szabó dla wyeksponowania tych dwóch formuł teatru przygotowuje dwie oddzielne sceny, w których bohater z naciskiem i ogromnym przekonaniem formułuje swoje wizje. Obie zdaje się pozornie łączyć wizja teatru totalnego, jednak cel każdej z nich jest odmienny. Zniesienie bariery między widzem i aktorem – postulowane przez Höfgena – w pierwszej z nich ma doprowadzić do aktywizacji widza i porzucenia przez niego roli podglądacza. Aktor przestaje tu być centralnym punktem sztuki; w drugiej formule ten sam zabieg staje się zaczynem dla przeżywania wspólnoty.

Höfgen nie ma swojego imienia. W pierwszych scenach poznajemy go jako Hendrika. Gdy jednak spotyka się z kochanką na lekcjach tańca, kobieta zwraca się do niego imieniem „Heinz”. Wyraźnie go to denerwuje:

- Nie nazywaj mnie tak.
- Dlaczego? Przecież tak masz na imię.
- Ale mi się nie podoba, rozumiesz?
- Doskonale rozumiem, Heinz – odpowiada kobieta.

Podobne znaczenie ma scena rozgrywająca się wokół pomyłki na plakacie zapowiadającym sztukę, w której ma zagrać Höfgen. Szabó wyraźnie eksponuje ten moment, każe bowiem wejść garderobianemu na scenę teatralną w czasie próby, by ten w tak kuriozalnym momencie dopytywał aktora o akceptację projektu plakatu. Literówka, której się Höfgen dopatrywał, bardzo go irytuje: „Czy nie możecie napisać mojego imienia bezbłędnie nawet w tym teatrze? Nie nazywam się Henrik, tylko Hendrik!” – mówi do pracownika teatru. Dla generała Hendrik jest odpowiednio „Mefistem” albo „Hamletem” w zależności od roli, którą w danym momencie przypadło grać aktorowi. Znamienne, że w ostatniej scenie filmu, gdy generał prowadzi aktora na arenę stadionu i w światłach reflektorów każe mu zejść na jej środek, wykrzykuje głośno imię swojego protegowanego: „Hendrik Höfgen”. Echo niesie ten krzyk, a na warstwę dźwiękową „nakłada się” obraz maski ze światła, osadzającej się na twarzy bohatera. W ten sposób imię staje się maską.

Zwykło się patrzeć na Höfgena jako na człowieka, który stopniowo oddaje swoją wolność, swoje ideały i przechodzi na stronę faszystów. Problem w tym, że również ideologia, którą zdaje się wyznawać Höfgen, nie jest żadną stałą opisującą tę postać. Początkowo bohater przedstawiany jest jako człowiek o lewicowych poglądach. W Hamburgu, w ostatnich latach Republiki Weimarskiej, solidaryzuje się z komunistami i poświęca przygotowaniu teatru rewolucyjnego. Wydaje się również wierny tej myśli, gdy dostaje angaż w teatrze berlińskim i oddaje swój talent robotniczej widowni, między innymi śpiewając piosenkę:

Skąd burżuj to wszystko ma
Te pistolety i ten blichtr
Kradnie, gdzie się da. [...]
Gdybym któregoś spotkał z was

Brudne kanale splunę wam w twarz
Na to tylko zasługujecie.

Nie spluwa, co więcej, żeni się z kobietą, która przed śniadaniem jeździ konno, a jajka na miękko zjada z kryształowych kieliszków (czego jej nie omieszka wytknąć w czasie wspólnego posiłku). Z kolei, gdy dowiaduje się, że kanclerzem Niemiec został Hitler, komunikuje żonie: „Polityka nigdy mnie nie obchodziła, więc czemu teraz miałbym się nią interesować”. Ta deklaracja nie powstrzymuje go przed tym, by za chwilę pozwolić, aby jego nazwisko nobilitowało narodowy socjalizm.

Tomasz Jopkiewicz chce w tak wykreowanej postaci bohatera widzieć „pełne wysiłku dążenie do indywidualizmu” i „tęsknotę za akceptacją”²⁷. Tadeusz Sobolewski dostrzega w niej inteligenta postawionego przed pokusą oraz obraz tego, jak „najbardziej nieludzki system łączy się z najgłębiej ludzkimi sentymentami”²⁸. Podobnie interpretuje te elementy filmu Anna Zielińska, dostrzegając w postawach Höfgena dylematy etyczne²⁹. Uważam, że ideologiczne decyzje nie są tylko podjętą przez reżysera próbą zobrazowania umiejętności czy dylematów bohatera próbującego konfrontować się z wydarzeniami politycznymi, ale przede wszystkim stanowią konsekwencję wcześniej wskazanych cech: wyraźnej labilności twarzy/maski i tożsamości bohatera.

