

Całe miasto o tym mówi

Konteksty kryminału za trzy grosze

TOMASZ KŁYS

Pochwała pewnego widza

Choć w świetle dostępnych dziś dokumentów wiadomo, iż wielokrotnie przytaczana w rozmaitych tekstach o historii kina opowieść Fritza Langa o jego spotkaniu z Goebbelsem na przełomie marca i kwietnia 1933 roku, co jakoby poprzedziło jego „natychmiastową” ucieczkę z Niemiec, prawdopodobnie jest fikcją, jego „wyobrażonym filmem”¹, to jednak uznanie Reichspropagandaministra dla twórczości Langa nie jest tylko projekcją reżysera. Znajduje ono potwierdzenie gdzie indziej – a mianowicie w pedantycznie prowadzonym przez Goebbelsa dzienniku, gdzie pod datą 21 maja 1931 roku znajduje się następujący zapis: *Wczoraj oglądaliśmy z Magdą film Fritza Langa „M”. Bajeczne! Przeciwnie humanitarnej czułości! Za karę śmierci! Dobrze zrobione. Lang będzie kiedyś naszym reżyserem*².

Takie komplementy ze strony przyszłego nazistowskiego ministra propagandy stawiają dzieło Langa w dwuznacznym świetle. Rzecz jasna wiadomo, że nie spełniły się nadzieje Goebbelsa – Lang nie tylko nie został „ich” reżyserem, ale w 1933 z Niemiec wyjechał, a za oceanem zrealizował jednoznacznie antynazistowskie filmy: *Polowanie na człowieka* (*Manhunt*, 1941) i *Kaci także umierają* (*Hangmen Also Die*, 1943). Jednak z racji tej kłopotliwej pochwały jednego z najwyższymi postawionych ludzi Hitlera, warto bliżej przyjrzeć się *M* – *mordercy*, przez wielu – w tym przez samego reżysera – uznanego za najwybitniejszy film Langa. W samym tekście filmu, a także w jego kontekstach (powstania i recepcji) oraz podtekstach (wymowy) ujawnia się przy bliższym wejrzeniu jakaś fundamentalna ambiwalencja, wobec której pochwała ministra Rzeszy przestaje zaskakiwać. Ambiwalencja, która niepokojąco objawiła się już w wielkich filmach Langa z lat dwudziestych: *Zmęczona śmierć*, *Doktorze Mabuse*, *Graczu*, *Nibelungach* i *Metropolis*³.

Mordercy są wśród nas

Pierwotnie tytuł filmu – ostatecznie sprowadzony do jednej zaledwie litery – miał brzmieć *Mörder unter uns*, co można przetłumaczyć zarówno jako „Morderca” (w liczbie pojedynczej), jak i „Mordercy” (w liczbie mnogiej) „pośród nas”. „Film-Kurier” z 20 kwietnia 1931 (a więc na trzy tygodnie przed premierą filmu, która odbyła się 11 maja 1931 w berlińskim kinie „Ufa-Palast am Zoo”) tak uzasadniał zmianę tytułu: *Nie można było użyć pierwotnego tytułu, „Mörder unter*

uns”, ponieważ w paru innych [równocześnie realizowanych – dopisek T. K.] filmach w ich tytułach pojawia się słowo „Mörder”; dlatego nowy tytuł filmu będzie pochodził od znaku, który odgrywa ważną rolę w filmie⁵. Zatem zmiana tytułu była spowodowana względami marketingowymi: koniecznością odróżnienia się od innych równoczesnych produkcji⁶. Choć z drugiej strony enigmatyczny, jednoliterowy tytuł wcale nie wydaje się marketingowo atrakcyjniejszy od planowanego – za to z pewnością jest bardziej niejednoznaczny⁷.

Anegdota, którą Lang już na emigracji opowiedział Siegfriedowi Kracauerowi, a która za jego wpływową książką *Od Caligariego do Hitlera* trafiła, jako „z pierwszej ręki”, do licznych tekstów o historii kina niemieckiego, ma za tło rozmaite problemy, jakich pierwotny tytuł filmu miał jakoby nastroczać Langowi – w postaci listów z pogróżkami czy odmowy wypożyczenia mu do zdjęć hal zdjęciowych w Staaken. „Ale skąd to całe sprzysiężenie przeciwko filmowi o Kürtenie – mordercy dzieci z Düsseldorfu?” – zapytał w końcu zrozpaczony Lang dyrektora atelier. „Ach, to tak” – powiedział na to dyrektor. Westchnął z ulgą i natychmiast wręczył mu klucze do Staaken. Lang także zrozumiał; podczas sprzeczki z dyrektorem atelier schwycił go za klapę i dostrzegł ukryty znaczek partii hitlerowskiej. „Mordercy są wśród nas”: hitlerowcy bali się kompromitacji⁸.

Sceptycyzm wobec tej anegdoty zaleca zarówno monografista M, Anton Kaes, jak i monografista Langa, Tom Gunning. Zdaniem pierwszego nic tej opowieści nie podpira⁹, zdaniem zaś drugiego, by być prawdziwa, wydaje się ona nieco zbyt dramatyczna, a poza tym – dlaczego w owym czasie ktoś miałby ukrywać odznakę partii nazistowskiej? (dodajmy – jednej z głównych sił w ówczesnym Reichstagu). Gunning upatruje w tej historyjce raczej jeszcze jednego „wyobrazonego filmu” Langa, z podobnym suspensem, co anegdota o spotkaniu z Goebbelsem i „ucieczce z Niemiec”. Znajduje w niej też wyraz nowy, jakby emblematyczny dla *Neue Sachlichkeit*, „przedmiotowy” styl Langa, gdzie nieożywione rzeczy (tu: partyjna odznaka) metonimicznie mówią o ludziach, zdarzeniach, ideach¹⁰. Jak we wcześniejszych, alegorycznych filmach Langa, „objawienie” prowadzi do „konwersji” – dość ironicznie konstatuje Gunning¹¹. Potwierdza to pointa tej anegdoty w książce Kracauera: *Tego dnia – dodał Lang – stałem się pełnoletni politycznie*¹². Rzecz jasna, w anegdocie tej widać podobną strategię jak w omówionym poprzednio „wyobrażonym filmie”: rzutowania swej obecnej, demokratycznej i antynazistowskiej świadomości politycznej wstecz, w moment sprzed opuszczenia Niemiec, i tym samym ideowego ujednolaczenia wcale nie jednoznacznych poczynań i dzieł z niemieckiego okresu swego życia.

Anton Kaes w swej świetnej monografii M – choć sam jest nieufny wobec Langa-narratora – paradoksalnie wymienia jednak powody, dla których w okresie powstawania filmu tytuł *Mörder unter uns* istotnie mógł być źle rozumiany, tak właśnie, jak miał go zrozumieć dyrektor atelier w Staaken. *Kiedy Lang filmował „M” w studio Staaken pod Berlinem (byłym hangarze zeppelinów z lat I wojny światowej) od połowy stycznia do końca lutego 1931 roku, stolica Niemiec stała się miejscem dzikich strajków, masowych demonstracji i ulicznych bitew. „M” (...) chwytła rozgorączkowaną i wybuchową atmosferę Niemiec na dwa lata przed dojściem Hitlera do władzy. (...) Żądne linczu tłumy i zbrojne bojówki otwarcie polowały na ludzi, zastraszając przeciwników politycznych i szerząc terror wśród ludności. Gazety co dnia pełne były sprawozdań o gwałtownych, często powodu-*

jących śmiertelne ofiary, starciach i atakach. Współczesna, nagłośniona w mediach sprawa sądowa przeciwko członkom SA (Oddziałów Szturmowych, czyli „brunatnych koszul”), rzuciła cień na realizację „M”, a jej kulminacją był proces, który niósł echa parodystycznego procesu ukazanego w filmie Langa¹³. Świadkiem na tym procesie – o zabójstwo przez bojówkarzy SA członka partii komunistycznej – był sam Hitler, który zresztą kategorycznie zaprzeczył, by partia narodowosocjalistyczna dopuszczała się morderstw politycznych. Tydzień po premierze filmu Langa proces zakończył się wydaniem łagodnych wyroków na morderców...¹⁴

