

**PRZEGLĄD ZACHODNIOPOMORSKI
ROCZNIK XXX (LIX) ROK 2015 ZESZYT 3**

TOMASZ KŁYS*

MABUSE – ŻYD CZY NAZISTA?

Starość urzeczywistnia marzenia młodości; widzimy to na przykładzie Swifta: w młodości budował dom dla wariatów, na starość sam tam poszedł.

Søren Kierkegaard, *Διαψαλλματα*¹

Słowa kluczowe: kino niemieckie, dr Mabuse, Fritz Lang, Goebbels, Caligari
Keywords: the German cinema, dr Mabuse, Fritz Lang, Goebbels, Caligari

**Historia z mrocznej epoki, gdy rządili naziści/Żydzi
(niepotrzebne skreślić)**

Jak wiele filmów europejskich z początku lat trzydziestych XX wieku, ostatni weimarski film Fritza Langa, *Testament doktora Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933)*, to *multilingual film* z więcej niż jedną wersją językową – w tym wypadku, prócz niemieckiej, także francuską. Producent filmu, Seymour Nebenzahl, właściciel małej spółki Nero Film, w której zrealizowano również *M – mordercę (M, 1931)*, wyprodukował wcześniej niemiecką i francuską wersję filmowej adaptacji Brechtowskiej *Opery za trzy grosze (Die 3-Groschen-Oper / L'Opéra de quat'sous, 1931)*, obie w reżyserii Georga Wilhelma Pabsta. Zapewne zachęcony rezultatem, skłonił Langa, by ten wyreżyserował równoległe obie

* Tomasz Kłys, dr hab., prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Zakład Historii i Teorii Filmu, augpatom@uni.lodz.pl.

¹ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. I, przeł. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1976, s. 21.

wersje nowego filmu o Mabusem – w tym samym studiu, w tej samej scenografii, z tym samym operatorem (Fritz Arno Wagner)²; wersje te różniły się, rzecz jasna, obsadą, choć dwie ważne role powierzono tym samym aktorom – w obu w postaci tytułową wcielił się Rudolf Klein-Rogge, odtwórca roli doktora Mabuse w dyptyku z roku 1922, zaś eks-policjanta Hofmeistra zagrał mówiący płynnie i po niemiecku, i po francusku Karl Meixner. Gdy Lang ciągle jeszcze pracował nad wersją niemiecką, gotowy materiał filmowy wersji francuskojęzycznej wysłano do Paryża, gdzie jego montażem, wedle ścisłych wskazówek Langa, zajął się Lothar Wolff – była to więc wersja w pełni przez reżysera autoryzowana, choć, co ciekawe, jest ona około 30 minut krótsza od trwającej 121 minut wersji niemieckiej, której montaż nadzorował sam Lang³. Oczywiście, pierwotną wersję niemiecką jako w pełni będącą (w dzisiejszej nomenklaturze) *director's cut* trzeba uznać za podstawę wszelkiej analizy tekstualnej. Faktycznie, jej nieco wolniejszy rytm, z ujęciami trwającymi trochę „zbyt długo” niż pozwalały na to standardy sensacyjnego kina około roku 1930, bliższy jest stylowi Langa z jego poprzednich filmów niż bardziej konwencjonalne tempo wersji francuskiej. Rzecz jasna, skoro ze względu na inną obsadę powtórzone było filmowanie poszczególnych ujęć i scen, obie wersje różnią się nieznacznie, choć wyraźnie, ustawieniami kamery, kadrowaniem, czasową rozpiętością ujęcia (na ogół krótszą w wersji francuskiej). Zasadnicza jednak różnica między nimi to znaczna redukcja w wersji francuskiej

² *Le Testament du Dr. Mabuse*, bo taki tytuł nosi wersja francuska, to zatem i w pełni autorski film Langa, i *multilingual film sensu stricto*. Inaczej rzecz się ma w wypadku *M – mordery*: wersje francusko- i angielskojęzyczna tego filmu powstały w rok po premierze niemieckiego oryginału i są interesującymi jako dokument epoki przełomu dźwiękowego, ale bardzo niespójnymi zarówno warsztatowo, jak i artystycznie, hybrydami. Zawierają oryginalny materiał nakręcony przez Langa, ale przemontowany i zdubbingowany na francuski bądź angielski, a także partie nakręcone na nowo, z udziałem francuskich/angielskich aktorów oraz Petera Lorre, grającego po francusku/angielsku (aktor władał oboma tymi językami). Z pewnością nie należą te wersje do Langowskiego kanonu – trzeba przypisać je producentom, którym Seymour Nebenzahl odsprzedał prawa autorskie: Bernardowi Natanowi (wersja francuska) i Ericowi Hakimowi (wersja angielska) oraz reżyserom, „adaptatorom”, którzy nakręcili nowy materiał: Raymondowi Goupillièresowi i Charlesowi Barnettowi. Mało znaną w historii kina kwestię *M – mordery* jako filmu „wielojęzycznego” referuje drobiazgowo Robert Fischer w artykule *Mörder – meurtrier – murderer: The Multi-lingual Versions of Fritz Lang's „M”*, który jest zamieszczony w książeczce (s. 28–38) dołączonej do edycji filmu Langa w serii „Masters of Cinema” (Eureka Entertainment, London 2010). Zawiera ona odrestaurowaną oryginalną niemiecką wersję w reżyserii Langa, jak i niedawno odkrytą wersję angielską.

³ Zob. D. Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*, McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson (North Carolina) – London 2001, s. 70.

romansowego wątku Lilli i Toma Kenta – co w dużej mierze przyczynia się do tego, że wersja francuska jest aż o pół godziny krótsza⁴.

