

Pojedynek z demonem

O *Mefiście* Istvána Szabó

ANNA ZIELIŃSKA

Mefisto Istvána Szabó jako opowieść o degrengoladzie moralnej artystów, pozostających – do pewnego czasu – na usługach zbrodniczych protektorów, wpisuje się w nurt utworów, które podejmują zagadnienia systemów autorytarnych i ich oddziaływania na jednostkę ludzką. Ten niszczący wpływ przejawia się najczęściej w przemożnych próbach dostosowania się do nowej sytuacji, co oznacza niejednokrotnie zmianę dotychczasowych przekonań i zastąpienie ich innymi. Owa metamorfoza poglądów i opinii pociąga za sobą zazwyczaj nie tyle ewolucję postaw, ile zdradę wyznawanych wcześniej ideałów.

Filmowy *Mefisto* jest dziełem szczególnym – traktuje on o specyficznym rodzaju oportunistycznym. Bohaterem utworu jest bowiem artysta, człowiek nieprzejętny. Zwiększa to możliwości nawiązań i interpretacji węgierskiego dzieła. Talent Hendrika Höfgena sprawia, że aktor zajmując w społeczeństwie – z racji wykonywanego przez siebie zawodu – miejsce uprzywilejowane, jest bardziej niż inni narażony na zakusy zdradliwych mecenasów, stając się jednocześnie obiektem zainteresowania wielu grup zamierzających wykorzystać siłę jego kreacji do celów, które nie mają nic wspólnego ze sztuką.

Artysta, świadomy własnego statusu społecznego oraz ogromnej siły oddziaływania działalności kreatywnej, powinien za wszelką cenę bronić niezależności sztuki. Jednakże może nadejść moment, kiedy nie sposób oddzielić jej – podobnie jak innych sfer ludzkiej aktywności – od sytuacji politycznej. Ową zależność między realnym życiem a kreacją można podsumować lapidarnym stwierdzeniem, że sztuka w czasach powszechnego zniewolenia nie może zachować autonomii. Jako swoisty miernik, barometr społecznych nastrojów i dokonujących się w narodzie przemian, jest najbardziej narażona na manipulacje i nadużycia. Wprzęgnięcie sztuki w służbę jakiegokolwiek światopoglądu politycznego jest więc naturalną konsekwencją uwarunkowań i przeobrażeń socjologicznych, ale staje się też największym zafalszowaniem nie tylko działalności twórczej, lecz całej spuścizny artystycznej, ponieważ celom propagandowym służą również klasyczne arcydzieła – oczywiście odpowiednio przefiltrowane przez założenia i hasła danej ideologii. W ubiegłym wieku miały miejsce dwa największe oszustwa w sferze aktywności kreatywnej człowieka. Propaganda, zarówno nazistowska, jak i stalinowska, *doprowadzając do psychicznej regresji, miała umożliwić dowolne kształtowanie ludzkich umysłów*¹. To właśnie czasy totalnego zniewolenia umysłów stanowią swoisty sprawdzian ludzkich zachowań. Artysta, jak i każdy człowiek, jest wówczas zdany na własne sumienie. Postępowanie takie będzie, rzecz jasna, determinowane przez przekonanie o słuszności indywidualnych po-

czyniań i skrajnie subiektywną wizję swoich czynów. Wielkie zainteresowanie i zarazem kontrowersje wzbudzają artyści tworzący w czasach totalitaryzmów, tacy jak np. Gustaf Gründgens czy Wilhelm Furtwängler. Prowokując gorące dyskusje i polemiki, ich postawy fascynują, ponieważ do dzisiaj nie wiadomo, dlaczego tak wybitne jednostki wybrały taką, a nie inną drogę. Zamykanie ich zachowań w kategoriach typowego arywizmu jest – jak dowodzą tego również współcześni – nie tylko uproszczeniem, fałszującym rzeczywisty wizerunek artystów, ale i przejawem niesprawiedliwości dziejowej.

Mefisto. Już sam tytuł filmu nasuwa dalej idące skojarzenia i zarazem zmusza do wielopłaszczyznowego spojrzenia na jego problematykę, rozszerzając niewątpliwie zakres nawiązań i odwołań. Punktem odniesienia obu dzieł – powieści Klause Manna, na podstawie której powstał obraz Szabó, jak i samego filmu – jest oczywiście najbardziej znana i najdoskonalsza realizacja faustowskiego mitu, a mianowicie *Faust* Johanna Wolfganga Goethego. *Mefisto* oraz romantyczny dramat mają ze sobą wiele wspólnego, zarówno *Faust*, jak i cały motyw faustowski, jest bardzo silnie obecny w utworze Manna i Szabó. Obecność ta ujawnia się nie tylko na poziomie zależności intertekstualnych (kiedy np. Höfgen, grając Mefistofelesa, recytuje na scenie fragmenty *Fausta*), ale i głębszych powiązań treściowo-interpretacyjnych.

Faust i Mefistofeles – dwóch antagonistów, których niesamowity, mityczny spór od dawna zapładniał umysły ludzi sztuki, będąc jednocześnie przedmiotem niezwykle zafascynowania artystów różnych epok. Zarówno *Mefisto* (literacki i filmowy), jak i *Faust* są dowodem na niebywałą żywotność i niezwykłą pojemność interpretacyjną tego wątku. Film *Mefisto*, przywołując odwieczny motyw, nie tyle wpisał się w nurt utworów, które wykorzystywały go twórczo, ile błyskotliwie przetworzył faustowską legendę.

