

KESKENY ANDRÁS – OROSS DÁNIEL

A Mephisto mint a közép-európai trológia első darabja. A közép-európai politikai-intézményi szocializáció sajátosságainak megjelenése Szabó István *Mephisto* című filmjében

[SZERZŐ]

Keskeny András, M.A. 2017 és 2019 között a Humboldt-Universität zu Berlin Kultúratudományi Intézetében tart szemináriumokat, 2015 és 2018 között a *Photo-Objects* című interdiszciplináris kutatási projekt munkatársa a berlini Kunstbibliothekban, 2013 őszi félévében az Eötvös József Collegium óraadója. Az ELTÉ-n filmelméletet és filmtörténetet, ill. esztétikát, a MOMÉ-n művészi fotográfiát, a Humboldt-Universität zu Berlinen kultúratudományt tanult. Film-, kép- és kultúratudományi tanulmányok szerzője.

Oross Dániel, Phd Az ELKH Társadalomtudományi Kutatóközpont Politikatudományi Intézetének tudományos munkatársa. Kutatási területei: Politikai szocializáció, ifjúságpolitika, részvételi demokrácia. E-mail: oross.daniel@tk.hu

[absztrakt]

Tanulmányunkban interdiszciplináris módon, a film- és társadalomtudomány kombinációjával arra a kérdésre keressük a választ, hogyan válhat Szabó István *Mephisto* című filmje egy, először csak a későbbiek folyamán koncepcióvá formálódó közép-európai filmtrológia nyitó darabjává (*Mephisto*, *Redl ezredes*, *Hanussen*). Míg az utolsó film, a *Hanussen* már nyílt megfogalmazója egy közép-európaiként értett identitáskonstrukciónak, addig a *Mephisto* főhőisének, Hendrik Höfgennek az identitáskrízise egy kiélezett történelmi szituációban közel sem ennyire direkt módon épít a közép-, ill. kelet-közép-európai politikai-intézményi szocializációs sémákra, hanem mind makro-, mind mikroszinten jóval árnyaltabb módon. Tanulmányunkban megpróbáljuk feltárni, hogyan példázzák Höfgen karaktervonásai a politikai alkat torzulásait (Bibó 1948), amelyikért épp a filmben is reprezentált félreecsúszó modernizációs kísérletek és a gyakori rezsimváltások a felelősek. A film ezt a sérült, jellegzetesen közép-, ill. kelet-közép-európai szocializációt és kiváltó okait olyan narratív, dramaturgiai és filmnyelvi eszközök segítségével próbálja meg átélhetővé tenni, amelyekről, az ügynökmúltsal bíró Szabó István és a forgatókönyv társítója Dobai Péter minden bizonnyal azt feltételezték, hogy lehetővé teszi a Nyugat és Kelet közti párbeszédet.



[abstract]

Combining the results of film studies and political science our paper aims to reveal how Central European identity is depicted by István Szabó's *Mephisto* (as the first film of a trilogy) from an interdisciplinary perspective. While the last film of the trilogy, *Hanussen* is dedicated explicitly to presenting a Central European identity construction, the identity crisis of the main character of *Mephisto*, Hendrik Höfgen is represented on micro and macro level on a more subtle way. Through Höfgen's character the paper explains how the failures of modernisation and permanent regime changes that have created a distorted mental constitution of individuals (Bibó 1948) are represented by the film. Depicting features of Central European political socialization where individuals are not allowed to experience their own personality, where they have very limited access to political institutions, political stability is not strengthened by individuals contribution the film became part of the East-West dialogue. Using a specific narrative style István Szabó and his co-writer, Péter Dobai enable for people living both sides of the iron curtain to understand failed modernization attempts of the region.