Do zapowiedzianej na 24 marca 1933 roku niemieckiej premiery filmu w berlińskim kinie Ufa-Palast am Zoo, gdzie zazwyczaj inaugurowały swój żywot ekranowy poprzednie filmy Langa, jak wiadomo, nie doszło. Utworzonemu niespełna dwa tygodnie wcześniej (11.03.1933) ministerstwu Goebbelsa (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), któremu trzeba było przedłożyć film do aprobaty (choć formalnie o dopuszczeniu lub niedopuszczeniu filmu do eksploatacji decydował urząd cenzorski proveniencji jeszcze weimarskiej), wersja niemiecka nie mogła być pokazana przed 23 marca, gdyż trwały nad nią ostatnie prace. 24 marca, po wstępnej ocenie filmu przez urząd Goebbelsa, wydano komunikat, że premiera zostaje przełożona na inny termin „z powodów technicznych”⁵. 29 marca 1933 roku niemiecki urząd cenzury filmowej, *Filmprüfstelle*, któremu przewodniczył niejaki radca Heinrich Zimmermann, zakazał rozpowszechniania filmu, uzasadniając, że stanowi on „groźbę dla prawa oraz bezpieczeństwa i porządku publicznego”⁶.

Lang w licznych swych wypowiedziach prezentował – zresztą w rozmaitych, zastanawiająco odmiennych albo zawierających coraz to nowe szczegóły wariantach – historię swej ucieczki z hitlerowskich Niemiec, przedsięwziętej natychmiast po spotkaniu z Goebbelsem, do którego miało dojść pod koniec marca lub na początku kwietnia 1933 roku w gmachu Ministerstwa, na specjalne wezwanie nowo kreowanego ministra propagandy. Historia ta, jako pochodząca z samego źródła, „z pierwszej ręki”, nie była (do czasu) kwestionowana i przytaczają ją poważne monografie dotyczące reżysera. Klasyczną już monografię Lotte Eisner otwiera „autobiografia” Langa, w której odnaleźć można następujący passus:

Gdy już naziści doszli do władzy, mój antynazistowski film, *Testament doktora Mabuse*, w którym nazistowskie slogany włożyłem w usta patologicznego przestępcy, został oczywiście zakazany. Wezwano mnie do Goebbelsa, nie po to by, jak się obawiałem, tłumaczyć się z filmu, ale by ku memu zaskoczeniu usłyszeć, jak

⁴ Porównać obie wersje można dzięki amerykańskiej edycji *The Testament of Dr. Mabuse* (The Criterion Collection, New York 2004) – zawiera ona odrestaurowaną pierwotną wersję niemiecką oraz wersję francuską, której transfer cyfrowy oparto na kopii 16 mm znajdującej się w Cinématheque de Luxembourg. Holenderskie napisy zdają się świadczyć, że była to kopia eksploatacyjna na rynek krajów Beneluksu.

⁵ D. Kalat, *The Strange Case...*, s. 70–72.

⁶ Datę 29.03.1933 r. podaje za: G. Werner, *Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts*, „Film Quarterly” 1990, Spring, s. 25. D. Kalat (*The Strange Case...*, s. 72) zakaz datuje na 30 marca.

Reichspropagandaminister informuje mnie, iż w rozmowie z nim Hitler wyraził życzenie, bym objął kierownicze stanowisko w niemieckim przemyśle filmowym. „Führer widział pański film *Metropolis* i powiedział: «Oto człowiek do realizacji narodowo-socjalistycznego filmu!»”

Tego samego wieczoru wyjechałem z Niemiec. „Wywiad” dla Goebbelsa trwał od południa do wpół do trzeciej po południu; do tego czasu zamknięto już banki i nie mogłem wyciągnąć żadnych pieniędzy z konta. W domu miałem akurat tyle pieniędzy, że starczyło na bilet do Paryża i praktycznie bez grosza wysiadłem na Gare du Nord⁷.

Ta wersja wydarzeń, zawierająca jako węzłowe punkty: wezwanie – obawy – zaskakującą propozycję – ucieczkę, jest stosunkowo lakoniczna. Inne wypowiedzi reżysera dorzucają coraz to nowe elementy: opis długich, wysadzanych kamiennymi płytami korytarzy ministerstwa, gdzie kroki odbijały się głośnym echem; kolejne biurka, przed którymi trzeba było przejść jak przez kolejne bramki, nim zostało się dopuszczonym do Reichsministra; fakt że Goebbels podczas całej, długiej rozmowy był nadspodziewanie uprzejmy, wręcz „czarujący”; pot, który podczas tego „wywiadu” cały czas oblewał reżysera i śledzenie przezeń wolno, ale nieubłaganie przesuwających się wskazówek wielkiego zegara na wieży gdzieś za oknem, przy jednoczesnym zastanawianiu się, czy zdąży podjąć pieniądze; usprawiedliwianie się Goebbelsa z powodów zatrzymania filmu – winne miało być zakończenie, w którym ani przestępca nie został przykładowo ukarany, co groziło wywróceniem na opak porządku społecznego, ani nie pojawił się (a powinien!) Führer, pokonujący Mabusego i przywracający prawdziwe ideały; informacja o komplementach Hitlera nie tylko dla *Metropolis*, ale i dla *Nibelungów*; uszczegółowienie „propozycji nie do odrzucenia” jako objęcia szefostwa *Reichsfilmkammer* – nowej, nazistowskiej agencji rządowej, nadzorującej produkcję filmów w Rzeszy; przyznanie się Langa do żydowskiego pochodzenia ze strony matki, konwertytki na katolicyzm, i zlekceważenie przez Goebbelsa tego faktu jako przeszkody dla przyjęcia „propozycji nie do odrzucenia” następującymi słowami: „Panie Lang, to my decydujemy, kto jest Żydem!”; 24 godziny udzielone reżyserowi do namysłu; wobec zamknięcia banków desperackie gromadzenie wszelkiej dostępnej gotówki i możliwych do wywiezienia nielicznych

⁷ F. Lang, *Autobiography*, w: L.H. Eisner, *Fritz Lang*, Da Capo Press, New York 1986, s. 14–15.

kosztowności, oraz emocje związane z ukrywaniem ich w pociągu i przekraczaniem granicy⁸.