Klaus Mann, nawiązując w swojej powieści do wątku faustowskiego, nie tylko czyni ją kolejną realizacją tego – jakże często eksploatowanego przez wielu twórców – motywu. Sytuując to zagadnienie w konkretnym czasie i przestrzeni, znajduje w niemieckich realiach lat trzydziestych XX wieku dogodne warunki do rozegrania pojedynku pomiędzy Faustem i Mefistofeilesem. Dzięki temu zabiegowi autor przeprowadza paralelę między przeszłością a teraźniejszością i jednocześnie rozszerza zakres odniesień i kontekstów, w których może być rozpatrywany ten odwieczny dramat człowieka. Przedstawienie ludzkich rozterek i dramatów w formie legendy o Fauście nie jest niczym nowym w twórczości artystycznej. Wątek pojedynku człowieka z diabłem był tematem wielu utworów nie tylko literackich, np. kompozycja na chór – *Sceny z Fausta Goethego* Roberta Schumanna, opera *Doctor Faustus* Ferruccio Busoniego, spektakl teatralny *Don Juan i Faust* Christiana Dietricha Grabbe, balet *Abraxas* z librettem i muzyką Wernera Egka, akwaforta Rembrandta *Dr Faustus*. Powyższe przykłady mogą świadczyć nie tylko o wielkiej inspiracji twórczej, jaką od dawna stanowił wątek faustowski, ale również o jego bogactwie interpretacyjnym. Nic dziwnego, że nadal fascynuje on artystów i znajduje wyraz w wielu przejawach twórczości.

Aby zilustrować powyższą tezę o żywotności motywu faustowskiego, pragnę jedynie przypomnieć trzy utwory literackie, które wykorzystują ów wątek i są zarazem wybitnymi dziełami i najpełniejszymi – artystycznie – realizacjami mitu o Fauście.

Spośród nich najwcześniejszy jest dramat Christophera Marlowe'a *Tragiczna Historia Doktora Fausta*, powstały najprawdopodobniej około roku 1588. Faust w ujęciu angielskiego poety to człowiek żądny sławy, potęgi i sukcesu. Bohater Marlowe'a nie pragnie odzyskać utraconej młodości, istotą jego życia jest natomiast rozpaczliwy bunt przeciwko granicom ludzkiego poznania.

Prawdziwe jednakże dopełnienie i zarazem ukoronowanie faustowskiego mitu stanowi późniejszy o przeszło dwa wieki poemat dramatyczny Goethego *Faust*. Dzieło to kreuje bohatera, który nie tylko poszukuje w życiu celu godnego wysiłku człowieczego, ale jest również symbolem dążeń całej ludzkości. *Faust* Goethego jest uznawany za najdoskonalszą realizację legendy o pragnieniu poznania zagadki bytu.

Współczesną wersję mitu o Fauście, która może równać się arcydziełu niemieckiego romantyka, jest powieść Tomasza Manna pt. *Doktor Faustus*. Jest to paraboliczne w wymowie dzieło, zawdzięczające znaczne rozszerzenie interpretacji zastosowaniu nader złożonej sytuacji narracyjnej. Fakt, że Zeitblom spisuje dzieje swojego przyjaciela podczas trwania II wojny światowej, której echa przenikają na karty pisanej przez niego historii, sprawia, że problematyka powieści znacznie się poszerza, podkreślając jednocześnie paralelizm obłędu Adriana Leverkühna zaprzędającego duszę diabłu i losów narodu niemieckiego, ulegającego faszystom.

Tak wybitnym utworem nie jest rzecz jasna *Mefisto* autorstwa Klaus Manna. Jednakże jest on nie tylko przykładem kolejnej realizacji faustowskiej legendy, ale stanowi również wręcz genialne jej przetworzenie. To błyskotliwe wykorzystanie mitu o Fauście zawiera się w dwupłaszczyznowej konstrukcji dzieła. Tę właśnie dwoistość interpretacyjną, która jest zarazem największym walorem powieści, doskonale wykorzystuje dzieło Szabó. Główny bohater Hendrik Höfgen jest bowiem jednocześnie Faustem i Mefistofešem. Rolę Mefista kreuje na scenie. W życiu prywatnym nosi cechy mitycznego Fausta. Sceniczne wcielenie diabła jest popisem jego aktorstwa, które otwiera mu drzwi do wielkiej kariery. Hendrik, grając ową postać w teatrze, w niemal diabolicznej charakteryzacji, tak sugestywnie odtwarza charakter Mefistofelesa, że generał w rozmowie z aktorem posuwa się do stwierdzenia, że to właśnie dzięki kreacji Höfgena zrozumiał to literackie ujęcie szatana. Jednak zarówno późniejsze retoryczne pytanie premiera: *Czy w każdym z nas [Niemców] nie tkwi jakaś jego częśćka [Mefistotelesa]?²*, jak i nazwanie Mefista niemieckim *bohaterem narodowym*³ jest nie tylko odczytaniem wypaczającym sens wybitnego dzieła dramatycznego, ale i zarazem chybioną nadinterpretacją. Wypowiedź generała jest również dowodem na przenikanie się sztuki i życia, które może stanowić początek nadużyć prowadzących do wykorzystania siły kreacji artystycznej do zupełnie innych celów. Powyższą tezę ilustrują również inne słowa feldmarszałka, w których wyznaje on Höfgenowi, że może się od niego wiele nauczyć. W oznajmieniu tym zawarte jest mistrzostwo filmowej wieloznaczności, ponieważ premier nie precyzuje, kto miałby być jego nauczycielem: aktor czy Mefistofeles. Hendrik natomiast – dzięki swemu ogromnemu talentowi, który wyraża się w bardzo ekspresyjnych kreacjach teatralnych – najpierw jest „kokietowany” przez reprezentantów władzy (przez jednego z najwyższych jej przedstawicieli), a później „zaproszony” do współdziałania w tworzeniu potęgi idealnego społeczeństwa. Gdy zapropono-