István Szabó nie chciał, by jego filmy były rozpatrywane z perspektywy biograficznej. W wywiadach mówił:

Uważam, że film powinien być zrozumiały sam w sobie i nie ma znaczenia, kto go zrobił. To zbyt wiele – badać, co mówi o sobie reżyser jako prywatny człowiek. Co więcej, uważam, że jest to szkodliwe; mam wrażenie, że rodzi to nieporozumienia i komentarze związane z filmem. A to z kolei zawsze szkodzi kształtowaniu się prawdziwej opinii widzów... Widzowie nie staną się bogatsi, jeżeli usłyszą ciekawostki z życia prywatnego czy to aktorów, czy też pozostałych twórców...³⁰.

²⁷ T. Jopkiewicz, *Nowoczesna tragedia*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.

²⁸ T. Sobolewski, *Mefisto*, „Film” 1981, nr 50, s. 14.

²⁹ A. Zielińska, *Pojedynek z demonem...*, op. cit., s. 208.

³⁰ Rozmowy z Istvánem Szabó, „Film na Świecie” 1998, nr 399, s. 78.

W 2006 roku, po demaskatorskiej publikacji, István Szabó przyznał się do współpracy z komunistyczną policją polityczną Węgier³¹. Szalenie trudno jest ten biograficzny fakt pominąć, gdy myśli się o Höfgenie. Graniczne wydarzenie, które przyczyniło się do rozpadu twarzy głównego bohatera *Mefista*, wydaje się lustrem, w którym Szabó – wbrew swoim deklaracjom – szuka własnego oblicza³².

Neutralizacja

Filmowa narracja nie rozstrzyga, nie dotyka rzeczywistości, nie odpowiada na pytanie: kim jest bohater? Pozwala różnym wariantom jego twarzy funkcjonować na równych prawach. W konsekwencji historia, którą opowiada nam Szabó, nie jest opowieścią o Hendriku Höfgenie, bo kogoś takiego jak Hendrik Höfgen w niej po prostu nie ma. Widzowie ulegają złudzeniu istnienia jego tożsamości dzięki niebywale sugestywnej obecności i ekspresji aktorskiej Klausa Brandauera, jednak twarz aktora stanowi tylko zasłonę, spod której cały czas wзира incydentalna, zmienna maska. I to ona stanowi o bohaterze, a właściwie o unicestwieniu bohatera. Zadaniem tak opracowanego przez reżysera motywu twarzy jest przesunięcie dokonujące się w procesie identyfikacji i rozpoznania. Widz nie odnajduje w twarzy Brandenauera twarzy Höfgena, twarz aktora nie odsyła do tożsamości Gustafa Gründgensa, która przecież stoi u źródeł historii. Prowadzi do rozpoznania w niej elementów, które tożsame będą z nami, z widzami czy z biografią samego reżysera. Takie rozpoznanie wydaje się początkowo pożądane: reżyser zabiera nas przecież w podróż, w czasie której dokonać mamy rachunku sumienia. Czy jednak o to w tym wszystkim chodzi?

³¹ Informacje na ten temat ukazały się w styczniu 2006 roku w tygodniku kulturalno-politycznym „Elet es irodalom” („Życie i literatura”), autorem publikacji był krytyk filmowy András Gervai, por. János Tischner, *Donosiciel István Szábo*, „Tygodnik Powszechny” 13.02.2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/donosiciel-istvan-szabo-130154>, (dostęp 11.02.2023). Fakt ten otwiera pytanie dotyczące recepcji filmu Szabó w krajach postkomunistycznych i jej ewentualnej zmiany po ujawnieniu współpracy reżysera. Świadomie pozostawiam ten wątek do ewentualnych dalszych badań, skupiając się na problemie kiczu i neutralizacji w perspektywie myśli Friedländera.

³² Jest to tym bardziej zauważalne, że podobna tematyka pojawia się w dwóch kolejnych filmach reżysera: *Pułkownik Redl* (1984) i *Hanussen* (1988).

Andrzej Banach zauważa:

Kicz biegnie chętnie w kierunku dobra i piękna, ale nie ma kiczu zdążającego w kierunku prawdy. Prawdy siłą produkować nie można. Postęp na tej drodze zakłada możliwość wyboru, którą anuluje kicz. Kicz znieczula naszą świadomość i koi ból. A doświadczenie świata łączy się z wyborem i cierpieniem³³.