Dziś już wiadomo, w świetle danych z niemieckiego paszportu Langa z roku 1933, odsprzedanego Deutsche Kinemathek w Berlinie po śmierci reżysera w 1976 przez Lily Latté, jego wieloletnią towarzyszkę życia, że historia o „natychmiastowej ucieczce” pod koniec marca lub na początku kwietnia 1933 roku jest fikcją. Co najmniej do 23 czerwca Lang nie opuszczał granic Niemiec, zaś po tej dacie, a przed 20 lipca, odbywał podróże (m.in. lotnicze) do Belgii i Wielkiej Brytanii, skąd z pewnością do Berlina powracał. Definitywnie opuścił Niemcy dopiero pod koniec lipca 1933 roku⁹. A czy w ogóle spotkał się z Goebbelsem? Choć jest to niewykluczone, to jednak mało prawdopodobne w świetle tego, że w opublikowanych dziennikach Goebbelsa, zazwyczaj pedantycznego i skrupulatnego w odnotowywaniu rozmaitych spotkań, rozmów, spraw urzędowych, o widzeniu z Langiem w marcu lub kwietniu (ani w ogóle w 1933 r.) nie ma ani słowa¹⁰. Jest to o tyle ciekawe, że Goebbels był entuzjastycznym widzkiem poprzedniego filmu Langa, *M – mordercy*, o czym świadczy zapisek w jego dzienniku pod datą 21 maja 1931 roku: „Fantastyczne! Przeciwno humanitarnej czułości. Za karą śmierci. Dobrze zrobione. Lang będzie naszym reżyserem któregoś dnia”¹¹.

Tom Gunning słusznie zauważa, że dokonana przez Langa konfabulacja staje przed nami liczne biograficzne zagadki.

⁸ Konfrontację i syntezę rozmaitych wersji opowieści Langa o spotkaniu z Goebbelsem i ucieczce z Niemiec, zawierają: P. McGilligan, *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, St. Martin's Press, New York 1997, s. 174–181; T. Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, London 2000, s. 8–10; D. Kalat, *The Strange Case...*, s. 68–74. Por. także: F. Lang, *Interviews*, red. E.B. Grant, University of Mississippi Press, Jackson 2003, s. 78–79 (wywiad z 1967 dla Alexandra Walkera z BBC); *Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente*, red. R. Aurich, W. Jacobsen, C. Schnauber, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und Jovis Verlag, Berlin 2001, s. 215–218.

⁹ Choć i teraz jeszcze jest rozbieżność co do daty: G. Werner (*Fritz Lang and Goebbels...*, s. 29) po zbadaniu paszportu i innych dostępnych dziś dokumentów podaje jako datę ostatecznego wyjazdu Langa z Niemiec 31.07.1933 r., zaś monumentalny tom Deutsche Kinemathek pod red. R. Auricha (*Fritz Lang. Leben und Werk...*, s. 217) – 21 lipca. Zamieszczona w tym drugim wydawnictwie na s. 216 fotografia paszportu Langa rozstrzyga wątpliwość na korzyść daty 21 lipca. W każdym razie Lang wiosną i latem 1933 r. mógł dość swobodnie podróżować (i podróżował) za granicę.

¹⁰ P. McGilligan, *Fritz Lang...*, s. 178; T. Gunning, *The Films of Fritz Lang...*, s. 9; D. Kalat, *The Strange Case...*, s. 70.

¹¹ *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente*, vol. 1: 1924–1941, red. E. Fröhlich, Saur, München 1987 (cyt. za: P. McGilligan, *Fritz Lang...*, s. 157).

Czy skrywa ona bardziej dwuznaczne stanowisko względem nazistów i Goebbelsa niż wyraża to sama opowieść? Co z detalem, czasami w niej obecnym, dyskusją o żydowskim pochodzeniu Langa, który to aspekt swej tożsamości rzadko wspominał i zdawał się niechętnie zgłębiać? Czy Lang, nieustannie powtarzając tę historię, w końcu sam w nią nie uwierzył?¹²

Gunning, nie podejmując nawet próby odpowiedzi na te intrygujące, ale chyba dziś już niemożliwe do rozstrzygnięcia pytania, wskazuje zarazem, że historia spotkania z Goebbelsem i ucieczki jest „archetypowym Langowskim scenariuszem z suspensem, podstępem i groźbą dla czyjejś tożsamości, tu zaprezentowaną jako opowieść autobiograficzna”¹³. Opowieść Langa o „ucieczce z Niemiec” to jego „wyobrażony film” (*his imaginary film*)¹⁴, pełen formalnych i dramaturgicznych rozwiązań rodem ze stałego repertuaru Langowskich chwytów: człowiek osaczony w monumentalnej, nieprzyjaznej przestrzeni; upływający nieubłagany czas, odmierzany przez eksponowany w kadrze zegar aż do jakiegoś z góry określonego momentu, kiedy ma nastąpić dramatyczne rozstrzygnięcie (zegary, nieraz bardzo dziwne, są natrętnie narzucającymi się elementami scenografii wielu filmów Langa); schwywanie postaci w „maszynę Przeznaczenia” (*Destiny-machine*) – tu składającej się z dwóch nieubłaganych mechanizmów – jednego, odliczającego fizyczny i społeczny czas (aż do zamknięcia banków, aż do odjazdu „ostatniego” pociągu, kiedy już będzie trudno o ratunek), i drugiego, ideologicznego, przedkładającego do wyboru groźbę lub pokusę¹⁵. Zresztą, trudno też nie dostrzec w takiej dramaturgii reminiscencji z paradygmatycznego dla kultury niemieckiej dzieła, jakim jest *Faust* i węzłowa w nim scena kuszenia przez Mefista.