wano aktorowi intendenturę teatrów pruskich, przysło jego złudne przekonanie o autonomii sztuki. Oferta złożona przez premiera urasta do rangi newralgicznego momentu w życiu Hendrika. Jego dalsze losy, już nie tylko jako artysty, zależą od tego, jaką rolę wybierze. To symboliczne w swoim znaczeniu przekroczenie Rubikonu, oznaczające przyjęcie przez aktora funkcji zwierzchnika najważniejszych scen niemieckich, dokonuje się przy wtórze obłudnych zapewnień Höfgena o większych możliwościach działania i jednocześnie o większej ewentualnej pomocy dla potrzebujących. Napawa grozą zapal i wielki ładunek hipokryzji, z jakimi aktor fabrykuje kolejne teorie, które mogą chronić go – nie tylko wobec innych, ale przede wszystkim przed samym sobą – przed zarzutem zaprzędania się zbrodniczej ideologii. Postawę Hendrika można by określić w następujący sposób: kusiciel i kuszony jednocześnie. Tragizm jego sytuacji doskonale obrazuje ostatnia scena filmu, która jest mistrzowskim domknięciem jego rozterek i wątpliwości – z jednej strony bardzo pesymistycznym, z drugiej zaś niezwykle ironicznym komentarzem do jego wcześniejszych poczynań. Aktor mógł zauważyć niebezpieczeństwo „romansu” z władzą, bowiem było ono sygnalizowane już wcześniej, chociażby przez określone gesty i wypowiedzi pewnych postaci (m.in. generała), nie pozostawiające żadnych złudzeń co do autonomiczności sztuki, o czym bezgranicznie przekonany jest Höfgen. Chodzi tu między innymi o sytuację, kiedy w życiu prywatnym osoby nazywają Hendrika imionami jego scenicznych wcieleń – Mefisto, a później – Hamlet. Wykorzystywanie owych zwrotów poza sceną służy wrażeniu zatarcia granicy między fikcją teatralną a rzeczywistością. Użycie ich w odniesieniu do aktora okazuje się brzemiennie w skutki, bowiem za ich sprawą daje znać o sobie niezwykle silna, bardzo wówczas niebezpieczna więź pomiędzy życiem i sztuką oraz niemożność oddzielenia tych dwóch sfer bytu człowieka. Zaistniała sytuacja nie pozostawia złudzeń nie tylko co do rzekomej niezależności artystów, ale również co do zamierzeń i zakusów przedstawieli zbrodniczego systemu, którzy uzurpują sobie prawo do mecenatu nad sztuką i pragną w ten sposób przywłaszczyć sobie sferę kreatywnej działalności, by wykorzystać ją później do własnych, zgoła nieartystycznych celów.

Owe rozterki i wybory utalentowanej jednostki, które prowadzą w efekcie do skrajnie konformistycznej postawy wobec reżimu faszystowskiego, uzyskują w filmie tak przenikliwy i niezwykle sugestywny wyraz przede wszystkim dzięki wspaniałym kreacjom aktorskim. Uwagę zwraca gra całego zespołu – począwszy od aktorów pierwszoplanowych, przez artystów kreujących bohaterów drugiego planu, a skończywszy na epizodach. Osoby z powieści Klausu 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. Niezwykle wyrazista interpretacja powieściowych charakterów sprawia, że aktorzy stają się idealnym uosobieniem bohaterów.

Na pierwszy plan wysuwa się bez wątpienia aktorstwo Klausu Marii Brandauera wcielającego się w postać Hendrika Höfgena. Brandauer potrafi obdarzyć

swojego – wydawałoby się skrajnie negatywnego – bohatera ogromną siłą oddziaływania. Aktor, grając postać Höfgena i interpretując ją zarazem, potrafi tak przedstawić zarówno reakcje, odczucia, jak i poczynania Hendrika, że Höfgen nie jawi nam się jednoznacznie w swej wymowie jako pozbawiony skrupułów karierowicz. W jednym momencie Brandauer gra niezwykle ekspresywnie całym ciałem, by już po chwili zastygnąć w bezruchu. Skala jego możliwości aktorskich jest niezwykle szeroka – od szaleńczej ekspresji, zbliżającej się niemal do szarżowania, w scenach prób teatralnych czy lekcji tańca u Julietty, aż po całkowite, bliskie martwocie wyciszenie, znajdujące wyraz w powściągliwych, subtelnych gestach, w momentach gdy do głosu dochodzą wyrzuty sumienia lub przebliski świadomości własnej klęski, czy nawet upodlenia. Umiejętność natychmiastowej zmiany nastroju jest jednym z wielu elementów składających się na tę porywającą kreację. Brandauer potrafił tak silnie zawładnąć emocjami i odczuciami widza, uprawdopodobniając czyny swego bohatera, że odjawszy im – wydawałoby się całkowicie jednoznaczną motywację – wznosił je zarazem na poziom głębszej interpretacji, która przenosi problematykę utworu w wymiar uniwersalny, a jednocześnie stawia pytania o ogólnoludzki wymiar poczynañ Hendrika. *Sposób, w jaki Klaus Brandauer tworzy i utrzymuje napięcie granej przez siebie postaci, jak prezentuje siłę uwodzenia, dwuznaczny czas, bezwstydną próżność, histerię, wstret do siebie, nikczemność, jak delektuje się swą kreacją – wszystko to razem stanowi maraton aktorskiej brawury na poziomie Höfgena*⁴.

Zabiegi reżyserskie Szabó w stosunku do pierwowzoru literackiego sprawiają, że z bogatego i wielowątkowego materiału powieściowego, na plan pierwszy w filmie wysuwa się para Höfgen – generał. Polemiki toczone przez tych dwóch bohaterów stanowią najważniejszy wątek akcji filmowej i zarazem wykładnię jej przesłania ideowego. W przedstawieniu tych bardzo specyficznych sporów ideologicznych godnie partneruje Brandauerowi ówczesny NRD-wski aktor Rolf Hoppe. Artysta ten sugestywnie kreuje postać zbrodniczego faszystowskiego bonzy. Jego bohater jest odrażający, ale i fascynujący zarazem. Hoppe, odejmując osobie feldmarszałka zgoła nierzeczywisty, mityczny wymiar, czyni go niezwykle realnym i przez to przerażającym. Do historii kina przejdzie z pewnością scena, w której po raz pierwszy spotykają się ze sobą ci dwaj protagoniści. Ma to miejsce w teatrze podczas antraktu *Fausta*, w którym główną rolę kreuje właśnie Hendrik. Po chwili milczenia i niepewności, kiedy obaj jakby badali siebie nawzajem, następuje – najpierw za sprawą wymownego spojrzenia, później – równie wyrazistego gestu obopólne porozumienie, które jednocześnie oznacza w przypadku Höfgena symboliczny pakt z siłami zła. Hendrik w masce Mefistofelesa, z pobieloną twarzą i generał: w momencie milczącego porozumienia ich twarze stają się podobne. Są tacy sami. Fascynuje ich – każdego na swój sposób – sukces i sława. Po lapidarnym lecz jakże silnym w wymowie powitaniu następuje fenomenalny gest Höfgena – rozpościera on nad marszałkiem czarną, od wewnątrz czerwoną pelerynę scenicznego Mefista. Scena ta odbywa się bez zbędnych słów – właśnie w tym momencie nastąpiło podpisanie cyrografu przez aktora. Równie niesamowite wrażenie wywiera sekwencja finałowa. Brandauer wyraża emocje w sposób nie pozostawiający żadnych wątpliwości. Hendrik, zamknięty w symbolicznej, złożonej z silnych snopów światła klatce, doznaje uczucia osaczenia i strachu. Natomiast aktorstwo Hoppego sięga w tej scenie