Lang, owszem, zamierzał zrealizować film, który można by traktować jako *Zeitspiegel*, zwierciadło epoki, ale nie chodziło mu bynajmniej o polityczne wrzenie u schyłku Republiki Weimarskiej. Miał to być film z genre’u, który Amerykanie nazywają *topical film*, film podejmujący temat z pierwszych stron gazet (do *topical films* należały słynne filmy gangsterskie początku lat trzydziestych: *Mały Cezar* /*Little Caesar*, 1931/ Melvyna Le Roya, *Wróg publiczny* /*The Public Enemy*, 1931/ Williama Wellmanna czy *Człowiek z blizną* /*Scarface*, 1932/ Howarda Hawksa; a będzie nim też pierwszy amerykański film Langa *Jestem niewinny* /*Fury*, 1936/). Istotnie, *M – morderca* z pewnością ma charakterystyczne atrybuty tego genre’u. Wybrany temat był rzeczywiście z pierwszych stron gazet i niesłychanie aktualny: sprawa „wampira z Düsseldorfu”, seryjnego mordercy, Petera Kürtena, który terroryzował Düsseldorf i okolice między lutym 1929 a 24 maja 1930, kiedy to został ujęty. O niesłychanej aktualności projektu Langa świadczy fakt, że intensywne psychiatryczne i sądowe badania Kürtena – będące zresztą przedmiotem wielkiego zainteresowania prasy i opinii publicznej – miały miejsce od października 1930 do końca stycznia 1931 roku, tocząc się równocześnie z przygotowaniami Langa do filmu. Proces – m. in. dzięki przyznaniu się Kürtena do winy i jego wylewności w zeznaniach – trwał tylko dziesięć dni, od 13 do 22 kwietnia 1931, i zakończył się skazaniem go na karę śmierci za dziewięć morderstw i siedmiokrotną próbę morderstwa (liczba nieudokumentowanych zbrodni, do których się przyznał, była znacznie wyższa). Gdy Lang przedłożył do oceny film urzędowi cenzorskiemu, Filmprüfstelle, 27 kwietnia 1931, było to zaledwie pięć dni po wyroku. Egzekucja Kürtena (przez zgilotnowanie) odbyła się w kolońskim więzieniu 2 lipca 1931, niespełna dwa miesiące po premierze filmu (11 maja)¹⁵.

Trudno jednak uznać *M* za „*der Kürten-Film*”, jak z racji tej symultaniczności jego realizacji i sprawy „wampira z Düsseldorfu” traktowała go prasa i opinia publiczna. Wbrew temu, co Lang miał powiedzieć dyrektorowi atelier w Staaken (i wbrew wizerunkowi Hansa Beckerta, fikcyjnego mordercy z filmu Langa), Kürten nie był wyłącznie, a i nie przede wszystkim dzieciobójcą – jego ofiarami były zarówno dzieci, jak i osoby dorosłe obojga płci. Owszem, choć sprawa Kürtena była niewątpliwie bezpośrednim impulsem dla pomysłu Langa i scenariusza Thei von Harbou, jednak jego źródła należy dopatrywać się także w innych ponurych pierwowzorach, których czyny zaszokowały niemiecką opinię publiczną, a także w ogólnym klimacie kulturalnym Republiki Weimarskiej, w którym częstym tematem, podejmowanym z jakąś dwuznaczną fascynacją przez literaturę, teatr, malarstwo i kino, byli seryjni mordercy i *Lustmord*: – zbrodnia na tle seksualnym.

Sam Lang – w wywiadzie udzielonym Gero Gandertowi – tak mówił o swych inspiracjach: *Kto uczciwie może powiedzieć, jak dochodzi do tematu? Co miało na niego wpływ? Mógł to być liść spadający z drzewa jesienią, nagłe ustanie*

wiatru, nagle burza... Kiedy już zawierzę tematowi – „jestem przez niego opętany” – dobrze się do niego przygotowuję. Chcę wiedzieć, ile tylko się da, o każdej znaczącej rzeczy (nic nie jest nieznaczące), aż do najdrobniejszego szczegółu. I skoro w czasie, kiedy już zdecydowałem się na temat „M”, tak liczni seryjni mordercy popełnili już swe odrażające czyny – Haarmann, Grossmann, Kürten, Denke – musiałem oczywiście zadać sobie pytanie: Co skłoniło tych ludzi do ich czynów? Z pewnością nie byli oni współczesnymi „modelami”, jak ich pan nazywa, żaden z nich nie był mordercą dzieci. Ale gdzieś w tym czasie we Wrocławiu popełniono na dzieciach straszne zbrodnie, których sprawców nigdy nie złapano. W „M” przyszło mi zbadać, co skłania kogoś do tak strasznej zbrodni, jak zamordowanie dziecka, a także wytoczyć rozmaite za i przeciw karze śmierci¹⁶.

Wymienione przez reżysera nazwiska osławionych zbrodniarzy wskazują, iż wśród seryjnych morderców, których sprawy wstrząsnęły Republiką Weimarską, Peter Kürten był numerem którymś z kolei. Pierwszeństwo należy do Georga Karla Grossmanna, rzeźnika z Berlina, który w latach I wojny światowej i tuż po niej utrzymywał się ze sprzedaży ludzkiego mięsa (*sic!*). Zamordował i poćwiartował kilkanaście, a być może kilkadziesiąt osób (dokładna liczba ofiar nie jest znana), głównie prostytutek. Ujęto go w sierpniu 1921 roku. Śmiał się, gdy odczytano mu wyrok śmierci. Ubiegł jednak wymiar sprawiedliwości i przed wyznaczoną egzekucją sam powiesił się w celi¹⁷.

Podobnie zakończył swe życie – powiesił się w celi tuż po aresztowaniu – Karl Denke z miasteczka Münsterberg na Dolnym Śląsku (dziś: Żiębice), ujęty 21 grudnia 1924. Odludek, ale w sumie szanowany obywatel miasta, zamordował co najmniej 20 osób (tyle ofiar zidentyfikowała policja), a prawdopodobnie dwukrotnie więcej, głównie bezdomnych, włóczęgów i podróżnych. *To, co konstable zobaczyli w jego mieszkaniu i szopie, wprawiło ich w przerażenie. Znaleźiono bowiem liczne naczynia z zapiekowanym ludzkim mięsem¹⁸, aparaturę do produkcji mydła, przygotowane do obróbki kości ludzkie. Na ścianach wisały tuziny pasków, szelek i sznurowadeł z ludzkiej skóry. Szafę zappełniały zakrwawione liczne ubrania, wśród nich jedna spódnica. Na parapecie i stole leżały różne dokumenty i kwity na nazwiska osób zwolnionych z więzień i szpitali¹⁹.*

Znacznie jednak większy rozgłos zyskała sprawa Fritza Haarmanna, zwanego „rzeźnikiem z Hanoweru”, oskarżonego o zamordowanie pomiędzy 1918 a 1924 rokiem co najmniej 27 młodych mężczyzn i chłopców, choć i w jego przypadku faktyczna liczba ofiar była prawdopodobnie znacznie większa. Podobnie jak i Grossmann czy Denke, Haarmann również handlował mięsem swych ofiar²⁰. Nie ubiegł wymiaru sprawiedliwości i tak jak Kürten zginął na gilotynie (4 grudnia 1925). Jego sprawa zaważadła opinią publiczną przez relacje prasowe z procesu, a dodatkowy rozgłos zyskała dzięki książce opublikowanej przez dziennikarza i profesora psychologii w jednej osobie, Theodora Lessinga, zatytułowanej *Haarmann: Die Geschichte eines Werwolfs* (*Haarmann: Historia wilkołaka*, 1925). Lessing zwrócił uwagę na to, że potworne czyny Haarmanna nie wzięły się znikąd – zrodził je klimat społeczny ery kryzysu, deprecjacja życia ludzkiego wskutek masowych rzezi podczas I wojny światowej, niewłaściwy system karny, który pogłębił złe, psychopatyczne skłonności mordercy²¹ (Haarmann – zresztą później także Kürten – odsiadywali już wyroki, zanim stali się seryjnymi mordercami). Anton Kaes zwraca uwagę na fakt, że sprawa Haarmann-

na poruszyła zagadnienia, które są obecne w filmie Langa: pytanie o poczytalność umysłową mordercy, kompulsywny charakter zabijania, kontrowersyjność procedur policyjnych i sądowych²².

Haarmann do tego stopnia zawładnął masową wyobraźnią, że trafił do... popularnej w Republice Weimarskiej dziecięcej wyliczanki. Film Langa rozpoczyna się wyliczanką, którą można by przełożyć mniej więcej tak: *Strzeż się Czarnego Człowieka / Na kotlety cię posieka / Raz, dwa, trzy / Odpadasz ty*. Jak zwracają uwagę Maria Tatar i Anton Kaes, jest to w zasadzie ta sama wyliczanka, która rozsławiła w dziecięcej wyobraźni „rzeźnika z Hanoweru”, tyle tylko, że nazwisko „Haarmann” zastąpione zostało słowem „Schwarzmann” („Czarny Człowiek”)²³. W Republice Federalnej Niemiec postać Haarmanna wprost przywoływały trzy filmy: *Die Zärtlichkeit der Wölfe* (Czułość wilków, 1973, reż. Ulli Lommel), *Fritz Haarmann und Theodor Lessing – zwei Deutsche Schicksale* (Fritz Haarmann i Theodor Lessing – dwa niemieckie losy, 1990, reż. Gisela Marx i Andreas Thiel) oraz frapujący formalnie, wstrząsający, choć składający się tylko z „gadających głów” *Der Totmacher* (Siewca śmierci, 1995, reż. Romuald Karmakar)²⁴.