Dziś już wiemy, że historia o spotkaniu z ministrem i natychmiastowym wyjeździe z Niemiec zapewne jest wymysłem Langa, jego „wyobrażonym filmem”¹⁶. Pojawiła się ona po raz pierwszy w roku 1943 w materiałach promujących wejście na ekrany dwóch filmów Langa – zrealizowanego w Hollywood antynazistowskiego dramatu wojennego *Kaci także umierają* (*Hangmen Also Die*)

¹² T. Gunning, *The Films of Fritz Lang...*, s. 9.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Określenia tego, podchwyczonego przez Gunninga, użył Jorge Dana w komentarzu filmu dokumentalnego o niemieckich filmach Langa (zob. ibidem, s. 9).

¹⁵ Ibidem, s. 10.

¹⁶ Por. Wstęp, „Wyobrażony film Fritza Langa”, w: T. Kłys, *Dekada doktora Mabuse: Nieme filmy Fritza Langa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

oraz francuskiej wersji *Testamentu doktora Mabuse*. Kontekst taki, po pierwsze, legitymizował Langa jako antynazistę i ułatwił mu rzutowanie swej ówczesnej (A.D. 1943) świadomości politycznej na rok 1933, po drugie zaś – w połączeniu z fortunnym dla politycznej reputacji Langa zatrzymaniem w Trzeciej Rzeszy *Testamentu doktora Mabuse* – sugerował, że jego ostatni weimarski film jest filmem antyhitlerowskim. Przygotowując zresztą do amerykańskiej premiery *Le Testament du Dr. Mabuse* film, który pod tytułem *The Last Will of Dr. Mabuse* miał być wyświetlany w kinach z angielskimi napisami, Lang poczynił pewne kroki, by naprowadzić widzów na takie właśnie odczytanie jego wymowy. Tak o tym pisze David Kalat:

Napisy sporządzono po części na podstawie scenariusza Thei von Harbou, lecz nie przełożono ich wprost. Zamiast tego dystrybutor wziął pod uwagę to, o czym Lang *mówił*, iż znajduje się w filmie, i tak wyprodukował przekazywany napisami dialog, znacznie wyraziściej eksponujący polityczne stanowisko niż można to rzec o oryginale¹⁷.

To jednak nie wszystko – przed nowojorską premierą filmu Lang obwieścił:

Film ten miał ukazać metody hitlerowskiego terroru poprzez parabolę. Slogany i wyznania wiary w Trzecią Rzeszę wypowiedane są ustami przestępców. Takim sposobem miałem nadzieję zdemaskować doktryny, za którymi czaił się zamiar zniszczenia wszystkiego, co ludziom drogie¹⁸.

Kulminacją przypisywania ostatniemu weimarskiemu filmowi Langa antynazistowskiej wymowy była obróbka, jakiej w roku 1952 poddano niemiecką wersję filmu przed wprowadzeniem jej na amerykańskie ekrany pod tytułem *The Crimes of Dr. Mabuse*. Film zdubbingowano w języku angielskim, a tłumacz niemieckich dialogów, Leo Katcher, oparł się raczej na już poniekąd utrwalonej renomie reżysera jako antynazisty i filmu jako antyhitlerowskiego niż na tym, co te dialogi mówiły wprost. Co więcej, film *The Crimes of Dr. Mabuse* zawierał dodaną na użytek amerykańskiej publiczności „objaśniającą” sekwencję początkową, która *expressis verbis* sytuowała zdarzenia między rokiem 1932 a 1939,

¹⁷ D. Kalat, *The Strange Case...*, s. 74–75.

¹⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 74.

w zenicie okresu nazistowskiego, gdy Niemcami rządzili „hitlerowscy przestępcy”¹⁹.

David Kalat zauważa, że gdy 40 lat po powstaniu filmu, w roku 1973 pojawiła się w amerykańskich kinach bez żadnych „opracowań” oryginalna wersja niemiecka, to powszechna opinia o *Testamencie doktora Mabuse* jako intencjonalnej antynazistowskiej alegorii była tak mocno utrwalona, że mało komu przyszłoby do głowy inna interpretacja filmu²⁰. Powodem tego był zapewne też fakt, iż Lang wciąż żył, a że cieszył się niekwestionowanym autorytetem, nikt nie ośmielił się ani podważyć jego „wyobrażonego filmu”, ani baczniej przyjrzeć się wymowie *Testamentu doktora Mabuse*. Wyłom w recepcji „wyobrażonego filmu” i początek nieufności historyków kina wobec rozmaitych wypowiedzi Langa nastąpił po opublikowaniu na łamach „Film Quarterly” wiosną 1990 roku (niecałe 14 lat po śmierci reżysera) artykułu Gösty Wernera – *Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts*. To po nim nastąpił wysyp kolejnych tekstów, rewizjonistycznych zarówno wobec osoby, jak i dzieł Fritza Langa, wśród których najbardziej chyba niechętną mu pracą, aczkolwiek świetnie udokumentowaną, jest biograficzna książka Patriczka McGilligana *Fritz Lang: The Nature of the Beast*²¹.

A jednak nie trzeba było chyba czekać aż do śmierci Langa w roku 1976, przekazania przez wdowę berlińskiej filmotece jego paszportu i zinterpretowania danych z tego paszportu przez Göstę Wernera jako podstawy do uznania opowieści o spotkaniu z Goebbelsem za konfabulację. Jednym z istotnych elementów tej opowieści – przynajmniej w niektórych jej wariantach – jest usprawiedliwiająca się wyłuszczenie przez Goebbelsa powodów zatrzymania filmu. Winne miało być zakończenie, grożące wywróceniem na opak porządku publicznego, bo ani przestępca w finale nie zostaje przykładowo ukarany przez prawo, ani nie pojawia się niczym *deus ex machina* Führer, pokonujący czy demaskujący Mabusego, i przywracający „prawdziwe ideały”. Jeżeli Lang nawet w swym „wyobrażonym filmie” nie włożył w usta ministra propagandy uzasadnienia zatrzymania filmu odczytaniem jego wymowy jako skierowanej przeciw władzy nazistów, to pomimo rozmaitych zabiegów z „opracowaniami” amerykańskich wersji filmu

¹⁹ Ibidem, s. 75, 90.