*Egy film annyiban ön maga,
amennyiben valami másra irányítja a figyelmünket.*

(Casetti 1998: 248)

Szabó István filmje, az 1981-ben bemutatott *Mephisto* világhírű alkotásként még az egyébként nívós Kádár-kori magyar filmművészetből is kiemelkedik egyetemességével.¹ A számos magyar és európai elismerés mellett az Oscar-díj is azt jelzi, hogy a film képes volt olyan témáról és olyan nyelvezettel beszélni, amelyet az akkori nyugati és keleti blokkban egyaránt érteni véltek. A film nemzetközi sikerét a nyolcvanas évek legelején egyértelműen a témaválasztás aktualitása, a náciizmussal való szembenézés igénye, s ezzel párhuzamosan az akkor már az európai művészfilmben is újra divatossá váló klasszikus, ill. új akadémikus formanyelv (vö. Kovács 2002: 242) magyarázza. Ugyanakkor felmerül akérdésként: Höfgen drámája mitől is válik kifejezetten vagy jellegzetesen közép-európaivá, amennyiben a film utóbb egy közép-európai trilógia első, nyitó darabjává avanszált? Tanulmányunkban, interdiszciplináris keretek között, a trilógia kontextusának és a közép-európai politikai-intézményi szocializációs sémáknak az elemzésével erre a kérdésre próbálunk meg választ adni.

A film Klaus Mann 1936-ban, amszterdami emigrációjában írt azonos című regénye alapján készült, melynek életrajzi hősét Klaus Mann egykori sógoráról, a náci Németországban nagy karriert befutó színészből, Gustaf Gründgensről mintázta. Klaus Mann regényében Gründgenst Hendrik Höfgen néven szerepelteti, s meglehetősen egyoldalú, negatív karakterként, ironikusan ábrázolja. Szabó filmjében Höfgen a regény főhősénél valamelyest árnyaltabb személyiséget kap. A film Gründgens életrajzából átemeli például, hogy a Porosz Állami Színház intendánsaként számos munkatársát megmentette.² Ennek ellenére Szabó, mint Zsugán Istvánnak adott egyik interjúban hangsúlyozta, nem Gründgensről kívánt filmet csinálni, hanem egy olyan egyéni történetről, amely a világtörténelem számos pontján lejátszható lenne (Zsugán 1981: 20). A regénnyel ellentétben a film a fausti motívum segítségével látókörét igyekszik egyetemessé bővíteni, s nem egyszerűen csak a náci éra leleplezését célozza.

A *Mephistót* később két másik, szintén magyar–nyugat-német–osztrák koprodukcióban készített film, a *Redl ezredes* (1985) és a *Hanussen* (1988) követte. A Közép-Európa trilógiaként is emlegetett sorozat darabjai filmről filmre fokozódó tudatossággal igyekeznek az egykori Habsburg Monarchia, valamint Németország térségére mint Közép-Európára koncentrálni. A trilógia – legalábbis a három filmet visszafelé olvasva – a keleti blokk fennállásának utolsó évtizedében egyfajta közép-európai identitás és sorsközösség felmutatásán fáradozott, a háttérben minduntalan a történelem viharával, a térséget jellemző gyors rendszerváltások krízisfordulataival. A filmek egy-egy alacsonyról induló karrier történetét meséli el, a főhős bukását (mindhárom esetben Klaus Maria Brandauer alakítja) újból és újból naivitása, illetve a történelmi eseményekkel szembeni vaksága okozza.

¹ A jelen tanulmány a szerzők *The Political Crisis of Central Europe as Represented in Mephisto – The Specificities of Central European Politico-Institutional Socialization in István Szabó's Movie Mephisto* című előadásán alapszik. Az előadás eredetileg az University College London *Crisis – Interruptions, Reactions and Continuities in Central and Eastern Europe* című konferencián 2012. február 17-én hangzott el.

² A regényben egyedül kommunista barátját, Otto Urlichsot hozatja ki a koncentrációs táborból. Ezt a motívumot a film is átveszi, és további emberek megmentésével egészíti ki.