Historia Szabó koi ból na dwóch poziomach. Po pierwsze, przyglądając się jego bohaterom, zapominamy o bólu niesionym przez Zagładę, bo nacisk położony na aspekt piękna w tym filmie niweczy możliwość odkrywania prawdy o Zagładzie. Po drugie – ponownie wracamy do problemu, który zauważył w tekście Manna Friedländer, czyli do wyeksponowania typów ludzkich, a nie portretów. Sytuacja ta jednak na ekranie otwiera się w innej przestrzeni: typy ludzkie opisane przez Manna zostały w filmie zastąpione metaforą rozpadającej się twarzy. Zmiana przestrzeni nie doprowadziła do zmiany znaczenia, znowu stajemy przed stwierdzeniem „Hitler (jest) w każdym z nas”. Notabene podobne słowa wypowiada do Höfgena generał: „Każdy z nas jest nim po trosze, czyż nie? Czyż nie jest tak, że każdy Niemiec jest po trosze Mefisto?”. Nawet jeżeli dostrzeżemy w sobie zło, okazuje się ono częścią składową natury ludzkiej, przestaje być czymś wyjątkowym. Podróż, która miała być rozrachunkiem z sumieniem, miała doprowadzić do żalu, w istocie doprowadza do znieczulenia świadomości i ukojenia bólu. Szabó nie daje widzowi możliwości wyboru: sięgając do historii Zagłady, pomija ją, nie daje szansy odbiorcy, by mógł dociekać o niej prawdy, na plan pierwszy i właściwie jedyny wysuwa problem

[...] pierwiastka zła potencjalnie istniejącego w każdym człowieku. Utwór węgierskiego reżysera traktujący o naturalnej skłonności człowieka do zła, przekazuje swoje przesłanie bardzo sugestywnie i przekonująco. Próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ludzie wybierają tę ciemniejszą drogę. Problem ten zarazem przestaje być specyficzny dla artystów, a przekształca się w uniwersalną kwestię, która może stać się udziałem każdego człowieka³⁴.

Reżyser, a wraz z nim widz, nie dotyka prawdy, dotyka kiczu i niesionego przezeń kłamstwa. Kicz – jak pisze Jacek Roguski – polega na „wykluczeniu

³³ A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 170.

³⁴ A. Zielińska, *Pojedynek z demonem...*, op. cit., s. 208.

z pola widzenia wszelkiego pęknięcia w bycie, niedoskonałości w bycie”³⁵, nadaje istnieniu maskę piękną. Co więcej, kicz – eliminując ze swego pola widzenia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest z zasady nie do przyjęcia – wymaga kategorycznej zgody, czyli zgody gremialnej, powszechnej, bo to daje poczucie bezpieczeństwa³⁶. Ceną za poczucie bezpieczeństwa jest ucieczka od niepokoju, który chroni przed pułapką nieskończonej medytacji, przed pułapką neutralizacji.

W perspektywie myśli Friedländera aspekt, który przez wielu badaczy postrzegany był jako niebywały atut filmu, staje się zatem jego największym błędem. Być może nawet większym niż błąd Manna, pisarz bowiem był bezpośrednim uczestnikiem, jednym z wielu świadków, Szabó zaś zrealizował swój film dekady po Zagładzie, z pełną świadomością wszystkich jej konsekwencji. Neutralizacja przeprowadzona przez Szabó, umieszczanie przeszłości w „znośnej” perspektywie, dokonuje się w momencie, gdy „pokolenie bezpośrednich uczestników odchodzi i zacierają się wspomnienia”³⁷. W tej neutralizacji – jak zauważa Friedländer – „bierzemy udział wszyscy, a rozpoczęła się ona w apogeum nazizmu”³⁸. Co więcej, z interesującej mnie perspektywy wyjawienie przez reżysera długo skrywanej tajemnicy dotyczącej jego biografii staje się paradoksalnie kolejnym krokiem spychającym film *Mefisto* w stronę kiczu. Poznanie tego faktu pozwala nam wnioskować, że w jakiejś mierze opowieść o losach Hendrika Höfgena jest opowieścią o samym Szabó. Problem jednak polega na tym, że reżyser nie zdecydował się opowiedzieć swojej indywidualnej historii, ukrył ją natomiast w historii Zagłady, by przeglądając się w niej, egzorcyzmować własną przeszłość.

Na koniec warto podkreślić, że – idąc za spostrzeżeniem Friedländera – nie zakładam, iż rozpatrywany tutaj problem neutralizowania przeszłości był intencjonalnym działaniem twórców. Zarówno Szabó, jak i wcześniej Mann na swój sposób próbowali nazwać rzeczywistość. Problem polega na tym, że dotykając Zagłady, w nieświadomy sposób odwracali znaki,

³⁵ J. Rogucki, *Kłamstwo kiczu*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2015, nr 2, <https://preso.amu.edu.pl/index.php/kse/article/view/5865> (dostęp 10.03.2023).

³⁶ Zob. ibidem.

³⁷ S. Friedländer, *Refleksy nazizmu...*, op. cit., s. 103.