maestrii. Bowiem twarz marszałka, który obserwuje miotającego się Höfgena, wyraża odczucia tak niejednoznaczne, że doprawdy nie wiadomo, czy kieruje nim sadystyczna chęć udrczenia aktora, czy może rozpiera go duma z powodu – projektowanych już przez wyobraźnię – przyszłych sukcesów scenicznych Hendrika. Bardzo trafnie podsumowała grę Rolfa Hoppego Vera Létay, pisząc, że *rzadko widuje się, aby w tak jednoznacznej roli udało się wyrazić tyle dwuznaczności*⁵.

Temu świetnemu duetowi sekunduje cała reszta ekipy aktorskiej. Krystyna Janda zagrała wyciszoną, emanującą wewnętrznym spokojem Barbarę Bruckner. Zdzisław Mrożewski jako radca Bruckner gra pełnego życiowej mądrości, górującego nad innymi głębią i przenikliwością sądów olimpijczyka. Warto również wymienić Petera Andoraia jako pełnego pasji i zaangażowania, bardzo odważnego – zarówno w słowach, jak i w czynach – działacza, Otto Ulrichsa. Wspaniały jest również György Cserhalmi jako Hans Miklas.

Hendrik Höfgen, będąc głównym bohaterem filmu, osią ekranowej fabuły, najważniejszym elementem podporządkowującym sobie pozostałe składniki akcji filmowej, tworzy również istotną część ideowej wykładni utworu. W związku z tym, że to właśnie dylematy i wątpliwości Höfgena oraz późniejsze konsekwencje jego wyborów uosabiają myśl przewodnią dzieła, chciałabym przedstawić zarys charakterystyki tej postaci filmowej. Zarówno Klaus Mann w niektórych swoich wypowiedziach, jak i István Szabó w wielu wywiadach wyrażali pragnienie, by ich utwory interpretować jako parabolę o dużo szerszym kontekście, a nie tylko widzieć w nich sensacyjną historię o pewnym konkretnym człowieku zaprzędającym się totalitarnemu systemowi. *Mefisto* mówi bowiem o tym, że rozterki, a później poczynania Hendrika w różnych, sprzyjających temu okolicznościach mogą się stać powszechnym doświadczeniem.

Niewątpliwie utalentowany aktor, jakim jest Höfgen, wspinający się na szczyty zawrotnej kariery w Trzeciej Rzeszy, to nie tylko doskonały przykład jednostkowego konformizmu, lecz jakby model, matryca oportunistycznej postawy, która może stać się udziałem prawie każdego człowieka. Hendrik, zaprzędając się faszystowskiej ideologii, nie czyni tego od razu, natychmiast. Serią mniejszych czy większych kompromisów pograża się powoli w ten zbrodniczy, nie pozostawiający możliwości odwrotu system. Wybór drogi, jaką podąży Höfgen, napiętnuje jego życie – nie tylko artystyczne – już na zawsze.

Postawa Hendrika może służyć jako doskonała egzemplifikacja Frommowskiego modelu człowieka „uciekającego od wolności”. W zamian za takie przywileje, jak satysfakcjonująca praca, dostatni byt, sympatia ludzi, rzekome poparcie wpływowych mecenasów, aktor ochoczo rezygnuje ze swej niezależności na rzecz „opiekunów” – przedstawicieli władzy, otwarcie pytając sam siebie: *Wolność? Po co?* Te profity składają się na ogólne doznanie, jakim jest poczucie bezpieczeństwa. Właśnie takiego schronienia w czasach szalejącego wówczas terroru szuka Höfgen. Łudzi się jednakże, widząc swój azyl na deskach scenicznych, bowiem sztuka w okresie powszechnego zniewolenia nie pozostaje autonomiczna. Mimo że reżim hitlerowski nigdy nie zdobył u Hendrika wewnętrznej aprobaty, aktor zaprzędaje się mu bez reszty. *W swoim mniemaniu był zapewne «emigrantem wewnętrznym», kimś kto – kiedy tylko może – ucieka od brudnej rzeczywistości w sferę wartości wewnętrznych i niezmiennych, w krainę dość abstrakcyjnie pojmowanej etyki i estetyki*⁶.

Jego niezwykle silne zaangażowanie się w pracę sceniczną jest widoczne już w Hamburgu, gdzie w teatrze daje z siebie po prostu wszystko. Jednak świadomość nikłego zasięgu prowincjonalnej sceny i jednocześnie pragnienie osiągnięcia sukcesu przed większym audytorium, nie daje mu spokoju. Jest przekonany, że zasługuje na więcej. Wie, że jego wielki talent mógłby zawładnąć szeroką publicznością. Z drugiej strony jest chorobliwie wręcz zakompleksiony. Poczucie niższości, towarzyszące mu od wczesnego dzieciństwa, a zepchnięte w świadomości tak głęboko, że przypomina o sobie w nader rzadkich chwilach, sprawia, że chęć wykazania się, przekonania innych, a przede wszystkim siebie o własnych umiejętnościach i zaletach, jest tak przemożne, że anektuje w efekcie wszystkie sfery jego życia. Motorem wszelkich działań Höfgena jest – z jednej strony – przeświadczenie o własnej wyjątkowości, wielkości swego talentu, z drugiej – przemożne dążenie do powszechnej akceptacji, zaskarżenia sobie sympatii i poparcia wpływowych „przyjaciół”.