Fascynacja kultury niemieckiej, a zwłaszcza weimarskiej i tużprzedweimarskiej tematem zbrodni na tle seksualnym i seryjnych morderców, jest w ogóle czymś zastanawiającym i niepokojącym. Pod nożem Kuby Rozpruwacza kończy swą wędrówkę przynosząca nieszczęście mężczyznom Lulu, bohaterka słynnego preekspresjonistycznego dramatu Franka Wedekinda *Puszka Pandory* (*Die Büchse der Pandora*, 1904), którego znakomita filmowa adaptacja przez Georga Wilhmla Pabsta (1929) jest jednym z arcydzieł weimarskiego kina w okresie *Neue Sachlichkeit*. Mizoginiczny zabójca to bohater uchodzący za pierwszy dramat ekspresjonistyczny sztuki Oskara Kokoschki, prowokacyjnie zatytułowanej *Morderca, nadzieja kobiet* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1909). Maria Tatar analizuje wnikliwie – choć chyba trochę zbyt ustawia jej interpretację perspektywa feministyczna – motywy sadystycznego mizoginizmu i zbrodni na tle seksualnym w szokujących obrazach i rysunkach Ottona Dix’a i Georga Grosza, a także w powieści Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz* (1929), czyli u artystów dla *Neue Sachlichkeit* wręcz modelowych²⁵. Moosbrugger, seryjny morderca, to jedna z głównych postaci monumentalnej powieści Roberta Musila *Człowiek bez właściwości* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), której pierwszy tom został opublikowany w roku 1930. Jest to wprawdzie dzieło kultury austriackiej, ale z racji tego samego kręgu językowego i rangi artystycznej będące też wydarzeniem w Republice Weimarskiej. No i wreszcie temat seryjnego mordercy pojawia się w dziełach inaugurującym i zamykającym filmowy ekspresjonizm²⁶ – *Gabinecie doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919, reż. Robert Wiene) i *Gabinecie figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924, reż. Paul Leni). Ten ostatni film jest szczególnie interesujący, gdyż paradymatyczny seryjny morderca – Kuba Rozpruwacz – nie jest osadzony, jak bohaterowie dwóch nowel tego filmu, Harun-al-Raszid i Iwan Groźny, wewnątrz fikcyjnych opowieści wyraźnie odgródzonych od będącej „prawdziwą” rzeczywistości, zawartej w otaczających owe opowieści ramie narracyjnej. Wskutek tego odgraniczenia tamte opowieści nie emanują szczególnie grozą, wydają się zneutralizowane czy jawią się wręcz jako parodia „opowieści z dreszczykiem”. Granica filmowego segmentu z Kubą Rozpruwaczem jest natomiast zatarta, przez co koszmarna rzeczywistość z jego



udziałem (gdy ściga parę młodych ludzi w ekspresjonistycznej scenerii wesołego miasteczka) jawi się jako przedłużenie „prawdziwej rzeczywistości” z ramy narracyjnej. Segment z Kubą Rozpruwaczem nie ma, w przeciwieństwie do dwóch pierwszych nowel, wyraźnej linii fabularnej, przypominając raczej luźną strukturą koszmarny sen, którym ostatecznie szczęśliwie się okazuje. Ale dwuznaczne wrażenie – *Mörder ist unter uns* – pozostaje.

W takim kontekście jak *Kürten* jawi się jako kolejny przypadek ponurej serii morderców, tak *der Kürten-Film*, czyli *M* Langa, jest kolejnym, choć zapewne najslawniejszym i artystycznie najwybitniejszym utworem w serii dzieł Republiki Weimarskiej, dwuznacznie zafascynowanej tym mrocznym tematem. W samym filmie znajduje wyraz jego samoświadomość swego dwuznacznego statusu w kulturze, w której seryjne zbrodnie stają się bodźcem do serializacji sensacji na ich temat²⁷. Frau Beckmann, która w pierwszej sekwencji filmu na próżno oczekuje powrotu swej córki ze szkoły (wiemy już, że małej Elsie zastąpił drogę Hans Beckert, jej morderca), na głos dzwonka otwiera z nadzieją drzwi. Stoi w nich jednak nie córka, lecz znajomy listonosz, Herr Gehrke, który przynosi jej... nowy odcinek sensacyjnej powieści w odcinkach, tak go zachwalając: *przerażający, trzymający w napięciu, sensacyjny*. Jak na ironię (bardzo gorzką) matka Elsie, wręczając listonoszowi zapłatę za kolejną dawkę sensacji, które pochłania, sama stanie się niedługo, jako matka ofiary seryjnego dzieciobójcy, bohaterką sensacji dawkowej w odcinkach na pierwszych stronach gazet. Druga sekwencja filmu rozpoczyna się od ujęć ulicy pogrążonej w ciszy, którą nagle rozdziera krzyk gaziennika: *Extraausgabe!* („Dodatek nadzwyczajny!”) Ekstra-wydanie, po które łapczywie sięgają rozgorączkowani przechodnie, przynosi właśnie wiadomość o śmierci Elsie Beckmann, kolejnej ofiary mordercy, który zawładnął wyobraźnią zbiorowości.

Społeczeństwo masowe

W swej znakomitej analizie tekstualnej filmu Noël Burch dzieli go na dziewięć segmentów powiązanych tematycznie, choć bardzo zróżnicowanych formalnie, o charakterze zbliżającym się bądź do rozbudowanych, zwartych scen (segment 7 *M schwytyany w pułapkę* i segment 9 *Proces*), bądź dynamicznych sekwencji montażowych (segment 2 *Strach ogarnia miasto* i segment 3 *Nieskuteczność procedur policyjnych*), bądź mieszanym, przeplatającym krótkie lub trochę bardziej rozbudowane sceny w montażu symultanicznym (segment 1 *Morderstwo Elsie Beckmann*, segmenty 4–6 *Równoczesne poszukiwania mordercy przez policję i świat podziemia*, oraz segment 8 *Policja wpada na ślad M*)²⁸. Progresja filmu – gdy wokół Hansa Beckerta coraz bardziej zaciskają się kręgi równoczesnych poszukiwań policji i przestępców – polega na klaustrofobicznym zacieśnianiu przestrzeni (biurowiec, w którym przestępcy znajdują Beckerta, a zwłaszcza zagracone poddasze, gdzie się ukrył; piwnice zrujnowanej wytwórni alkoholu, w którym świat podziemia odbywa nad nim sąd), a zarazem na coraz większym „rozciąganiu” czasowym scen, przez co spada tempo filmu, zawrotne szczególnie w segmentach 2-6. Segmenty te obrazują gwałtowność tempa zdarzeń i obiegu informacji w społeczeństwie masowym.

Lang już w swych wcześniejszych filmach poruszał temat mediów, a ściślej mówiąc, technicznych możliwości inwigilacji i kontroli obiegu informacji, dzięki którym można uzyskać potężną władzę nad społeczeństwem. „Medialna pajęczyna” – jeden z fabularnych aspektów w *Doktorze Mabuse, graczu* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922), *Metropolis* (1926) i *Kobiecie na Księżycu* (*Frau im Mond*, 1929), jest centralnym tematem znakomitych *Szpiegów* (*Spione*, 1928)²⁹. W *M – mordercy media*: 1) generują zbiorową psychozę kumulującą się w mechanizmie „kozła ofiarnego”; 2) kreują „jaźń odzwierciedloną” seryjnego zabójcy; 3) umożliwiają inwentaryzację, porównywanie i szybki przepływ danych, dając władzy narzędzia kontrolne.

Przyjrzyjmy się segmentowi 2 *Strach ogarnia miasto*. Ujęcie kamerą z wysoka pokazuje ulicę, na której wokół reklamującego wydanie nadzwyczajne gazeciarza zgromadził się tłum ciekawskich. *Wer ist der Mörder? – Kim jest morderca?* – woła gazeciarz, a wszechwiedząca narracja filmu udziela od razu odpowiedzi widzowi (ale też tylko jemu), ukazując Beckerta, jak na parapecie pisze w swym mieszkaniu list do gazety. Po niej następuje ujęcie ulicznego afisza z napisem: *10 000 Mk Belohnung. Wer ist der Mörder?* (z wracającym w mieście i w filmie jak refren pytaniem powiązana jest informacja o dziesięciu tysiącach marek nagrody za wskazanie sprawcy). Przed afiszem zgromadził się spory tłum, w którym ci z końca żądają, by czytać tekst na głos. Kamera oddala się od słupa ogłoszeniowego, ukazując tłum, a w ścieżce dźwiękowej słyszymy czytany podniesionym głosem tekst. Głos jest niezlokalizowany (kamera oddaliła się tak, że tłum zasłania to, co się dzieje bezpośrednio wokół słupa), ale mamy wrażenie, iż to „ktoś z przodu” czyta obwieszczenie z afisza. Wrażenie to jest jednak mylne. *Cięcie do wnętrza baru, gdzie jakiś starszy mężczyzna czyta na głos zgromadzonym przy stoliku z piwem pięciu kompanom tekst z gazety. To jego głos słyszeliśmy. Głos ten, wpięty w pierze, wpięty w ciało, łatwo mógł pochodzić z radia, przenosząc wiadomości wszędzie, nie zważając na granice pomiędzy wewnątrz a zewnątrz, sferą publiczną a prywatną. Gdy miejsca się zmieniają, dźwięk jest ciągły, łącząc rozmaite*

przestrzenie i ustanawiając miasto jako złożoną całość, zjednoczoną nieprzerwanym przepływem informacji³⁰. Informacji, którą przekazuje zarówno prasa, plakaty na mieście, jak i trochę podświadomie sugerowane tu radio (być może najważniejsze medium w Niemczech początku lat trzydziestych XX wieku)³¹.