²⁰ Ibidem, s. 75. Ale zdarzały się też wyjątki – Kalat wymienia jeden z nich, Bosleya Crowthera, który recenzując w roku 1943 *The Last Will of Dr. Mabuse* dla „The New York Times” wyraził wątpliwość, czy aby istotnie Dr. Mabuse jest, jak twierdzi Lang, filmową alegorią Adolfa Hitlera. Zob. D. Kalat, *The Strange Case...*, s. 91.

²¹ Patrick McGilligan, *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, St. Martin’s Press, New York 1977.

mimowolnie ujawnił prawdę o tej wymowie – *Testament doktora Mabuse* nie był intencjonalnie przeciw nazistom skierowany. Potwierdzają to zresztą następujące okoliczności – po pierwsze, współscenarzystka filmu, Thea von Harbou, wykazywała pronazistowskie sympatie jeszcze przed objęciem władzy przez Hitlera i rozwodem z Langiem, w roku 1933 wstąpiła do NSDAP, a w zreorganizowanej przez Goebbelsa kinematografii stała na czele organizacji scenarzystów. Po drugie, zakaz cenzury z 29 marca 1933 roku dotyczył tylko terytorium Niemiec – niemiecka wersja filmu była sprzedawana na rynki ościennych państw, mających tradycyjnie silną więź z niemieckim rynkiem filmowym (np. na Węgry – premiera w Budapeszcie 21.04.1933, czy do Austrii – premiera w Wiedniu 12.05.1933); gdyby w odczuciu nazistów film ich szkalował, raczej uniemożliwiliby jego dystrybucję na zewnątrz kraju, a z pewnością nie zezwoliliby na doniesienia o jego zagranicznej recepcji w rodzimej prasie filmowej!²² Po trzecie, o czym mało wiedzą nawet wytrawni znawcy historii kina, pozostający jednak pod wpływem „wyobrażonego filmu”, zakaz rozpowszechniania filmu w Trzeciej Rzeszy wkrótce został (choć nie na długo) zniesiony przez samego Goebbelsa. Dokreślono nową sekwencję o charakterze „ramy narracyjnej” (to częsty i popularny chwyt w kinie niemieckim), w której Otto Wernicke jako komisarz Lohmann wyjaśnia, że do przedstawionych w filmie zdarzeń doszło w owej niedawnej, mrocznej epoce, kiedy krajem rządzili Żydzi²³.

Możliwość, poprzez stosunkowo drobne zabiegi manipulacyjne, wpisania w fabułę *Testamentu doktora Mabuse* tak rozbieżnych interpretacji (film jest proroczą wizją zbrodniczej władzy Trzeciej Rzeszy – film jest retrospektywnym podsumowaniem „żydowskich rządów” w Republice Weimarskiej) zdaje się świadczyć, że wymyślony niegdyś przez Norberta Jacquesa, lecz zawłaszczony

²² Berliński magazyn „Der Kinematograph” z 16.05.1933 r. donosił niemieckim kinomanom: „Film Fritza Langa *Testament doktora Mabuse* wywołał wielkie zainteresowanie w Wiedniu podczas swego premierowego pokazu w Stafa Kino z racji popularności pierwszego filmu o Mabusem i sensacji spowodowanej zakazem filmu w Niemczech. Od strony warsztatowej i reżyserskiej film jest nadzwyczajny. Nie można tego samego rzec o scenariuszu Thei von Harbou, który w hipnotycznych scenach filmu przechodzi w kicz. Scenariusz żąda też od publiczności zbytnej łatwości; w dodatku film przedstawia wiele paskudnych spraw, które mogłyby niejako działać na widzów demoralizująco, co tłumaczyłoby zakaz rozpowszechniania filmu w Niemczech”. Cyt. za: F.W. Ott, *The Films of Fritz Lang*, The Citadel Press, Seacacus (New Jersey) 1979, s. 167.

²³ D. Kalat, *The Strange Case...*, s. 90. A swoją drogą, Otto Wernicke, grający Lohmanna, i Vera Liessem, filmowa Lilli, zaraz po ukończeniu *Testamentu doktora Mabuse* zagraли w pierwszym z trzech „brunatnych eposów heroiczych”, jakie pojawiły się na niemieckich ekranach w 1933 r. – w filmie Franza Seitza *SA-Mann Brand*. Trudno uzasadnić występ tych samych aktorów w filmie jawnie prohitlerowskim niemal natychmiast po filmie jakoby intencjonalnie antynazistowskim – co jest jeszcze jednym argumentem przeciwko przypisywaniu antynazizmu filmowi Langa.

przez duet Lang–von Harbou superzłoczyńcy, pozostał w roku 1933 (podobnie jak w 1922 r.) „pustym miejscem”, które można było „naznaczyć” odmiennymi politycznymi i kulturowymi konotacjami, zawsze jednak związanymi z władzą, przemocą, zbrodnią, finansowymi mactwami i zakulisową manipulacją.