Najbardziej przejmujący jest fakt, że osoba Hendrika nie jest do końca jednoznaczna. Upatrywanie w nim jednowymiarowego arywisty, idącego na każdy kompromis, upraszcza, a nawet fałszuje utwór i jego przesłanie. Nie sposób oczywiście zaprzeczyć jego chorobliwej ambicji i pragnieniu sukcesu za wszelką cenę, lecz jest on zarazem człowiekiem, który zdaje sobie sprawę z wymowy moralnej swoich czynów. Są chwile, w których uświadamia sobie własną hipokryzję jako aktora i zwyczajne upodlenie jako człowieka, pytając sam siebie: *Czy nie jestem skończonym tajdakiem? Czy to, co robię (...) nie jest wielkim świństwem?* Żądza sławy okazuje się jednak silniejsza od wszystkiego. Aktor podporządkowuje wszystkie sfery swego życia – nie tylko sceniczną – czyniąc je „dobrem publicznym” i pozwalając na swobodną manipulację nimi. Dojście do władzy faszystów nie robi na nim większego wrażenia. Wobec zmiany koniunktury politycznej interesuje go jedynie to, czy nadal będzie mógł wykonywać swój zawód. Oczywiście nie wnika głębiej w strukturę nazistowskiej maszyny i nie zadaje sobie zbędnych pytań o wymiar i jakość sztuki w nowej ideologicznie rzeczywistości.

Zawarcie paktu z diabłem ma miejsce w warunkach dalekich od piekła – w teatrze. Zresztą wszystkie późniejsze zdrady, wyrzeczenia Hendrika odbywają się w sferze szeroko pojętej sztuki. Lecz niech nas nie zmylą okoliczności – przejście na drugą stronę nieuchronnie się dokonało, cyrograf został podpisany. Położenie Höfgena jest konsekwencją świadomie dokonanego wyboru. Odrzucając bowiem dobrowolnie możliwość emigracji, pozostał w zniewolonych Niemczech. Wszystkie kolejne poczynania są nie tylko dowodami olśniewającego talentu aktorskiego Höfgena, ale również próbą budowania *skomplikowanego systemu racjonalizacji zła*⁷, któremu się zaprzedał.

Za złudną wiarę w niezależność sztuki od wszelkich nacisków politycznych przyjdzie mu drogo zapłacić. Ceną będzie złożenie „na ołtarzu sztuki” jego poprzednich przekonań. Zdradę przez Hendrika wcześniejszych ideałów umożliwia również jego osobowość, charakteryzująca się niezwykle elastycznością. Aktor jest człowiekiem niezwykle ambitnym, opętany wręcz niepohamowaną żądzą sukcesu. Stawia na karierę, *której „być albo nie być” zależało od stopnia uległości wobec kapryśnej moralności panów*⁸.

Höfgen, ludząc się, że zdola przechrzyć nazistowskich bonzów, niepostrzeżenie dla siebie staje się marionetką w rękach krwiożerczego systemu. Stwarza-

jąc sobie iluzję autonomii sztuki i jej niezależności od zewnętrznych warunków, Hendrik zatracą się w poświęceniu dla scenicznej kreacji tak bardzo, że staje się nie tylko pupilem hitlerowskiej władzy, ale i apologetą narodowosocjalistycznych haseł. Właśnie wprzęgnięcie sztuki w służbę faszystowskiej propagandy jest największą winą Höfgena. Najpierw bowiem, nadając ton teatralnemu *Faustowi*, gra w tak wyrazisty i sugestywny sposób, że Mefistofeles urasta do rangi niemieckiego bohatera narodowego, później zaś, wystawiając *Hamleta* Szekspira, czyni go typowym, germańskim dramatem, o silnym, pozbawionym wahań i dylematów duńskim księciu. Właśnie wykorzystanie sztuki w imię narodowosocjalistycznych zamierzeń jako konsekwencja wcześniejszych wyborów Höfgena jest zarazem zajęciem przez niego konkretnej postawy. Fakt, że nie można w tej sytuacji oddzielić sztuki od wielkiej polityki, kreacji aktorskiej od życia pozasce-nicznego, sprawia, że Hendrik określa się nie tylko jako artysta, ale również jako człowiek. Höfgen jest więc *człowiekiem o jednej osobowości, ale stale ukazującym nam różne jej oblicza*⁹. Rozjątrzony własnymi słabościami aktor, permanentnie dorabiający ideologię do swoich poczynań, dopiero u szczytu kariery pojmuje, że odniesiony sukces opiera się na całkowitej degrengoladzie jego osobowości. *Dramat artysty (...) polegał więc być może na tym, że dla obrony wartości względnych a podniesionych przez tradycje i własną fałszywą świadomość do rangi wartości absolutnych i autonomicznych, musiał w końcu uznać reguły rzeczywistości, w której okrucieństwach przyszło mu tworzyć i uczestniczyć. Być może ludził się przez czas jakiś, że prowadząc grę z nazizmem i jego bonzami (...), przechrzty ich inteligencją i talentem. Wielki i naiwny artysta, który w grze faszystów był tylko komparsem*¹⁰. Najbardziej przerażający jest fakt, że tłem najpierw dla błyskotliwego sukcesu Hendrika, później jego równie dotkliwej porażki, jest sztuka, czyli sfera mająca wzbudzać w ludziach wzniosłe uczucia. Orędowniczka piękna i estetyki jest nie tylko zdegradowana do roli „podpory” dla krzykliwych haseł narodowosocjalistycznych, lecz jest – w pewnym sensie – usprawiedliwieniem zbrodniczej, faszystowskiej działalności. Hitlerowscy bonzowie, traktując dokonania artystyczne bardzo wybiórczo, wypreparowują z nich jedynie te utwory, które można poddać wypaczającym ich sens nadinterpretacjom. Apologizując kult siły i tężyzny fizycznej oraz szukając dla niego potwierdzenia w nieprzemijających, pomnikowych arcydziełach – nie tylko niemieckich – nowi „mecenasy” nie tyle zniekształcają przesłanie artystyczne wybitnych utworów, ile raczej naginając ich treść do własnych propagandowych celów, fałszują całą spuściznę artystyczno-cywilizacyjną, będącą jednocześnie miarą wielkości człowieka.