Co mówi ten „intermedialny” tekst? Stawia pytania – i sugeruje, wytwarzając zbiorową psychozę. „Jak wygląda morderca? Gdzie się ukrywa? Nie wiadomo. A jednak jest on jednym z nas. Twój sąsiad może być mordercą”. Skutki takiego przekazu obrazuje dalszy ciąg segmentu drugiego. Jeden z mężczyzn w barze podejrzliwie patrzy na drugiego i rzuca nań oskarżenie, że to pewnie on, skoro uganiania się za małymi dziewczynkami. Posadzony woła: „Oszczerca!” – a słowo to służy jako most dźwiękowy do następnej scenki. W niej policjant (jak się dalej okazuje podwładny komisarza Lohmanna z Wydziału Zabójstw) usprawiedliwia się przed człowiekiem, w którego mieszkaniu przeprowadził rewizję naprowadzony obywatelskim donosem („oszczerstwem”, stwierdza pomówiony): *Policja musi badać każdy ślad... Każdy na ulicy (...) może być winnym*. To stwierdzenie przenosi nas – na zasadzie kolejnego mostu dźwiękowego – na ulicę, gdzie podniecony tłum dwukrotnie jest o krok od samosądu. Po raz pierwszy, czyniąc oskarżycielską wrzawę wokół niepozornego starszego pana, którego dziewczynka na hulajnodze zapytała o godzinę, a ten nieopatrnie, prócz udzielenia jej odpowiedzi, zapytał ją z troską, gdzie mieszka. Po raz drugi – rzuciwszy się na kieszonkowca, którego eskortował wezwany do zatrzymania rzekomego „mordercy” policjant. Złodziej broni się, krzycząc, że policja raczej powinna zabrać się za poszukiwania mordercy dzieci (*Kindermörder*) niż zatrzymywać takie płotki jak on. Tłum, podchwyciwszy ostatnie słowo, i myśląc, że to pod takim właśnie zarzutem został zatrzymany złodziej, rzuca się na niego...

Wydarzenia segmentu drugiego obrazują narodziny zbiorowej psychozy strachu, hysterii podsycanej dodatkowo przez media, ujawniającej się we wzajemnej podejrzliwości; ta ostatnia, gdyby nie tragizm wydarzeń, które do niej doprowadziły (i mogą być jej rezultatem), mogłaby się nawet wydawać zabawną (scenki w barze i ze starszym panem mają charakter komediowy, czy raczej – tragikomiczny). Psychoza ta unaocznia, że przedstawione społeczeństwo – gdyby zastosować tu kategorie proponowane przez René Girarda³² – znajduje się w stanie „kryzysu nieodróżnicowania” będącego zachwianiem kolejności, hierarchii wartości, stabilnych odniesień moralnych i poznawczych. Seryjny zbrodniarz jest tylko jednym z przejawów tego kryzysu, który – jak się wydaje – może zostać przezwyciężony jedynie przez znalezienie „winnego” (stosuję tu cudzysłów, gdyż w odniesieniu do społecznego kryzysu aksjologicznego wina faktycznego mordercy jest jedynie „metonimiczna” czy też „synekdochiczna”). Stąd – gdy nie ma prawdziwego winowajcy – mechanizm czynienia z podejrzanych kozła ofiarnego jednoczącego społeczność w realnej i symbolicznej przemocy przez przywrócenie „sprawiedliwości”. Uliczny lincz ma charakter sądu *ad hoc*, przez co zaciera się nieco jego rytualno-prawny charakter, a zaznacza przede wszystkim przemoc. Ale też nie przypadkiem świat przestępczy, złapawszy Beckerta, inscenizuje proces. Nadaje to zamierzonej z góry egzekucji „kozła ofiarnego” formę rytualnego zjednoczenia społeczności i – pozorne, nie faktyczne – przewyciężenie stanu zamętu i chaosu przez wskazanie i usunięcie zła³³.

Lang do tematu zbiorowej psychozy i realizacji mechanizmu kozła ofiarnego przez lincz powróci w swym pierwszym amerykańskim filmie *Jestem niewinny*. Powód tej psychozy jest podobny jak w *M*: prasowe doniesienia o kidnapingu (prawdziwej amerykańskiej pladze początku lat 30.) i skojarzenia przez małomiasteczkową społeczność zaginięcia dziewczynki z obecnością obcego. Pierwszy amerykański film Langa – prawdziwe arcydzieło w gatunku *topical film* – pokazuje, że nawet pozornie stabilne, w pełni demokratyczne społeczeństwo nie jest niepodatne na opisane przez Girarda mechanizmy mimetycznej przemocy, zwłaszcza jeśli podsycają je media ³⁴.

W mediach odnajduje swą „jaźń odzwierciedloną” sam morderca. Pisze do prasy list, żądając jego publikacji, a gazeta nie tylko zamieszcza go na pierwszej stronie, ale reprodukuje jego faksymile. Ten szczegół nie jest pomysłem scenariusza Langa i Thei von Harbou, ale jednym z wymownych faktów w sprawie „wampira z Düsseldorfu”. *Kürten napisał do policji anonimowy list, szczegółowo określając, gdzie pochował jedną ze swych ofiar. Kiedy policja zignorowała list, 14 listopada 1929 wysłał jego kopię do komunistycznej gazety „Mittag”, która opublikowała faksymile. Zreprodukowany we wszystkich głównych gazetach Niemiec spowodował dalszą panikę i zalew fałszywych listów od ludzi, którzy twierdzili, iż są mordercami* ³⁵.

Z jednej strony zatem morderca „zapośrednicza” swe zbrodnie przez informacje o nich w środkach przekazu, co alienuje odeń i „obiektywizuje” sprawcę, zapewniając mu sławę (gdy on sam pozostaje anonimowy) i umożliwiając przy lekturze prasy czy obwieszczeń delektowanie się nią. Beckert spotyka Elsie Beckmann przy słupie z ogłoszeniami, na którym widniał afisz informujący o jego zbrodniach i o dziesięciu tysiącach marek nagrody za wskazanie mordercy. Jak sam później przyznaje przed podziemnym „sądem”, czytał takie obwieszczenia, pełen jednak niewiary i zdumienia, że on sam to wszystko rzeczywiście popełnił. A w tej niewierze i zdumieniu przerażenie własnymi czynami i duma ze swej sławy musiały się niejasno ze sobą mieszać w jakiejś przerażającej dialektyce.

Z drugiej strony, „jaźni odzwierciedlonej” w prasie, jego sławy, zazdroszczą mordercy jego naśladowcy. Nie jego czynów (na szczęście), ale listów i wyznań. Około dwustu osób przypisywało sobie zbrodnie Kürtena, przyznając się do niepopełnionych win, dzwoniąc i pisząc do prasy czy na policję. Jeden z tych rzekomych sprawców, niejaki Johann Stausberg, był nawet sądzony w sierpniu 1929, ale rychło okazało się, że to psychicznie chory mitoman ³⁶. Zaginiona dziś sekwencja filmu Langa, której scenariusz w monografii filmu wydanej przez BFI został opublikowany na podstawie tzw. *Zensurkarten* (zapisów cenzury, której przedstawiano film do aprobaty), ukazuje kłopot komisarza Lohmanna z rozmaitymi rzekomymi sprawcami dzwoniącymi na berlińską policję a to z Hamburga, a to z Drezna i kierującymi się najdziwniejszymi motywami („sprawca” z Drezna chciał, by policja zafundowała mu bilet do Berlina) ³⁷. Zresztą efemeryczną sławę z pierwszych stron gazet zdobyć chcieli nie tylko „sprawcy”, ale i rzekomi „świadkowie”. Kaes wspomina o 12 000 rozmaitych wskazówek, śladów czy poszlak, wskazywanych policji i prasie przez opinię publiczną w sprawie Kürtena ³⁸. Na podobny nadmiar fałszywych tropów skarży się w III segmencie filmu Langa komendant główny policji w rozmowie z ministrem spraw wewnętrznych. Jeden z przykła-

dów, które podaje, a które narracja filmu unoacza w rozbudowanej scenie, to zeznanie nr 1478 w sprawie Elsie Beckmann. Dwóch świadków zażarcie kłóci się o kolor czapki, w której ofiara feralnego dnia wracała ze szkoły. „Czerwona” – twierdzi stanowczo jeden świadek, „zielona” – upiera się drugi. Ironia sytuacji polega na tym, że – jak to dobrze pamięta widz – Elsie feralnego dnia nie miała żadnego nakrycia głowy.