³⁸ Ibidem.

czyniąc z praktyk nazizmu element własnej sztuki, która właśnie przeciwko nazizmowi miała być zwrócona.

Bibliografia

- Banach Andrzej, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Broch Hermann, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Bubak Grzegorz, *István Szabó. Poszukiwanie tożsamości i bezpieczeństwa*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 3, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2007.
- Czaplińska Wiesława, *Artyści w Trzeciej Rzeszy*, Wydawnictwo ABC, Warszawa 1997.
- Demidowicz Krzysztof, *Mefisto*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.
- Friedländer Saul, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, wstęp P. Śpiewak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Friedländer Saul, *Kitsch and the Apocalyptic Imagination*, „Salmagundi”, 1990 nr 85-86.
- Hendrykowski Marek, *Semiotyka twarzy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Jopkiewicz Tomasz, *Nowoczesna tragedia*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.
- Mann Klaus, *Mefisto*, tłum. J. Dmochowska, PIW, Warszawa 1983.
- Rozmowy z Istvánem Szabó*, „Film na Świecie” 1998, nr 399.
- Sawicki Maciej, *Między pamięcią a zapomnieniem Shoah. Problem estetycznej neutralizacji przeszłości w myśleniu historycznym Saula Friedländera*, „RIHA Journal” 2015, Special Issue: „Contemporary art and memory”.
- Sawicki Maciej, *Wyobrażenia, fantazmat, kicz. Przykład historiografii Saula Friedländera*, „Sensus Historiae” 2015, nr 4, s. 193-206.
- Seyler Sylwia, *Dylematy moralności w kontrowersyjnej powieści K. Manna Mefisto i jej filmowej interpretacji*, „Kwartalnik Opolski” 2015, nr 2-3, s. 91-102.
- Sobolewski Tadeusz, *Mefisto*, „Film” 1981, nr 50, s. 16.
- Światłowska Irena, *Klaus Mann. Europejczyk, pisarz, bojownik antyfaszystowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Światłowska Irena, *Pakt z diabłem w powieści o pewnej karierze*, [w:] *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacja*, red. E. Białek, G. Kowal, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011.
- Zielińska Anna, *Pojedynek z demonem. O Mefisto Istvana Szabó*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38, s. 197-211.

Źródła internetowe

- Rogucki Jacek, *Kłamstwo kiczu*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2015, nr 2, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/kse/article/view/5865> (dostęp 10.03.2023).
- Tischner János, *Donosiciel Istvan Szabo*, „Tygodnik Powszechny”, 13.02.2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/donosiciel-istvan-szabo-130154> (dostęp 11.02.2023).

Bohater bez twarzy. O estetycznym neutralizowaniu przeszłości w filmie *Mefisto* (1981) Istvána Szabó

Autorka, wychodząc od eseju Saula Friedländera *Refleksy nazizmu* i podejmowanego przez historyka problemu kiczu i neutralizacji, próbuje rozstrzygnąć, czy w filmie Istvána Szabó *Mefisto* (1981) widoczna jest niebezpieczna dla pamięci o Zagładzie neutralizacja przeszłości. Analizując bardzo ważny dla budowy filmu motyw twarzy, który przybiera różną formułę (autorka skupia się na: masce, statusie aktora, zmienności imienia i głoszonej przez bohatera ideologii), autorka dochodzi do wniosku, że bohater filmu Szabó pozbawiony jest tożsamości. Tym samym opowiadana przez reżysera historia nie dociera do prawdy o Zagładzie, a jest kojącą opowieścią, którą Friedländer nazywa „Hitler (jest) w każdym z nas”. Wykorzystana przez Szabó metafora twarzy staje się neutralizacją nazizmu.

Słowa kluczowe: twarz, kicz, nazizm, neutralizacja, Saul Friedländer, *Mefisto*, István Szabó

The Faceless Hero. On the Aesthetic Neutralization of the Past in István Szabó's Film *Mephisto* (1981)

The author, starting from Saul Friedländer's essay "Reflections of Nazism" and the problem of kitsch and aesthetic neutralization addressed by the historian, tries to determine whether István Szabo's film *Mefisto* (1981) does show the neutralization of the past, which is dangerous for the memory of the Holocaust. Analyzing the motif of the face, which is very important for the construction of the film and takes on a different formula (the author focuses on: the mask, the status of the actor, the changeability of the name and the ideology proclaimed by the protagonist), the author comes to the conclusion that Szabo's main character is devoid of identity. Thus, the story told by the director does not reach the truth about the Holocaust, but is a soothing story that Friedländer calls "the Hitler in each of us." The metaphor of the face used by Szabó becomes a neutralization of Nazism.

Keywords: kitsch, neutralization of the past, Friedländer, Szabó, face, identity, Holocaust

Data przesłania tekstu: 1.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 13.09.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 15.09.2025