Film, odsłaniając mechanizm psychiki Höfgena, daje zarazem charakterystykę postawy człowieka, która – w efekcie – w połączeniu z wieloma sobie podobnymi umożliwiła faszyzm. Okres historyczny, w którym rozgrywa się akcja utworu, nie jest najważniejszy, ponieważ ukazanie drogi życiowej Hendrika *staje się pretekstem do sformułowania problemów etycznych o wymiarze powszechnym, związanych z polityczną odpowiedzialnością artysty w ogóle – nie tylko w przedstawionej w filmie epoce*¹¹. Zamierzeniem twórców była bowiem analiza charakteru, a nie czasu, w którym mają miejsce filmowe zdarzenia. O zaakcentowaniu powszechności i uniwersalności przedstawionej w utworze problematyki mówił zarówno reżyser (*Zamierzeniem „Mefista” jest coś w rodzaju*



powszechnej terapii przez ukazanie patologii charakteru i zwrócenie uwagi na formy, w jakich one występują. Jeśli widz znajdzie w sobie pewne znamiona tej patologii – będzie to swego rodzaju pomoc¹²⁾, jak i odtwórca głównej roli w filmie – Klaus Maria Brandauer (Nasz filmowy „Mefisto” to krzyk: Uwaga! Patrzcie sobie na palce, zawsze, bo znajdziecie się raptem po drugiej stronie człowieczeństwa. Nawet jeżeli na tamtą stronę prowadzą marzenia wspaniałe i idealistyczne z gruntu. Z marzeniami też trzeba ostrożnie¹³⁾.

Film, jako memento o uniwersalnej wymowie i zarazem analiza poczynań ludzi w zetknięciu z każdym totalitaryzmem, ukazuje jednocześnie niemożność zajęcia neutralnej postawy nie tylko wobec faszyzmu, lecz każdego systemu autorytarnego. Moc tego uniwersalnego dylematu podkreślił Ingmar Bergman: *Pytanie o to, czy w podobnej sytuacji miałbym w sobie dość odwagi, już wcześniej sam sobie zadawałem. Film Szabó mówi o tym jednak z taką siłą, że – moim zdaniem – nikogo nie pozostawi obojętnym¹⁴⁾. Filmowy Mefisto, analizując sytuacje, które sprawiają, że człowiek sztuki – wbrew wszelkim zasadom moralnym – angażuje swoje siły po stronie zła, przedstawia nieprzeciętną jednostkę, uprzywilejowaną nie tylko z racji wykonywanego przez siebie zawodu, lecz również z racji wielkiego zaangażowania w imię kreacji scenicznej, by ukazać ostatecznie jej całkowitą degradację moralną. Utwór jako bezlitosne oskarżenie faszystowskiej maszyny ilustruje, jak najbardziej nieludzki system łączył się z najgłębiej ludzkimi sentymentami¹⁵⁾. Wielkiemu kłamstwu, podłości i pozostającej w cieniu zbrodni nieustannie towarzyszą olśniewające dokonania sceniczne. Sprawia to, że dokonujące się w filmie swoiste przemieszanie ludzkiej działalności, która należy do dwu różnych sfer aktywności człowieka – nie tak znowu odległych,*

jak by chciał tego Hendrik Höfgen – jest wystarczająco szokującym zestawieniem największego ludzkiego uniesienia i jego największej zbrodni. Analizując przedstawione w filmie zależności między kreatorami artystycznymi a uzurpującymi sobie prawo do mecenatu faszystowskimi protektorami, można odczytać *Mefista* jako ostrzeżenie o następującej treści: (...) *totalitarne zapędy w sztuce i totalitaryzm w polityce mają ze sobą wiele wspólnego. A może nawet w sztuce w ogóle, ściślej – w każdym dążeniu do wielkości w sztuce tkwi immanentnie zalążek zła, przeciwko któremu należy tworzyć równie wrażliwe mechanizmy kontrolne, jak te, które powinny funkcjonować w sferze polityki*¹⁶. Film stanowiący opis dziejów pewnego aktora jest zarazem uniwersalną w wymowie opowieścią o niedoskonałościach ludzkiej kondycji. Utwór Szabó przekonuje, że twórczości artystycznej nie można całkowicie oddzielić od ideologii i nie jest to bynajmniej przejaw utylitaryzmu sztuki. Działalność kreatywna oraz jej wielka siła oddziaływania jest nierozzerwalnie związana z aktualną sytuacją polityczną narodu,

Największym walorem filmu jest to, że nie poprzestaje on na *efekownym udowodnieniu banalnej już dziś tezy o nieuchronnej klęsce artysty sprzymierzonego z faszystowskim reżimem, lecz mówi także o ukrywanym złu w najgłębszych pokładach psychiki ludzi sztuki, złu niezależnym od historii. Szabó pokazuje więc niebezpieczeństwa przypisane do artyzmu, niebezpieczeństwa, które sprawiają, że ludzie sztuki tak często i łatwo służą złym potęgom*¹⁷. Rozwój wielkiego talentu i równie wielki jego upadek jest pokazany w filmie w kontekście sztuki. To sprawia, że utwór Szabó, ukazując, jak wielcy, piękni, wzniośli i szlachetni potrafią być ludzie, ujawnia zarazem ich podłość, małość, nikczemność, zbliżając się do najbardziej elementarnej kwestii, jaką jest uchwycenie istoty człowieczeństwa.

Ważnym motywem, który przewija się przez cały czas trwania akcji filmowej (nie tylko fragmentów dotyczących popisów scenicznych Höfgena) jest autotematyzm przedstawianej historii. Film opowiada bowiem o perypetiach artysty. Fakt, że aktor – Brandauer – gra aktora, nie jest bez znaczenia. Owa autorefleksywność jest nie tylko wartą uwagi ciekawostką, ale również rozszerza problematykę filmu oraz zwiększa możliwości jego odniesień i interpretacji. Choć zarówno powieść, jak i jej adaptacja filmowa opowiadają o teatrze, to jednak przesłanie w nich zawarte może być odniesione do różnych sfer kreacji artystycznej świata, nie tylko scenicznej. Autotematyczny charakter dzieła Szabó wzbogaca film o jeszcze jedną warstwę jego odczytania. Utwór węgierskiego reżysera, mówiąc o sposobie kreowania rzeczywistości, może również traktować o dylematach etycznych nie tylko filmowca czy aktora, ale każdego człowieka zaangażowanego w działalność artystyczną.