Ale media i technika, choć mogą policji dezorganizować pracę, dają zarazem narzędzia kontroli społecznej czy inwigilacji. System alarmowy w biurcu sprzężony z policyjnym rejestratorem i gigantyczną kartoteką umożliwia policji dotarcie do biurowca, w którym osaczono Beckerta, na tyle szybko, by nie wszyscy uczestniczący w akcji przestępcy zdążyli się ewakuować. Prawdziwą rewolucję w ustalaniu tożsamości wniosła stosunkowo niedawno wprowadzona w Niemczech daktyloskopia – policjant na tle rzutowanego na ekran ogromnego obrazu odcisku palca to jeden z najśłynniejszych i emblematycznych kadrów tego filmu. Policja dysponuje ogromnymi archiwami, kartotekami, bazami danych, na podstawie których co prawda nie jest w stanie wskazać sprawców konkretnego przestępstwa, ale może znacznie zacieśnić krąg podejrzanych. Komisarz Lohmann, słusznie rozumując, że sprawca tak drastycznych zbrodni, jak dzieciobójstwa, musiał mieć już w jakiś sposób do czynienia z prawem czy instytucjami dla osób psychicznie chorych, każe swym pracownikom przeszukać odpowiednie archiwa. Taką drogą „dedukcyjną” znacznie ogranicza zakres możliwych sprawców i dzięki niej wpada na trop Beckerta w zasadzie równocześnie ze ścigającymi go przestępcami (choć ci zdołają go jednak ubiec w fizycznym ujęciu mordercy). Archiwa i kartoteki – wspomagane coraz doskonalszą techniką – osaczają społeczeństwo masowe ogromnymi zbiorami informacji. W takim świecie człowiek zatracą swą podmiotowość, fizyczność, staje się numerem w aktach, przypadkiem, adresem, przedmiotem, który po nim pozostał, jeśli zginął lub zostawił ślad, które metonimicznie określają jego tożsamość. Ciekawe zresztą, że świat przestępców posługuje się w zasadzie takimi samymi metodami jak legalne państwo, prowadząc kartoteki, inwentaryzując łupy we własnych „archiwach” i wykorzystując coraz to doskonalszą technikę. Organizacja żebraków, prowadząc „gieldę” produktów żywnościowych, naśladuje jedną z najważniejszych legalnych instytucji ekonomicznych, choć ten akurat aspekt chyba nie jest zbyt serio i wydaje się parodią zarówno sceny giełdy z własnego filmu Langa sprzed dziewięciu lat *Doktor Mabuse, gracz* (1922), jak i Brechtowskiej *Operry za trzy grosze* (*Die Dreigroschenoper*, 1928), która zresztą wyraźnie musiała zainspirować Langa do obrazu przestępczego „alternatywnego państwa”.

„Odpersonalizowanie” człowieka w społeczeństwie masowym odzwierciedla się w metonimiczno-przedmiotowym stylu narracji niektórych sekwencji tego filmu, w których przedmioty i miejsca jakby trwały bez ludzi. Puste nakrycie przy stole w jej domu, pusta otchłań klatki schodowej kamienicy, w której mieszkała, pusty strych, na którym suszy się jej bielizna, są – w dziwnych, irytująco statycznych ujęciach – oznaką nieobecności Elsie Beckmann. Podobnie zresztą jak jej tocząca się w krzaki piłka i zaplątany w przewody telefoniczne, kupiony jej przez Beckerta balonik, odlatujący w końcu gdzieś ku niebu, metonimicznie (czy też synekdochicznie) mówią o jej śmierci. Gdy Lohmann czyta raport o włamaniu do biurowca podsunęty mu przez komisarza Gröbera, jego ponadkadrowemu głoso-



wi (voice over) towarzyszą statyczne obrazy pokazujące rozmaite miejsca biurowca po akcji przestępców, bez żadnych ludzi w kadrze – unaoczniają one tylko dziwaczne skutki włamania (np. przewiercony sufit i nienaruszony sejf)³⁹. Również morderca zostawia przedmiotowe ślady – metonimie jego związku ze zbrodnią: pudełko po papierosach Ariston, ślad czerwonej kredki, którą pisał list do prasy, zadrapania na drewnianym parapecie. Metonimią jego osoby i związku z zamordowaną Elsie jest gwizdany przezeń motyw muzyczny *W grocie Króla Gór* ze suity Edwarda Griega *Peer Gynt*, który zdradzi go przed dobrze pamiętającym dzień śmierci Elsie niewidomym sprzedawcą baloników.

M

Co właściwie oznacza ten enigmatyczny znak? Zdefiniowanie” litery „M” w polskim tytule zubaża ją semantycznie, podczas gdy, jak wskazuje Anton Kaes, jest to „signifiant” z licznymi możliwymi znaczeniami: „Mörder” (morderca), „Mensch” (człowiek), „Mutter” (matka), „Mann” (mężczyzna), „Mabuse”, „Metropolis”. Znak kondensuje poprzednie znaczenia i stygmatyzuje Beckerta w naszych oczach⁴⁰. Ale, oczywiście, „M” to przede wszystkim morderca. Wiemy o nim niewiele, choć w sumie dość szybko poznajemy tożsamość człowieka, który terroryzuje 4-milionowe miasto. Nie ma tu zatem zagadki tożsamości mordercy, jak w kryminałach bardziej tradycyjnych – doprawdy, pod względem atrakcyjności dramaturgicznej dla odbiorców sensacji „standardowej” film Langa to kryminał „za trzy grosze”. Ale choć nie ma zagadki tożsamości, Beckert pozostaje niedookreślony. Rozbudowana scena finałowa, w której Beckert przed sądem podziemia ma głos, mówiąc o swej wewnętrznej udręce i o przymusie zabijania, tak naprawdę nic nie mówi o przyczynach swych potwornych czynów, nie daje żadnej wykładni choroby psychicznej (wiemy tylko, że został zwolniony z kliniki psychiatrycznej, a przestępcy

chcą go zgładzić, z obawy by wyrokiem legalnego sądu, na mocy paragrafu 51, ponownie tam nie trafił).

Beckert, choć bardzo szybko zostaje w sjużecie widzowi „dany”, to bardzo długo pozostaje niedookreślony fizycznie – niczym istny „człowiek bez właściwości”. Podczas jego pierwszego pojawienia się w filmie, gdy spotyka na swej drodze Elsie Beckmann, widzimy tylko jego demoniczny cień rzucony na afisz informujący o jego zbrodniach i słyszemy dobiegający spoza kadru jego wysoki, mało męski głos, którym mówi do Elsie: *Jaką śliczną masz piłeczkę. Jak się nazywasz?* Gdy kupuje Elsie balonik, jest odwrócony do kamery plecami. W kolejnym jego pojawieniu się (w segmencie 2) kamera pokazuje go znad pleców, gdy pisze przy parapecie list do gazety. I choć nie bardzo jeszcze wiemy, jak wygląda, nie mamy wątpliwości, że to on. Znakiem rozpoznawczym jest melodia Griega, którą gwizdza i którą gwizdał, kupując ofierze balonik, sama treść listu i miejsce w strukturze filmu – wszechwiedząca narracja usytuowaniem tej sceny odpowiada na pytanie gazeciarza: *Wer ist der Mörder?* Jego trzecim „wejściem” w sjużecie (w segmencie 3) narracja potwierdzaaby ekspertyzę grafologa, że charakter pisma *świadczy o patologicznej seksualności, objawiającej się na zewnątrz jako indolencja, czy nawet letargia, a przedstawiona próbka pisma zdradza nieomyślne objawy szaleństwa*. Jakby chcąc potwierdzić diagnozę, której przecież sam nie słyszał, Beckert stroi do lustra dziwne, przerażające miny, a wygląd jego twarzy – choć oglądanej teraz przez widza w pełni jej dziwności i brzydoty – jest zapośredniczony przez lustrzane odbicie. Wreszcie w segmencie 5. ledwo zauważamy, jak Beckert opuszcza kadr po wyjściu z kamienicy, w której mieszka, chwilę przedtem, zanim do jego mieszkania trafi podwładny Lohmannowi policjant, który według alfabetycznej listy sprawdza ekspacjentów szpitali psychiatrycznych. Morderca „wsiąka” w miasto, wtapia się w tłum uliczny, jak jakiś anonimowy przechodzień.