Od gabinetu doktora Caligari do kliniki profesora Bauma

Analiza oryginalnej niemieckiej wersji filmu z roku 1933, pozbawionej wszelakich „opracowań” (jak niezbyt wierne napisy z 1943 r. czy stosowny dubbing i dokrętka z 1952 r.) utwierdzić musi w przekonaniu, że dość uporczywie w historii kina traktowanie *Testamentu doktora Mabuse* jako filmu antyhitlerowskiego jest jednak bezzasadne. Co więcej, gdy się zastanowić, zlecona przez Goebbelsa dokrętka, sugerująca, że gang Mabusego/Bauma był „żydowską bandą”, wydaje się mieć więcej uzasadnienia niż dopatrywanie się w nim alegorycznego przedstawienia nazistów. O działalności gangu wiemy z eliptycznego i w wielu miejscach niedopowiedzianego sjużetu stosunkowo niewiele. Poznajemy jego cztery „wydziały” – choć z numeracji wynika, że musi ich być więcej. Najistotniejszy w intrydze filmu jest Wydział 3 („finansowy”). Współpracujący z nim ekonomiczny ekspert, dr Hauser, skutecznym szantażem wobec potężnego banku („Bank Zamorski”) przygotował grunt pod jedną z najważniejszych akcji Mabusego/Bauma – rozprowadzenie przez legalną instytucję finansową fałszywego pieniądza, co ma wywołać ekonomiczny chaos. W analizie pierwszego filmu o doktorze Mabuse uznałem, inspirowany zresztą znakomitymi analizami Toma Gunninga²⁴ i Bernda Widdiga²⁵, że jest on alegorią inflacji, która była traumatycznym doświadczeniem społeczeństwa niemieckiego po pierwszej wojnie światowej. Analiza rozmaitych wcieleń doktora Mabuse unaoczniała, że większość z nich (giełdowy spekulant, psychoanalityk, komunista, wędrowny przekupień, rzekomy jasnowidz z kabaretu) wiąże się z *żydowskością*. Elias Canetti i Bernd Widdig dowodzą, że za inflację obwiniani byli przede wszystkim Żydzi. Narodowy socjalizm – twierdzi Canetti – w szczególnym psychologicznym rewanzu „zdevaluował” Żydów, tak jak oni swymi zakulisowymi manipulacjami jakoby zdevaluowali na początku lat dwudziestych niemiecką walutę, odbierając jej posiadaczom godność poprzez klasową i materialną degradację do stanu nędzarzy; dotyczyło to ludzi wszystkich klas społecznych i prowadziło do

²⁴ T. Gunning, *The Films of Fritz Lang...*, s. 87–116.

²⁵ B. Widdig, *Culture and Inflation in Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2001, s. 113–133.

„zrównania klas”, nie w sensie demokracji, lecz poniżającego zglajchszaltowania. Oczywiście, domagało się to zarówno symbolicznego, jak i realnego odwetu Niemców²⁶. Lang – twierdzi z kolei Widdig o *Doktorze Mabuse, graczu* – choć nie stworzył filmu *expressis verbis* antysemickiego, odwołał się w nim jednak do antysemickiej nieświadomości, której wyrazem są żydowskie konotacje super-przestępcy²⁷.

Testament doktora Mabuse konotacje te ponownie ożywia – gang Mabusego, podobnie jak w filmie 11 lat wcześniejszym, znowu produkuje fałszywe pieniądze i znowu dokonuje manipulacji finansowej na wielką skalę, o czym świadczy raport, jaki zdaje szefowi dr Hauser. Godna uwagi jest pokazana w zbliżeniu kartka z zapisków Mabusego, otwierająca rozdział o ekonomicznych działaniach gangu. Nagłówek w ekspresjonistycznym liternictwie obwieszcza tytuł *Aktionen gegen Banken und Währung* (Działania przeciwko bankom i walucie); pod nim dwukrotnie widnieje napis *INFLATION*, a powtarzające się na stronie długie szeregi kółek wydają się **zarazem** monetami i zerami w pamiętnych z okresu inflacji astronomicznych nominałach. Trzeba pamiętać, że ostatni weimarski film Langa powstawał podczas kryzysu gospodarczego, który dotknął Niemcy szczególnie mocno, co zapewne musiało ożywić traumatyczne wspomnienie inflacji, poskromionej przed zaledwie niespełną dekadą. Kontekst taki sprzyjać więc musiał ożywieniu czy wzmożeniu resentymentów skierowanych przeciwko winnym (wedle szemranej opinii publicznej podsycanej przez nazistowską propagandę) zapewne nie tylko inflacji, ale i bieżącemu kryzysowi (wybuchł w Ameryce, a amerykańscy potentaci finansowi to, jak przecież „wiadomo” – Żydzi...). W takim kontekście reminiscencja inflacji w filmie Langa, z jej astronomicznymi nominałami, nie jest doprawdy niewinna. Stworzyła zresztą świetny pretekst do *explicite* antysemickiej dokrętki, z którą film nie miał już innych przeszkód do wyświetlania w Trzeciej Rzeszy, jak tylko żydowskie pochodzenie reżysera.

Fragmety zapisków Mabusego, czytane przez Bauma w noc „namaszczenia” go przez ducha oraz odczytane przez Lohmanna w noc ataku na zakłady chemiczne, a także dyspozycje dawane gangowi, świadczą o tym, że gang Mabusego/Bauma to nie naziści, lecz terroryści. Działania dążące do **panowania przestępczości**, wywołania w społeczeństwie stanu anarchii i braku poczucia bezpieczeństwa, jako charakterystyka poczynań narodowych socjalistów wydają

²⁶ E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 212–214.

²⁷ B. Widdig, *Culture and Inflation*, s. 121–122.

się nietrafione, natomiast znakomicie pasują do opisu współczesnego nam międzynarodowego terroryzmu (Lang proroczo antycypuje zjawisko, które stanie się jednym z największych zagrożeń dla świata w początkach XXI w.). To, co Mabuse/Baum planuje – zniszczenie plonów, zatrucie ujęć wody, wywołanie rozmaitych epidemii i skierowanie na miasto chmury trującego gazu – to „modelowe” projekty t e r r o r y z m u. Trudniej uznać za takowe przeznaczanie pieniędzy z przestępczych łupów (jak zrabowane ze sklepu jubilerskiego kosztowności o wartości ćwierć miliona marek) na zakup narkotyków, by potem „bezinteresownie” (tj. bez zysku) rozprowadzać je w społeczeństwie (o takich działaniach szefa dowiadujemy się z rozmowy dwóch przestępców z gangu Mabusego, niejakiego Karetzky’ego z „jubilerem”). To raczej ideologiczny projekt a n a r c h i z m u, zrodzonego, podobnie jak i plany akcji terrorystycznych, z bezgranicznej mizantropii. Tych dążących do chaosu i społecznego rozkładu projektów z całą pewnością nie można jednak utożsamiać z narodowym socjalizmem, ideologią, która w okresie swych rządów szczyt się będzie (przynajmniej w okresie przedwojennym) zaprowadzeniem w społeczeństwie porządku i ładu, uzdrowieniem gospodarki, wzrostem konsumpcjonizmu czy przeprowadzeniem szeroko zakrojonej technologicznej modernizacji.