O nader istotnym znaczeniu obrazu Istvána Szabó decyduje to, że opowiadając o nadużyciach w sferze sztuki, o niebezpieczeństwach przebywania artystów w obszarze wpływów nieuczciwych mecenasów, filmowy *Mefisto* traktuje zarazem o czymś tak enigmatycznym i niezwykle trudnym do zdefiniowania, jak pierwiastek zła potencjalnie istniejący 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 człowieka. Film *Mefisto* jest tym samym

poszukiwaniem odpowiedzi na intrygujące pytanie, dlaczego w pewnych warunkach historycznych ludzie, a przynajmniej znacząca ich część, ochoczo oddają się w niewolę i jakby z uczuciem ulgi pozbywają się wolności¹⁸. Właśnie w zaakcentowaniu powszechności doświadczeń i wyborów głównego bohatera filmu, stającego się w konkretnych okolicznościach egzemplifikacją postawy wielu ludzi, tkwi największe znaczenie i doniosłość dzieła Szabó. Powinno ono przemawiać szczególnie silnie zwłaszcza dzisiaj, gdy uległy zatarciu granice moralne, w czasach, w których – jak powiedział kiedyś Krzysztof Kieślowski – *niemodne jest postrzeganie świata w kategoriach czerni i bieli*, a wielu ludzi jest skłonnych – za mniejsze lub większe profity – podpisać symboliczny pakt z diabłem, który nie ma nic wspólnego z ziejącym siarką, rogatym stworzeniem...

W tym kontekście przerażająco, lecz zarazem bardzo wymownie i prawdziwie brzmią słowa Ludwika Flaszena, doskonale oddające istotę tego immanentnie tkwiącego w człowieku załączku zła: *Nasi współcześni, może nawet częściej niż dawniej podpisują cyrografy. Cóż to bowiem znaczy: podpisanie cyrografu? Pozbycie się własnej duszy w zamian za doraźne przyjemności; a może za to tylko, by żyć; by człowiekowi było dobrze. Nie trzeba w scenerii burzliwej nocy, wśród hukania puszczków i siarczanych rozbłysków stawiać swego imienia na sążnistym pergaminie z pieczęcią, maczając we własnej krwi gęsie pióro. Można podpisywać cyrograf setkami codziennych czynności, wyprzedając duszę jakby na raty, rozpylając ją po ziarenku w rzeczywistościach pozornych – i nawet się nie spostrzec, że przestało się być właścicielem owej rzeczy o śmiesznie staroświeckiej nazwie. A drugi kontrahent tego aktu? Pozostaje w cieniu; jest anonimowy; nie ma go wcale. Pokolenia obecne podpisują cyrografy niejako automatycznie, bez uwodzicielskich zabiegów diabła, bez uroczystej świadomości owej chwili, w której oto dokonała się rzecz ostateczna*¹⁹.

Mefisto Istvána Szabó jest więc dla mnie, przede wszystkim – niezwykle silną w wyrazie przypowieścią o niedoskonałościach wszelkiej istoty ludzkiej, o kruchej i marnej kondycji człowieka.

W sferze odniesień i dalej idących interpretacji filmowy *Mefisto* doczekał się swoistej kontynuacji. W 1984 roku István Szabó nakręcił *Pułkownika Redla*, natomiast w 1988 *Hanussena*. Nie bez powodu te trzy utwory są uznawane przez krytyków za specyficzny tryptyk. Łączy je nie tylko ta sama ekipa realizatorów (reżyser, operator, scenarzysta, pierwszoplanowy aktor itd.), ale również pokrewna tematyka.

Opowieści o życiu zarówno Höfgena, Redla, jak i Hanussena – wszystkie razem i każda z nich osobno – to *studium władzy i metod manipulowania człowiekiem*. Stanowią one również wnikliwą analizę uwikłania człowieka w historię. Pozostawanie w kręgu problematyki, jaką reprezentują te trzy dzieła, jest również przykładem stałości zainteresowań węgierskiego twórcy. Artysta Höfgen, szef wywiadu cesarsko-królewskiej armii Austro-Węgier Alfred Redl, wreszcie hipnotyzer i jasnowidz Erik Jan Hanussen. Warto odnotować fakt, że wszystkich tych bohaterów kreuje ten sam aktor – Klaus Maria Brandauer. Losy tych trzech wybitnych indywidualności potoczyłyby się zupełnie inaczej, gdyby nie zewnętrzne okoliczności, które zmusiły ich do zajęcia określonej postawy. W innym miejscu i czasie ci niewątpliwie utalentowani ludzie mogliby rozwinąć swoje zdolności w służbie słusznej sprawy. Stało się jednak inaczej. Wszyscy trzej przegrali. Aktor z *Mefista* za sprawą oportunistycznej postawy wobec faszystow-