Bár a *Mephisto* – a trilógia másik két darabjával ellentétben – térben és időben még csak egyetlen pontra koncentrál (Németországban, a weimari köztársaság végén, a náci uralom kiépülésének pillanatában játszódik), mégis szervesen illeszkedik a sorozatba. A történelmi szituáció, amelyben a hősnek helyt kellene állnia, a másik két filmhez hasonlóan a *Mephisto*-ban is kiélezett. Akárcsak a trilógia későbbi darabjaiban, a dramaturgiát itt is a morális kérdések töltik fel feszültséggel, sőt az egyén döntési kényszerének drámai súlya talán ebben a filmben a legfeszítőbb. A film hőst – a regényhez képest – pozitív vonásai emberibbé, hétköznapiabb karakterré teszik, s ezzel Szabó és forgatókönyvíró-társra, Dobai Péter ügyesen teremti meg a vele való részleges azonosulás lehetőségét, annak ellenére, hogy összességében ellenszenves, negatív karakter, akinek sorsát a történelem kihívásaira adott ambivalens, opportunista válaszai alakítják.

A filmben feltárt morális dilemmákat Szabó maga is jól ismerte, és nem csak azért, mert „a *Mephisto*-val kezdődő trilógia főhőseinek a kompromisszumkészségből, a megfelelési vágyból vagy az elkülönülésből fakadó belső küzdelme egy közép-európai rendező számára a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években ugyanúgy naponta megélt konfliktus” (Gelencsér 2003: 19) volt, hanem azért is, mert – mint 2006-ban kiderült – Höfgennek művészként a hatalommal kötött paktuma titkon Szabónak az 1956-os forradalom utáni ügynöki tevékenységének a tapasztalatait is magában rejtette. Bár a film nem mondja ki nyíltan, nyilván nem is mondhatta ki, a kortársak számára mégis egyértelműnek tűnt (Magyarországon mindenképp), hogy a *Mephisto* alkotói nem csak Németország történelmi közelmúltjának eseményeivel kívántak számot vetni, hanem a film jelenetei a szocialista rendszerek diktatúráinak, így természetesen a Kádár-rendszernek a működési mechanizmusaira is vonatkoztatható volt.

A filmnek legalább négy-, ötféle – egymást nem kizáró, inkább egymást erősítő – jelentésrétege, értelmezési lehetősége különíthető el. Az első a konkrét történelmi: Klaus Mann regényének megfilmesítése és a Harmadik Birodalom akkor szókimondónak számító ábrázolása. A második már elvontabb, voltaképpen mindenekelőtt a trilógia többi darabjának kontextusa által tételezett értelmezési sík, amely szerint a film – a *Redl ezredes*hez és a *Hanussen*hez hasonlóan – a közép-kelet-európai térség évszázados működésmódjáról szól: az egyén feje fölött zajló gyakori, hirtelen rendszerváltásokról és az ezzel járó hirtelen politikai irányváltásokról. A harmadik értelmezés szerint a film az egykori szocialista rendszerek és/vagy konkrétan a Kádár-rezsim „áthallásos”, ám áthallásaiban nagyon is direkt bírálata. A film negyedik rétegét a Faust-történet, az ördöggel kötött alku ősi motívuma adja, amely mintegy keretbe fogja, s átjárja a korábbi három, egymástól konkrétan is elkülöníthető értelmezési réteget.

Hogy a film egyszerre konkrét múltfeltárás, ahogy azt a nyolcvanas évek elején mindenekelőtt a Német Szövetségi Köztársaságban értelmezték, és egyúttal a Kádár rendszer „puha” diktatúrájának rejtjelezett bírálataként is olvasható volt, ahogy azt a film magyarországi szakirodalmában többen feltárták már (Almási 1982, Marx 2002, Poszler 2008), azzal nehéz vitatkozni. De mégis, hogyan válhat Höfgen Faust-történetbe csomagolt erkölcsi drámája univerzálisan „közép-európaivá”? Vajon valóban szervesül-e a *Mephisto* a közép-európai trilógiába, vagy a *Mephisto* „közép-európaiságáról” beszélni csak utólagos átértelmezése a műnek? Tanulmányunkban tehát (mint korábban jeleztük) interdiszciplináris keretek között, a *Mephisto*-val kapcsolatos szakirodalom feldolgozása és a trilógia kontextusára való kitekintés mellett a társadalomtudomány bevonásával erre a kérdésekre keressük a választ. Bármennyire is meglepő lehet, mint Varga Balázs (2009:

43) és Stöhr Lóránt (2009: 113) rámutattak, a *Mephisto* filmtörténeti kanonizációja még a kétezres évek végén sem volt egyértelmű, ám a nemzeti, regionális és személyes identitás egyre fontosabbá válása az azóta elmúlt tíz évben és az ehhez kapcsolódó ún. identitáspolitikák megerősödése lehetővé teszi, hogy épp ezen szempont mentén újból elővegyük, és megfelelő történelmi távolságból közelítsük meg Szabó István filmklasszikusát.

Közép-Európa: Hol volt. Hol nem volt.

Hogy a közép-európai trilógia mit ért a konkrét földrajzi lokalizáción túl Közép-Európán, és a hősök mitől válnak *par excellence* közép-európaivá, arról leginkább az utolsó film, a *Hanussen* egyik jelenete ad – már-már tételszerű – felvilágosítást. A film önmagán túlmutató epizódja, amikor a csehszlovák–német határ németek lakta fürdővárosaiban turnézó osztrák állampolgárságú Hanussent a csehszlovák hatóságok perbe fogják szélhámosságért és a jóhiszemű polgárok megkárosításáért. A húszas években járunk. Nyilvánvaló, hogy a háttérben nem a kuruzslással szembeni cseh aggodalmak adták a letartóztatás valódi indokát, hanem a frissen alakult köztársaság cseh nacionalizmusának gyanakvása a titokzatos osztrákkal szemben. Nem kétséges, hogy a valamivel több, mint egy óra 50 perces film negyvenedik percénél, tehát a film nagyjából egyharmadánál elhelyezkedő bírósági tárgyalás ugyanolyan ikonikus jelenete kíván lenni a *Hanussen*-nek, mint a *Mephisto* vetítési idejének nagyjából felénél található páholyjelenet,³ amellyel a tanulmány utolsó fejezetében még részletesen is foglalkozunk. Most azonban tegyünk először egy exkurzust a *Hanussen* bírósági jelenete kapcsán, hogy annak segítségével elemezhesük Közép-Európa fogalmi konstrukcióját.

A bírósági jelenetben Hanussen önmagát képviselve tart védőbeszédet az ellene kirohanó cseh – vélhetően nacionalista beállítottságú – ügyésszel szemben. Ám ez a védőbeszéd nem csak róla szól. Arra a kérdésre, hogy mi az állampolgársága, tárgyszerűen válaszol: osztrák, ahogy arra a kérdésre is igennel felel, hogy szereti-e a hazáját, mire az ügyész megpróbálja őt csőbe húzni, és megkérdezi: „Egyáltalán hova tartozik Ön?” A válasz: „Közép-Európába. Ahol már elég hosszú ideje közös a sorsunk.” Hogy a kérdés és a rá adott válasz is jelentőségteljes, azt a néző számára a filmkép plánjai igyekeznek nyomtatékosítani. A jelenet elején még nagytotálokat és félalakos szekondokat látunk, onnantól fogva, hogy az állampolgárságáról kérdezik Hanussent, már premier plánban látjuk az arcát. Így mondja ki, hogy közép-európai. A kép azonban egyből nagytotálra vált, mihelyst Hanussen kifejtette saját nézeteit az identitásáról, és másra terelődik át a szó.