Bo też wielkie miasto, metropolia, jest jego naturalnym środowiskiem. Francuski filmoznawca Michel Marie dopatrywał się w Beckercie figury *flâneura*⁴¹, a trop ten podjęli w swoich analizach filmu także Tom Gunning⁴² i Janet Ward⁴³, wskazując nie tylko na włóczenie się Beckerta po ulicach (o którego kompulsywnej potrzebie Beckert mówi podczas „procesu”), ale i na kontemplowanie przezeń wystaw sklepowych, charakterystycznego atrybutu metropolii. Janet Ward analizuje w swej książce ważny aspekt wielkomiejskiego wystroju w okresie weimarskim – *Schaufenster*, okno wystawowe. *Schaufenster* swym różnym wystrojem, oświetleniem, wizualnymi atrakcjami tworzyło fantasmagorię sprzedawania i kupowania, niesłychanie rozbudzając konsumpcyjne pragnienia mas. A te musiały być sfrustrowane u schyłku Republiki Weimarskiej, w dobie kryzysu gospodarczego. Autorka konkluduje: *Film ten z pewnością sugeruje, iż weimarska „kultura powierzchni” wytworzyła, wskutek bankructwa ostatnich lat Republiki, podobne sennym marzeniom obrazy dla mas w Schaufenster, ale także agresywny popęd konsumpcji za wszelką cenę: tutaj – mordercę, który jest zarazem ofiarą konsumenckich struktur fantazji, jak i napastnikiem na niczego niepodjęrzejewających konsumentów (uosobionych przez dziewczącą niewinność małych dziewczynek). W ostatnich podrygach weimarskiej kultury powierzchni, wystawianie przy oknach sklepów stało się rzeczą niebezpieczną*⁴⁴.

Beckert nieustannie daje wyraz swemu popędowi konsumpcji – czy to kupując jabłko na straganie i natychmiast je zjadając, czy zamawiając w kawiarni dwa

koniaki pod rząd wypijając je łączywie. Ale zaspokaja go także obdarowywaniem swych małych „przyjaciółek”: Elsie Beckmann kupuje balonik, niedoszłej ofierze pomarańcze, a wiemy też, że niedaleko miejsca, gdzie znaleziono jedną z poprzednich ofiar, policja odkryła torebkę po słodyczach. Niezależnie od morderczych intencji i faktu, że owe prezenty można traktować jak przynętę, Beckertowi sprawia radość – radość potencjalnej ofiary. I jemu, i dzieciom wspólna jest szczęśliwość z natychmiastowego zaspokojenia pragnienia czy pobudzanie tych pragnień przez kontemplację fantasmagorycznych okien wystawowych. A ta wspólnota – jak słusznie zauważa Gunning – jest jedną z najbardziej skandalicznych, zbijających z tropu rzeczy w tym filmie⁴⁵.

Sekwencja trzech okien wystawowych, przed którymi stają Beckert i dwie jego niedosze ofiary, jest arcyciekawa formalnie i znaczeniowo. W filmie Langa *Schaulfenster* trzykrotnie obrazuje zestawienie w jednej przestrzeni naiwnego, rozmarzonego konsumpcjonizmu dziecka ze zbrodniczym popędem Beckerta do natychmiastowej gratyfikacji pożądania za wszelką cenę. Znaczące jest to, że Beckert i dziewczynki przyglądają się nie tylko rzeczom eksponowanym na wystawie, ale i sobie samym odbitym w szybach – sobie samym pośród rzeczy pożądanych czy choćby tylko fascynujących. Po podziwianiu przez Beckerta swych grymasów w lustrze, pisaniu do gazety czy czytaniu na ulicznych afiszach relacji o swych zbrodniach to kolejny dowód, że Beckert żyje swą „jaźnią odzwierciedloną”.

W pierwszym oknie – eksponującym sztucce w rozmaitych układach – odbicia noży w szybie tworzą wokół twarzy mordercy fascynującą swą geometrią i połyskliwością ramę. Za chwilę w „ramie z noży” pojawi się twarz dziewczynki, a w Beckercie obudzi się zbrodnicze pożądanie, czego oznaką będą półprzymknięte oczy, spazmatyczny oddech i pogwizdywanie melodii Griega⁴⁶. Dziewczynka wkrótce znika Beckertowi i widzowi z oczu – i pojawia się przy drugim oknie wystawowym, tym razem antykwiariatu, w którym jej uwagę przykuwa (*falliczna/kontrolowana*) pionowa strzałka, poruszająca się rytmicznie w górę i w dół, a na prawo od niej (*waginalna/chaotyczna*) tarcza wirująca z namalowaną na niej zwróconą dośrodkowo spiralą, dwie popularne mechaniczne atrakcje optyczne w weimarskich oknach wystawowych. Symbole stają się aż nadmiernie klarowne, gdy kamera podąża za dziewczynką na prawo i dostrzegamy cień strzałki poruszający się nieustannie w górę i w dół nad hipnotyczną spiralą. Jako widzowie nie wiemy jeszcze, gdzie stoi M, ale kamera implikuje nasze usytuowanie zgodnie z jego polem widzenia, skoro śledzimy dziewczynkę jak ofiarę⁴⁷. Ofiarą jednak dziewczynka się nie staje, gdyż po chwili spotyka swą matkę i zbrodnicze pożądanie Beckerta nie znajdzie upustu.

Beckert wkrótce „zaprzyjaźnia się” z następną dziewczynką. Po zakupieniu pomarańczy i obraniu jednej z nich przystają oboje przed oknem wystawowym sklepu z zabawkami, uśmiechnięci i chyba szczęśliwi. W idylliczny, piękny kadr kunsztownie, choć na krawędzi percepcji, niemal w sposób podświadomy, został wkomponowany – i to dwukrotnie – złowrogi znak „M”, którym parę chwil wcześniej Beckert został już naznaczony przez świat podziemia: *Nogi skaczącego pajacyka, gdy szeroko rozstawione, tworzą M ponad głową Beckerta, a co więcej, można dostrzec inne, niewyraźne białe M, odbicie w oknie, gdy nogi są rozstawione*⁴⁸. To, co powinno trafić do podświadomości Beckerta, stanie się dlań oczywiste za chwilę, gdy niedoszła ofiara zwróci za chwilę uwagę „wujkowi”, że się

ubrudził. W lustrze – znowu w lustrze – z przerażeniem dojrzy na plecach swego palta kredowe, białe M.

Polisemantyczność tego znaku wykracza poza przywołane już niemieckie słowa rozpoczynające się tą literą i związane z tematem filmu. Heinrich, chłopak, który kredowym M oznacza Beckerta, by nie stracić go z oczu, czyni to przy pomocy pokrytych kredą zasadniczych linii papilarnych rozpostartej dłoni. Znak „M” jest zatem przyrodzony nam wszystkim, jako ludziom po prostu. Tytuł filmu znaczy zatem *M als Mörder* w równym stopniu jak *M als Mensch* – a w takim zrównaniu Lang po raz już kolejny w swej twórczości wykazuje się głęboko Girardowską intuicją o przemocy kryjącej się u podstaw ludzkiej natury i kultury – przemocy zrodzonej przez pożądanie i rywalizację mimetyczną, prowadzące do kryzysu, którego rozwiązaniem jest kozioł ofiarny⁴⁹.

Tu ujawnia się kolejny skandal tego filmu: jak można współczuć mordercy, seryjnemu dzieciobójcy, co więcej – jak można współczuć z nim? A przecież do tego skłania nas choćby suspens i narracyjne centrum identyfikacji emocjonalnej w sekwencji ukrywania się Beckerta w biurowcu i gorączkowego poszukiwania go przez przestępców: znajdą go czy nie znajdą? Kibicujemy raczej zwierzynie łownej niż myśliwym – choć w tym wypadku i tamci, i ci są wyjątkowo odstręczający i antypatyczni. Jednak strach Beckerta czyni go bardzo ludzkim, przeraża zaś chłód i bezwzględność przywódcy przestępców, Kasiarza (*Schränker*), o którym wiemy, że też ma na sumieniu ludzkie życie, a który swymi gestami, manierami, tonem i skórzanym płaszczem przypomina gestapowca. Maria Tatar konstatuje, że łatwo nam powziąć współczucie i coś w rodzaju sympatii dla Beckerta, gdyż ani razu nie widzimy jego ofiar – zbrodnia na Elsie jest pokazana metonimicznie, a pozostałe miały miejsce w przedakcji filmu. Co więcej, dla widzów późniejszych napiętnowanie Beckerta kredowym znakiem może nasuwać skojarzenia z oznaczaniem przez nazistów Żydów gwiazdą Dawida (przychodzi mi też do głowy kredowy znak, jakim przygotowujący Noc św. Bartłomieja znaczyli domostwa hugenotów w *Nietolerancji /Intolerance*, 1916/ D. W. Griffitha).