A może lepiej, niż doszukiwać się w projekcie *Testamentu doktora Mabuse* inspiracji politycznych, zwrócić uwagę na jego afiliacje filmowe? David Kalat, monografista całej serii filmów o Mabusem, zapoczątkowanej przez Langa i później kontynuowanej przez pochodzącego z Łodzi, berlińskiego producenta Artura Braunera, zwrócił uwagę, że istotnych korzeni tego filmu być może należy szukać jeszcze przed *Doktorem Mabuse, graczem* w innym wielkim klasyku kina weimarskiego, mianowicie w *Gabinecie doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919), paradygmatycznym dla niemieckiego ekspresjonizmu filmie Roberta Wiene. Pokrewieństwo nie dotyczyłoby jednak stylu wizualnego, lecz struktury fabularnej. David Kalat pisze:

Oba filmy opowiadają historię o tajemniczych zbrodniach, skupionych wokół szpitala dla umysłowo chorych, w którym psychiatra zatracił rozróżnienie między tożsamością własną a przedmiotu swych badań, dopuszczając do tego, iż zniewolenie przez obsesję przekształca go w szalonego przestępcę. W obu filmach tożsamość mordercy jest prawie dana – podejrzenie wcześniej kieruje się na Cezara, podopiecznego Caligari, i Mabusego, pacjenta Bauma, lecz prawdziwym pytaniem jest nie tyle ‘kto jest sprawcą?’, co raczej ‘jak to zrobił?’ Jeżeli Cezar i Mabuse są bezpiecz-

nie zamknięci i pod stałą obserwacją, to jak się dzieje, iż równocześnie mogą być na wolności i czynić zamęt?²⁸

Lang w udzielonych wywiadach, m.in. w rozmowie z Gretchen Berg podczas sławetnej „wiedeńskiej nocy” w roku 1965²⁹ i w wywiadzie, który Gene D. Philips przeprowadził z nim rok przed śmiercią, w roku 1975³⁰, wyznał, że to on właśnie, a nie Wiene, miał początkowo reżyserować *Gabinet doktora Caligari*, lecz musiał z tego zrezygnować, gdyż Erich Pommer, jego producent, zlecił mu realizację drugiej części serialu *Pająki* (*Die Spinnen*, 1919), zatytułowanej *Brylantowy statek* (*Das Brillantenschiff*). Gotowy film Roberta Wiene zawdzięcza jednak Langowi (w każdym razie on sam tak twierdzi) ramę narracyjną. Lang miał ją zaproponować Pommerowi jako swego rodzaju racjonalistyczne uzasadnienie szalonego stylu plastycznego filmu, który jego zdaniem był zbyt trudny dla publiczności do zaakceptowania – chyba że umotywuje go status przedstawionej historii jako „opowieści wariata”.

W tym, co Lang mówił w wywiadach, zwraca uwagę, w jak płaski i przyziemny sposób uzasadniał swą propozycję. Gdyby rama w *Caligari* istotnie miała pełnić tylko taką funkcję, z pewnością nie byłaby (a jest!) bodaj najbardziej artystycznie frapującym rozwiązaniem tego filmu i nie stałaby się (a stała się!) tak powszechnie później stosowanym w kinie weimarskim zabiegiem kompozycyjnym. Pomysł Langa – jeśli to istotnie jego pomysł – zaowocował niepokojącym wzajemnym podważaniem się statusu ontycznego ramy i historii obramowanej, zatarł granicę między wariactwem a normalnością, między pacjentem i medycznym autorytetem, między byciem ofiarą a sprawcą. Musiało to oczywiście, już po drugiej wojnie światowej, sprowokować Siegfrieda Kracauera do symptomatycznej, w duchu psychoanalizy społecznej, lektury tego filmu i dopatrywania się w jego ambiwalencji prefiguracji nazizmu³¹.

Sam Lang, choć świadomie i eksplicytnie nawiązał do *Doktora Mabuse, gracza i M – mordercy*, tak naprawdę skonstruował *Testament doktora Mabuse* jako dramaturgiczną (wyjawszy może „globalną” ramę narracyjną) powtórkę *Ga-*

²⁸ D. Kalat, *The Strange Case...*, s. 81.

²⁹ G. Berg, *The Viennese Night: A Fritz Lang Confession*, w: F. Lang, *Interviews*, red. B.K. Grant, University of Mississippi Press, Jackson 2003, s. 58.

³⁰ G.D. Philips, *Fritz Lang Remembers*, w: F. Lang, *Interviews...*, s. 177.

³¹ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958, s. 56–69.

binetu doktora Caligari. Być może to właśnie tłumaczy rozmaite nielogiczności, niedopowiedzenia czy dwuznaczności tego filmu. Próg i kres kina weimarskiego znaczą zatem dwa filmy o zbrodniczych psychiatrach, którzy sami popadają w szaleństwo i ostatecznie zostają pacjentami kierowanych przez siebie „domów wariatów”. Historia kina weimarskiego wiedzie w przedziwny sposób od gabinetu doktora Caligari do kliniki profesora Bauma, od Pommera do Goebbelsa, od jednej opowieści Langa (być może prawdziwej) do drugiej, będącej jedynie jego „wyobrażonym filmem”.