skich protektorów stał się apologetą zbrodniczego systemu. Redl, będąc wiernym poddanym cesarza, tak sumiennie wykonywał swoje obowiązki szefa wywiadu, że stał się ofiarą własnych prowokacji. Wreszcie Hanussen, który tak niebezpiecznie zbliżył się za sprawą własnych umiejętności jasnowidzenia do narodowosocjalistycznych przywódców, że w efekcie swoich niepomysłnych przeprowadni poniósł śmierć z ich rąk. Wszyscy trzej bohaterowie tryptyku filmowego zasłuli wysoko, ale była to również miara ich upadku. Żyjąc w nader trudnych okolicznościach historycznych, nie potrafili się oprzeć pokusie pozostawania w pobliżu najwyższych kręgów władzy, zapewniających im – do czasu – namiastkę poczucia bezpieczeństwa, którego tak bardzo pragnęli i o które tak usilnie zabiegali, że przestali być w końcu panami swego losu. A może nigdy nimi nie byli? – nasuwa się mimowolne pytanie. Zarówno Höfgen, Redl, jak i Hanussen próbują bowiem przechrzyć nie tyle antagonistów, będących jedynie wykonawcami odgórných nakazów, ile niezwykle potężne, nieprzewyżczone siły dziejowe. Tak naprawdę więc wszystkie trzy utwory – na swój sposób – próbują mówić o *całkowitej bezsilności człowieka wobec mechanizmów, napędzających procesy polityczne*²⁰. Dramat każdego z bohaterów tkwił w tym, że żaden nie potrafił się w porę zatrzymać. Nie zauważyli granicy, za którą zaczyna się zupełnie inna rzeczywistość i po przekroczeniu której nie ma powrotu do poprzedniego stanu. Nie mogąc pojąć, gdzie popełnili błąd, dramatycznie szukają racjonalnego wyjaśnienia tragicznego końca, jednak nie znajdują odpowiedzi. Ani Höfgen w totalnym zapamiętaniu się w swej scenicznej kreacji, ani Redl w bezgranicznej lojalności wobec cesarza, ani wreszcie Hanussen w swoich niebezpiecznych wizjach, nie znajdują azylu przed brutalną rzeczywistością. Zaprzędając się nieludzkim systemom, nie potrafią jednocześnie całkowicie zrezygnować z resztek własnej indywidualności i niezależności. To właśnie ostatecznie ich gubi. (...) *skazani są na klęskę właśnie dlatego, że potrafią ustępować tylko do pewnego punktu i mimo daleko idących kompromisów nie są w stanie stać się absolutnymi służalcami. Ich tragizm rodzi się z próby ocalenia indywidualizmu w starciu z systemem, który indywidualizmowi nie znosi*²¹.

Doprowadzony niemal do oblędu Höfgen, miotając się w krzyżowym świetle reflektorów przeciwnolotniczych, wypowiada słowa: *Jestem tylko aktorem!* które nie znajdują żadnego oparcia w rzeczywistości. Redl – poniżony, zaszczyty strachem, zmuszony do samobójczego strzału. Skrytobójczo zamordowany Hanussen. W ostatecznym akcie samoświadomości, towarzyszącym każdemu z nich w chwili upadku, zawarty jest największy tragizm przesłania tej trylogii filmowej. Nagły przeblask wiedzy, że jest się jedynie marionetką, zwykłą kukłą w rękach anonimowego lalkarza, jest w swojej istocie wręcz porażający.

Wszystkie trzy opowieści mogą być traktowane jako realizacje mitu o Fauście. Zaprzędającym duszę diabłu naukowcem mógłby być każdy bohater tryptyku Szabó. Każda historia zawiera elementy kuszenia. Höfgen, Redl i Hanussen mamieni są różnymi profitami, których magii w końcu ulegają. Rolę kusiciela spełnia ich wewnętrzne, niezwykle silne dążenie do bycia najlepszym, niezastąpionym, powszechnie akceptowanym. Podpisując pakt z diabłem, zarazem wydają wyrok na siebie.

Te trzy filmy to swoiste memento. Ukazują one pewne procesy historyczne i analizują ich wpływ na psychikę i poczynania ludzi. Nie są jednak nachalnie

moralizatorskie. Szabó oskarża systemy, które rozwijały i akceptowały wypaczenia ludzkiej osobowości i charakteru. Upowszechniając kontekst doświadczeń postaci filmowych, reżyser potrafi jednocześnie wzbudzić u odbiorców odruch współczucia czy nawet zrozumienia dla swoich bohaterów. Jedyne, do czego Szabó namawia widzów to spojrzenie w głąb siebie. To świadomość swojego losu, a nawet własnych błędów, jest miarą człowieczeństwa. Największą wartość tych filmów tkwi w tym, że reżyser, opowiedziawszy każdą z historii, jakby zatrzymuje się, pozostawiając widza wobec kwestii otwartej. Daleki jest również od potępienia swoich bohaterów. Czyż dusza Fausta nie została bowiem zbawiona?

ANNA ZIELIŃSKA

¹ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1958, s. 239.

² K. Mann, *Mefisto*, Katowice 1997, s. 224.

³ Tamże.

⁴ „Forum” 1981, nr 46.

⁵ V. Léty, „Filmvilág” 1981, nr 10.

⁶ A. Wanat, *Höfgen i Gründgens. O „Mefiście” Istvána Szabó*, „Kino” 1984, nr 4, s. 42.

⁷ T. Jopkiewicz, *Trylogia Szabó. Nowoczesna tragedia*, „Film” 1992, nr 26, s. 18.

⁸ H. Thylwe, *Mefisto raz jeszcze*, „Tygodnik Kulturalny” 1983, nr 30, s. 10.

⁹ Zob. K. M. Brandauer, w: *Mefisto*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 3, s. 18.

¹⁰ A. Wanat, dz. cyt., s. 43.

¹¹ Oprac. A. M. Rutkowski, *Mefisto. O filmie*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 3, s. 16.

¹² Wywiad z I. Szabó przeprowadzony przez I. Zsugán, „Filmvilág” 1981, nr 1.

¹³ Cyt. za T. Krzemień, *Ostrożnie z kiczem*, „Tu i teraz” 1983, nr 28, s. 12.

¹⁴ Cyt. za G. Báron, *Trzy trylogie. O filmach Istvána Szabó*, „Film na Świecie” 1993, nr 393, s. 72.

¹⁵ T. Sobolewski, *Mefisto*, „Film” 1981, nr 50, s. 11.

¹⁶ A. Wanat, *Mann – Szabó – Gründgens i Michał Ratyński*, „Teatr” 1983, nr 10, s. 17.

¹⁷ Tamże, s. 38.

¹⁸ E. Wnuk-Lipiński, Przedmowa do: E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, Warszawa 1997, s. 8.

¹⁹ L. Flaszen, *Cyrograf*, Kraków 1971, s. 146.

²⁰ B. Janicka, *Demony Europy Środkowej*, „Film” 1989, nr 22, s. 8.

²¹ T. Jopkiewicz, dz. cyt., s. 18.