To odbieranie mordercy jako ofiary przestałoby być skandalem, gdyby dalszy ciąg filmu – już po złapaniu Beckerta – można było uznać za „głos przeciwko karze śmierci”, niezależnie od tego, za jaką zbrodnię odpowiadałby oskarżony. Tak jednak też nie jest: w scenie „procesu” niespodziewana wolta „obrońcy”, wskazującego, że człowiek niepoczytalny – a taki jest Beckert – nie może odpowiadać za swe czyny, wydaje się jakoś mniej przekonująca retorycznie i emocjonalnie niż argumenty kobiet o bólu matek ofiar, argumenty Kasiarza o niebezpieczeństwach związanych z paragrafem 51, dzięki któremu psychicznie chory morderca wkrótce może ponownie znaleźć się na wolności... W dodatku w scenie „procesu” Beckert budzi – inaczej w sekwencji obławy – raczej obrzydzenie niż litość. O ile napiętnowanie kredą można odczytać – zwłaszcza w świetle późniejszych wydarzeń historycznych – jako „anytycypującą demaskację” mechanizmów zinstytucjonalizowanego antysemityzmu, to portret Beckerta w finałowej scenie jawi się raczej jako kulminacja nieświadomego antysemityzmu w samej koncepcji jego postaci. Do roli szerzącego terror w metropolii seryjnego mordercy Lang wybrał bowiem Petera Lorre, z pochodzenia węgierskiego Żyda (prawdziwe nazwisko – László Loewenstein), mówiącego wyraźnie obcym, austriackim akcentem, szczególnie odmiennym od berlińskiego dialektu większości obsady. Fizyczność Bec-

kerta – jego raczej niski wzrost, korpulentność, wylupiane oczy, wysoki, niemięski głos, nerwowość ruchów, historyczna ekspresja, pewien rys zniewieściałości czy androgyniczności – od razu piętnowała go jako „obcego”, „nienormalnego”, „psychopatę”. W roku 1940 obszerny fragment filmu Langa, w którym Beckert przed „sądem” czyni swe konwulsyjne wyznanie, porażające zarówno dla wewnątrzdiegetycznych, jak i ekstradiegetycznych widzów, został wykorzystany w jednym z najbardziej odrażających filmów nazistowskiej propagandy, osławionym antysemitckim filmie montażowym Fritza Hipplera *Wieczny Żyd (Der ewige Jude)*. Identyfikując aktora z rolą, film twierdził, iż „Żyd Lorre” uczynił z mordercy dzieci kogoś w rodzaju godnej współczucia ofiary, tak wywracając do góry nogami jakiegokolwiek poczucie prawa i porządku. (...) Nie-niemiecka (nie-nordycka) skłonność Beckerta do Südfürchte (owoców południowych), jak i implikowane wzajemne powiązanie seksualnej perwersji, szaleństwa i zbrodni, łatwo konotowało „żydowskość” dla odbiorców z góry skłonnych do antysemitckich stereotypów już w roku 1931⁵⁰. W takim kontekście pochwała filmu przez Goebbelsa przestaje budzić zdziwienie. Choć, z drugiej strony, tenże Goebbels w roku 1934 zakazuje rozpowszechniania *M* – powodem zakazu wydaje się jednak raczej wyjazd Langa z Trzeciej Rzeszy (i być może odkrycie jego żydowskiego pochodzenia) niż przekonanie Reichspropagandaministra o wymowie filmu.

Hans Beckert umknął podziemnemu wymiarowi sprawiedliwości – dzięki dedukcji i sprytowi komisarza Lohmanna, reprezentanta porządku demokratycznego państwa, wyrok w jego sprawie wydał normalny, państwowy sąd. Dwie ostatnie, króciutkie sceny filmu przedstawiają sędziów, którzy za chwilę obwieszczą wyrok, i trzy matki ofiar w żałobie. Jedną z nich jest Frau Beckmann, która z błędnym wzrokiem, pełnym żalości głosem mówi, że *to nie wróci nam naszych dzieci*. „Co?” – chcielibyśmy zapytać; zapewne wyrok, którego narracja ostentacyjnie wzbrania nam poznać. Ale może to i lepiej. Przez to nieprzyjemny, dwuznaczny, budzący skrajnie sprzeczne odczucia i sądy, choć formalnie niewątpliwie mistrzowski film Langa tym bardziej daje do myślenia.

TOMASZ KŁYS

¹ Odsyłam tu do opublikowanego wcześniej na łamach „Kwartalnika Filmowego” mojego tekstu *Wyobrażony film Fritza Langa* („Kwartalnik Filmowy”, wiosna-lato 2005, nr 49-50, s. 6-14).

² *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente*, vol. 1: 1924-1941, wyd. E. Fröhlich, Saur, München 1987 (cyt. za: Fritz Lang. *Leben und Werke. Bilder und Dokumente*, red. R. Aurich, W. Jacobsen, C. Schnauber, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und Jovis Verlag, Berlin 2001, s. 169).

³ Odsyłam tu do omówienia i interpretacji tych filmów w mojej książce *Dekada doktora Mabuse. Nieme filmy Fritza Langa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

⁴ Datowanie premiery na podstawie: E. A. Kaplan, *Fritz Lang: A Guide to References and*

Resources, G. K. Halla & Co., Boston 1981, s. 61.

⁵ *Fritz Lang Film ohne Titel*, „Film-Kurier” 20 April 1931 (cyt. za: A. Kaes, *M*, BFI Publishing, London 2001, s. 16). Trzeba jednak pamiętać, iż porzucony przez Langa pierwotny tytuł został – w nieznacznie zmodyfikowanej postaci – przejęty przez pierwszy niemiecki film powojenny *Die Mörder sind unter uns (Mordercy są wśród nas)*, reż. Wolfgang Staudte, 1946). Film ten, zrealizowany dla nowo utworzonej na terenach dawnego studia Ufy w Neubabelsbergu wytwórni DEFA (stanie się ona bazą przyszłej kinematografii NRD), należy do tzw. *Trümmerfilme*, obrazujących polityczną klęskę narodu i kraj po wojennych zniszczeniach. Por.: S. Hake,