Hol van tehát a történelem és társadalomtudomány szerint ez a bizonyos Közép-Európa, ahol az osztrák származású, a weimari Németországban karriert csináló Hanussen szerint az ott élők közös sorsban osztoznak? Gerő András Közép-Európa fogalmi konstrukciója kapcsán a következőket írja:

Mióta elkezdték a fogalmat használni szélesebb körben – s ez a folyamat a 19. század első felétől indul, majd a 20. század végére teljesedett be –, eltérő értelmezések tapadtak hozzá. A kifejezés történetében benne van a német expanzió, s általában a dominancia igénye éppúgy, mint a kereszténység ortodox változatától való elhatárolódás mozzanata. (2007: 9)

3 A Faust előadásának szünetében a miniszterelnök-tábornagy díszpáholyába hívja a Mephistofeles-nek maszkírozott Höfgent, ahol kedélyesen elcsevegnek a színházi közönség szeme láttára és legnagyobb megrökönyödésére. Ez a jelenet egyébként már a regényben is benne van.

Gerő szerint tehát a térség határai és fogalma már kezdetektől fogva, eleve meglehetősen homályos, és kontextusról kontextusra változó keretek között mozog. Az általa a Közép-Európa fogalom kapcsán felvetett „német expanzió, s általában a dominancia igénye” viszont nem mond ellent annak a ténynek, hogy mindhárom film magyar–nyugat-német–osztrák koprodukcióban készült.

Huntington civilizációkra vonatkoztatott definíciója szerint létezik egy történelmi kulturális határvonal Európán belül, ami a nyugati keresztény, muszlim és ortodox népeket egymástól elválasztja. Ez a definíció legfőképp a valláson alapul. Annak érdekében, hogy egyes országok között kifinomultabb osztályozást alakíthasson ki, Hans-Dieter Klingemann (2006) két további kritériumot határoz meg. Az első a különböző birodalmakat veszi figyelembe, amelyek keretei között a különböző népek évszázadokig éltek (ilyenek például a Brit, a Habsburg, az Orosz és az Ottomán Birodalom), a második a kormányzati rendszerek értékpreferenciáit, így az autokratikus uralom mértékét vagy az állam és az egyház elválasztásának mértékét.

A fenti kritériumrendszerrel szűkebb, ám az európai társadalomfejlődés sajátosságait tekintve sokrétűbb Szűcs Jenő három európai régiót megkülönböztető elmélete, amely szerint létezik egy Nyugat-Európát keresztbe metsző határvonal:

ez a vonal az Elba-Saale alsó folyásától délnek, a Lajta, s tovább a hajdani Pannónia nyugati peremén húzódik, egybeesve a Karoling Birodalom keleti határával. E Nyugat-Európát Közép-Európától elválasztó határvonal gazdasági és politikai: 1500 után egybeesett a feudális struktúrákat meghaladni képtelen, második jobbágyságot létrehozó államok határával. (1990: 3)

Európa három régióra osztásakor (Nyugat-Európa, Közép-Európa, Kelet-Európa) a régiók közötti különbségek meghatározása érdekében Szűcs figyelembe vette a politikai elitek és társadalmak közötti hatalommegosztás történelmi mintázatait. Meglátása szerint a Nyugat esetében a társadalom szerveződési elvei dominánssá váltak az állammal szemben. A Kelet sohasem vált képessé arra, hogy felszabaduljon a mindenek felett álló állam alól. Közép-Európa a kettő keverékéből született, ahol az állam hangsúlyosabb szerepre tett szert, mint nyugaton, de lehetővé tette egy növekvő mértékben függetlenné váló társadalom fejlődését. Szűcs e régiót hozzávetőleg a Habsburg Birodalom határain belül azonosítja, egyben a politikai elitek szerepét kiemelten kezeli a független társadalmak létrejötte kapcsán. Érvelése szerint e felállásban mélyen rögzült a paternalista eszközökkel, felülről véghezvitt modernizáció hagyománya.

A Szűcs által adott definíció érvényességének különös perspektívát ad az a tény, hogy a jaltai egyezményt követően e határvonal mentén oszlott Európa két táborra – igaz, Szűcs koncepcióját e vonal léte eleve befolyásolhatta. Mindenesetre kétségtelen, hogy a Szovjetunióknak, amely 1981-ben, a *Mephisto* gyártásának évében már több mint három évtizede uralta a térséget, kiemelt szerepe volt a régió politikai hagyományaira nézve. Az állampolgárok politikai attitűdjeire és viselkedésére gyakorolt hatását a kormányzás autokratikus jellege és az egalitárius ideológia nagyban meghatározta. Egyes szerzők (Kenney és mtsai. 1999), azt állítják, hogy ez a hatás annak függvényében változó, hogy az adott országban élők hány évet töltöttek szovjet típusú kormányzat alatt.