Bibliografia i filmografia

- Canetti E., *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Fischer R., *Mörder – meurtrier – murderer: The Multi-lingual Versions of Fritz Lang's „M”*, książeczka dołączona do edycji DVD filmu Fritza Langa *M* w serii „Masters of Cinema” (Eureka Entertainment, London 2010).
- Fritz Lang. *Leben und Werk. Bilder und Dokumente*, red. R. Aurich, W. Jacobsen, C. Schnauber, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und jovis Verlag, Berlin 2001.
- Gunning T., *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, London 2000.
- Kalat D., *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*, McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson (North Carolina) – London 2001.
- Kierkegaard S., *Albo – albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, PWN, Warszawa 1976.
- Kłys T., *Dekada doktora Mabuse: Nieme filmy Fritza Langa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.
- Lang F., *Autobiography*, w: L.H. Eisner, *Fritz Lang*, Da Capo Press, New York 1986.
- Lang F., *Interviews*, red. B.K. Grant, University of Mississippi Press, Jackson 2003.
- McGilligan P., *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, St. Martin's Press, New York 1997.
- Ott F.W., *The Films of Fritz Lang*, The Citadel Press, Seacaucus (New Jersey) 1979.
- The Testament of Dr. Mabuse*, edycja DVD, The Criterion Collection, New York 2004.
- Werner G., *Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts*, „Film Quarterly” Spring 1990.
- Widdig B., *Culture and Inflation in Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2001.

MABUSE – ŻYD CZY NAZISTA?**STRESZCZENIE**

Ostatni weimarski film Fritza Langa, *Testament doktora Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse / Le Testament du Dr. Mabuse, 1933)*, dość powszechnie uchodzi za film antynazistowski. Ta renoma jest rezultatem m.in. niedopuszczenia filmu na niemieckie ekrany przez cenzurę Trzeciej Rzeszy oraz wielokrotnie przytaczanej w rozmaitych wariantach opowieści reżysera o jego jakoby natychmiastowej ucieczce z Niemiec w kwietniu 1933 roku po rzekomym spotkaniu z ministrem propagandy, Goebbelsem. W świetle dostępnych po śmierci reżysera dokumentów i znanych dziś faktów wiadomo już, że historia ta jest wymysłem Langa, jego „wyobrażonym filmem”. Na emigracji w USA Lang wzmacnił przekonanie opinii publicznej o antynazistowskim charakterze swego filmu poprzez manipulacje przekładem napisów przy okazji amerykańskiej premiery francuskojęzycznej wersji *Testamentu doktora Mabuse* w roku 1943. Jeszcze większych manipulacji na oryginalnym materiale filmowym reżyser dokonał, gdy na ekrany amerykańskie, pod tytułem *The Crimes of Dr. Mabuse*, wchodziła w roku 1952 niemiecka wersja filmu: antynazistowską wymowę sugerowały bynajmniej nielitalny przekład niemieckich dialogów w angielskim dubbingu i dokrętka *expressis verbis* objaśniająca, że akcja filmu toczy się między rokiem 1932 a 1939, gdy Niemcami rządzą „hitlerowscy przestępcy”. To właśnie tych ostatnich, wedle tej interpretacji, uosabia gang Mabusego/Bauma. Wprost przeciwną wymowę sugerowała wersja filmu na krótko dopuszczona przez Goebbelsa na ekrany Trzeciej Rzeszy – dokrętka o charakterze ramy narracyjnej (*Rahmenhandlung*) sugerowała osadzenie akcji w niedawnych, „mrocznych” czasach Republiki Weimarskiej, gdy krajem rządzą Żydzi...

Analiza oryginalnej, pozbawionej manipulacyjnych zabiegów, wersji filmu dowodzi, że Mabuse to „puste miejsce”, które można „wypełnić” odmiennymi politycznymi i kulturowymi sensami, zawsze jednak związanymi z władzą, przemocą, zbrodnią, finansowymi matactwami i zakulisową manipulacją. Może jednak zamiast na siłę znajdować polityczną wymowę filmu, lepiej przyjrzeć się jego afiliacjom estetycznym: fabułą *Testament doktora Mabuse* dość zastanawiająco przypomina słynny film Roberta Wiene *Gabinet doktora Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919)*, a próg i kres kina weimarskiego wyznaczają zatem dwa filmy o zbrodniczych psychiatrach, którzy sami popadają w szaleństwo i ostatecznie zostają pacjentami kierowanych przez siebie „domów wariatów”.

MABUSE – A JEW OR A NAZI?
SUMMARY

The last Weimar film by Fritz Lang, *Das Testament des Dr. Mabuse / Le Testament du Dr. Mabuse* (1933), is commonly regarded as anti-Nazi. Such an opinion results, *inter alia*, from the fact that the film was not authorised to go on general release in the Third Reich and from the story according to which the director must have escaped from Germany in April 1933 after an alleged meeting with Goebbels, minister of propaganda. In the light of the documents revealed after the death of the director and the facts commonly known now it has turned out that the whole story had been Lang's fabrication, it is a 'conjured-up film'. Being an expatriate in the USA Lang strengthened the widespread conviction of the anti-Nazi character of his film by manipulating the translation of the subtitles while the French version of his film was being released in the USA in 1943. The director made further manipulations on the original material of the film when its German version was being released in the USA in 1952 under the title of *The Crimes of Dr Mabuse*; its anti-Nazi character was suggested by the dialogues in the English-language dubbing translated from the German language; the translation was not literal (word-for-word) in the least. Some additional fragments of the film were shot later in order to explain that the plot took place between 1932 and 1939 when Germany was ruled by 'Hitler's criminal gang'. It was just 'Hilter's criminal gang' – according to this interpretation – that is synonymous with the gang of Mabuse/Baum. Just the reverse interpretation was suggested by the version of the film released by Goebbels in the Third Reich – some extra scenes (*Rahmenhandlung*) shot then suggested placing the action in the 'gloomy' times of the Weimar Republic ruled by the Jews.

The analysis of the original, devoid of any manipulations, version of the film proves that Mabuse is an 'empty space' that may be 'filled' with various political and cultural meanings, but always connected with the authorities, with violence, crime, financial chicanery and behind-the-scenes manipulation.

Yet, instead of looking for a political interpretation of the film, it might be interesting to have a look at its aesthetic affiliations: the plot of *The Last Will of Dr Mabuse* surprisingly resembles the famous film by Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), the last production of the Weimar Cinema. The two films describe criminal psychiatrists that became mad and eventually were locked in a mental hospital, which had been headed by them before.