- German National Cinema*, Routledge, London – New York 2002, s. 88, 90–91.
- ⁶ Kaes wskazuje dwa inne filmy ze słowem *Mörder* w tytule, które pojawiły się na niemieckich ekranach w roku 1931: *Der Mann, der seinem Mörder sucht* (Człowiek, który szuka swego mordercy) Roberta Siodmaka i *Der Mörder Dimitri Karamazoff* (Morderca Dymitr Karamazow) Fiodora Ozepa. Zob.: A. Kaes, dz. cyt., s. 83.
- ⁷ Polski tytuł: *M – morderca* na powrót wprowadza słowo, którego producent, dystrybutor czy też sam Lang, zdecydowali się w końcu uniknąć. „Uatrakcyjnia” on tytuł oryginalny – ale zarazem ujednoznacznia, choć tytuł ten jednoznaczny nie jest, o czym – dalej.
- ⁸ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. W. Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958, s. 186.
- ⁹ A. Kaes, dz. cyt., s. 16.
- ¹⁰ Por. T. Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, London 2000, s. 198–199. Jeśli chodzi o ten nowy, metonimiczno-przedmiotowy styl, pojawił się on już w ostatnich dwóch niemych filmach Langa – *Szpiegach i Kobięcie na Księżycu* (zob.: T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse...* dz. cyt., s. 221–226, 325–329).
- ¹¹ T. Gunning, dz. cyt., s. 199.
- ¹² S. Kracauer, dz. cyt., s. 186.
- ¹³ A. Kaes, dz. cyt., s. 15.
- ¹⁴ Tamże, s. 15–16.
- ¹⁵ Paralelność w czasie sprawy Kürtena i przygotowań oraz realizacji i premiery filmu Langa wskazuje A. Kaes w swej monografii filmu *M* (dz. cyt., s. 30). Kaes nie poświęca jednak zbyt wiele miejsca samemu „wampirowi z Düsseldorfu”, w dodatku źle datując jego egzekucję (na sierpień 1931). Wiele informacji o samym Kürtenie – jak i o innych wzmiankowanych w niniejszym tekście seryjnych mordercach z okresu Republiki Weimarskiej: Grossmannie, Denkem, Haarmanne – można znaleźć na zupełnie rzetelnie zredagowanych i dobrze udokumentowanych stronach internetowych; są one zbyt liczne, by je tu wymieniać (czy zainteresowanie nimi to nie *signum temporis* także naszej epoki? – jak u schyłku okresu weimarskiego?). Kompetentnym, acz popularnym źródłem informacji na ten posępny temat, jest: B. Lane, W. Gregg, *The Encyclopedia of Serial Killers*, Berkley Boulevard, 1995.
- ¹⁶ G. Gandert, *Fritz Lang on „M”: An Interview*, transl. Barry W. K. Joe, w: *Fritz Lang: Inter-*
- views*, wyd. Barry Keith Grant, University Press of Mississippi, Jackson 2003, s. 33–34 (prwdr.: G. Gandert, *Fritz Lang über „M”: Ein Interview*, w: „M”: *Protokoll*, red. G. Gandert, U. Gregor, M. von Schröder Verlag, Hamburg 1963).
- ¹⁷ Por. A. Kaes, dz. cyt., s. 33; M. Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1995, s. 42. Arcyciekawa książka Marii Tatar, rozważająca z perspektywy feministycznej fenomen seryjnych zbrodniarzy w okresie weimarskim i odbicie tego zjawiska w kulturze weimarskiej, niewolna jest jednak od nieścisłości – i tak np. podaje autorka mylnie imię Grossmanna („Wilhelm” zamiast „Georg Karl”).
- ¹⁸ W dobie szalejącej inflacji Denke sprzedawał je jako wieprzowinę na targach Wrocławia.
- ¹⁹ T. Dudź, *Ziębicki kanibal*, „Gazeta Wrocławska” 30 lipca 1999. Por. także: map, *Kanibal z Ziębic*, „Słowo Polskie”, 2 sierpnia 1999; M. Tatar, dz. cyt., s. 42–44.
- ²⁰ Do tego przerażającego aspektu jego postaci nawiązuje piosenka zespołu T. Love *Kielbasy Haarmanna* (1992).
- ²¹ T. Lessing, *Haarmann: The Story of a Werewolf*, w: *Monsters of Weimar*, Nemesis Books, London 1993, s. 11–156.
- ²² A. Kaes, dz. cyt., s. 34. Kontrowersyjne procedury, jak wskazuje Kaes, to np. paragraf 51, umożliwiający umieszczenie niepoczytalnego umysłowo zabójcy w szpitalu psychiatrycznym, skąd może wyjść na wolność, by powrócić na drogę zbrodni (tak zresztą stało się w przypadku Haarmanna). Tłum przestępców w *M – mordercy* w podziemnym procesie wytoczonym Hansowi Beckertowi szydzi z paragrafu 51, żądając śmierci dla seryjnego dzieciobójcy. To stanowisko, jak się zdaje, podziela William Friedkin, twórca szokującego i dającego do myślenia thrillera *Furia* (*Rampage*, 1988).
- ²³ Por. M. Tatar, dz. cyt., s. 5; A. Kaes, dz. cyt., s. 9–10.
- ²⁴ Film ten przedstawia serię przesłuchań Haarmanna (w tej roli rewelacyjny Götz Ernst) przez sądowego biegłego, prof. dr. Ernsta Schultze. W TVP1 pokazano go w latach 90. w programie pt. *Rzeźnik*.
- ²⁵ M. Tatar, dz. cyt., s. 67–152.
- ²⁶ Jeżeli rozumieć ekspresjonizm – tak jak Barry Salt – bardzo wąsko, sprowadzając go do kilku filmów, reprezentujących „kino malarzy-scenografów”, powstałe między rokiem 1919 a 1924 (zob. B. Salt, *From Caligari to*

- Who? „Sight and Sound”, Spring 1992, t. 48, nr 2, s. 119-123).
- ²⁷ Na temat serializacji sensacji w kulturze weimarskiej zob.: A. Kaes, dz. cyt., s. 26-38.
- ²⁸ Por. N. Burch, *Fritz Lang: German Period*, transl. Tom Milne, w: *Cinema: A Critical Dictionary. The Major Film-Makers*, wyd. Richard Roud, t. 2: *Kinugasa to Zanussi*, Martin Secker & Warburg Ltd, London 1980, s. 593-599. Pozwoliłem sobie tu na pewne prezentacyjne uproszczenie przez skondensowanie segmentacji Burcha i trochę inne nagłówki poszczególnych segmentów.
- ²⁹ T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse...* dz. cyt., s. 227-236.
- ³⁰ A. Kaes, dz. cyt., s. 39.
- ³¹ Sugestia zapośredniczenia głosu przez radio jest tak silna w tej sekwencji – choć faktycznie nie ma tu transmisji radiowej – że nawet tak wytrawny analityk jak Burch mylnie je wskazuje (N. Burch, dz. cyt., s. 595). Kaes słusznie wskazuje, że to tylko sugestia, podczas gdy Gunning tłumaczy, że mimo usilnego wsłuchiwania się nie mógł doszukać się zapośredniczenia głosu przez radio wskazywanego przez Burcha i innych autorów (T. Gunning, dz. cyt., s. 176).
- ³² Po polsku ukazało się już sporo prac Girarda, ale nadal najlepszym wprowadzeniem do jego koncepcji „przemocy mimetycznej” i mechanizmu „kozła ofiarnego” u podłoża rozmaitych kultur wydaje mi się monograficzny numer „Literatury na Świecie” (1983, nr 12), a zwłaszcza zamieszczone tam obszernie fragmenty jednego z jego głównych dzieł *Rzeczy ukryte od założenia świata* (w przekładzie Mirosławy Goszczyńskiej).
- ³³ Czy nie ten sam (Girardowski w gruncie rzeczy) mechanizm zadziałał np. w nazistowskim prześladowaniu Żydów? Przyczyn przyzwolenia Niemców na ich masową eliminację Elias Canetti, w sugestywnym wywodzie, upatruje w obciążeniu Żydów winą za hiperinflację z początku lat 20., której rezultatem była katastrofa wszelkich wartości – nie tylko ekonomicznych. Por.: E. Canetti, *Masa i władza*, tłum. E. Borg i M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 212-214.
- ³⁴ Znakomitą analizę *Jestem niewinny* przedstawia Elżbieta Durys w artykule *Zjednoczenie społeczności w milczeniu o zbrodni: „Jestem niewinny” Fritza Langa*, w: *Lustra i krzywe zwierciadła: społeczne konteksty kina i telewizji*, red. K. Klejsa i G. Skonieczko, Rabid, Kraków 2002, s. 23-33.
- ³⁵ A. Kaes, dz. cyt., s. 31.
- ³⁶ Por. Tamże, s. 31-32.
- ³⁷ Opublikowany scenariusz zaginionej sceny w: A. Kaes, dz. cyt., s. 82.
- ³⁸ Tamże, s. 32.
- ³⁹ W podobnej stylistyce, w zupełnie odantropomorfizowanych ujęciach samych rzeczy i miejsc, które metonimicznie mówiły o zdarzeniu, została zrealizowana sekwencja opowieści Heliusa o kradzieży rękopisu Manfredta w *Kobiecie na Księżycu* (por.: T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse...* dz. cyt., s. 328).
- ⁴⁰ A. Kaes, dz. cyt., s. 63. Jak Kaes i Eric Rentschler zauważają w rozmowie służącej audio-komentarz w edycji filmu Langa dla Criterion Collection (2004), dla tytułu filmu inspiracją mogło być nazywanie Wydziału Zabójstw berlińskiej policji, powołanego w 1926 przez komisarza Ernsta Gennata, *M-Division*.
- ⁴¹ Zob. M. Marie, *M, le Maudit: Fritz Lang etude critique*, Nathan, Paris 1993, s. 52.
- ⁴² T. Gunning, dz. cyt., s. 188-192.
- ⁴³ J. Ward, *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2001, s. 233-239.
- ⁴⁴ Tamże, s. 239.
- ⁴⁵ T. Gunning, dz. cyt., s. 172. Gunning zwraca też uwagę, że dzieci na początku filmu swą wyliczanką poniekąd przyzywają *Schwarz-manna* – raczej je fascynuje, niż budzi grozę, niczym jakiś baśniowy potwór.
- ⁴⁶ Maria Tatar (dz. cyt., s. 158) zwraca uwagę, że *W grocie Króla Gór* jest fragmentem suity Griega, fabularnie odpowiadającym temu fragmentowi dramatu Henryka Ibsena *Peer Gynt*, kiedy bohaterowi, na dworze trolli, przed małżeństwem grozi przemiana w potwora poprzez wyrośnięcie ogona (niedwuznaczne konotacje seksualne). Lang chyba nieprzypadkowo dobrał motyw muzyczny, sugerując za jego pomocą przemianę Beckerta w „potwora”.
- ⁴⁷ J. Ward, dz. cyt., s. 238.
- ⁴⁸ T. Gunning, dz. cyt., s. 191.
- ⁴⁹ Odsyłam tu do swej analizy Girardowskiej wymowy *Nibelungów* (*Dekada doktora Mabuse...* dz. cyt., s. 112-124). Mechanizm kozła ofiarnego dość wyraźnie obrazuje też spalanie przez tłum fałszywej Marii w *Metropolis*.
- ⁵⁰ A. Kaes, dz. cyt., s. 71.