A fentieket tekintetbe véve Közép-Európa fogalma történetileg leginkább egy olyan „elképzelt közösség” formájában fejezhető ki, amely évszázadokon át változó határok között magában foglalta azt a térséget, amely a Német, Orosz és a Török Birodalom közé ékelődött. A Közép-Európának nevezett térség leginkább egy olyan mozaik, amely az egymással szomszédos országok közös történelme által válik eggyé: „A térség saját története nem egyenlő az egyes nemzetek történetével, nem egyenlő az egyes nemzetek külön kultúrájával, de nem is ugyanaz, mint egész Európa története, kultúrája.” (Gerő 2007: 9) Így tehát egy régió politikai értékeit és viselkedésmintáit főként tartós kulturális tradíciók alakítják (Putnam 1993, Huntington 1996, Inglehart 1998). Valami ehhez hasonlót állít Hanussen is, amikor a bírósági jelenet folytatásában így írja körül az általa Közép-Európának nevezett térséget:

Az ügyész úr azért bélyegez engem csalónak, mert azt állítom, ismerem az emberek vágyait, félelmeit. Igen. Ismerem azért, mert én is ebből a népből származom, nekem is ez a hazám. Közép-Európa, amit tegnap még úgy hívtak, hogy Osztrák-Magyar Monarchia. Mi mindnyájan ugyanattól félünk, attól, hogy nekünk nem áll módunkban biztonságot teremteni magunk körül. Sújt az infláció!

Hanussen értelmezésében, épp mint Szűts Jenőében, a néhai Osztrák–Magyar Monarchia számít tehát Közép-Európának, vagy legalábbis annak centrumának. Mint kifejti, az itt található országokban az a közös, hogy népei azonos szenvedésekben osztoznak: az első világháború pusztításai, az egyéni szabadságjogok és a személyi szabadság megkurtítása, illetve a biztonság hiánya, valamint az infláció. Vagyis Kelet-Európa egy mozaikos, „elképzelt” közösség, amelyet a közös történelmi sors tart egyben.

A szakirodalomhoz képest feltűnő, hogy Hanussen nem kulturális tradíciókról, birodalmakról és az azokhoz kötődő társadalmi-politikai elnyomásról, az állam erősségéről, a társadalom gyengeségéről vagy vallási és etnikai határokról, ill. pluralizmusról és az azokból adódó konfliktusokról beszél, holott nyilván a háttérben ezek is ott állnak. Hanussen megközelítése sokkal inkább érzelmi és sokkal inkább az előbb felsoroltak egyfajta – ahogy ő maga ki is mondja – *intuitív* sűrítőmánya:

Én igenis ismerem a félelmeiket és vágyaikat, mindenkiét, aki itt ül! Csak úgy árad felém az emberi lélek sok elfojtott bánata: gyötrő problémák, megoldhatatlannak tűnő gondok. Régen ilyenkor teltek meg a templomok és jósok szobái. Én csak annyit teszek, hogy kimondom azt, amit ők nem mernek kimondani. Aztán elindulok afelé, ahol a jövőt látom: a kifosztottak jövőjét, az árvákét, az elhagyatottak jövőjét ebben az áldatlan világban. Ez volna a jövő, amit mindenki akart? Nem! A pillantásokból ugyanaz a kérdés sugárzik felém: az, hogy mi lesz velünk? És most ezt a kérdést őhelyettük teszem fel, s ők felállnak velem!

Erre a teremben a közönség soraiból mindenki feláll, Hanussen pedig utóbb megnyeri a pert.

A Hanussen bírósági jelenete úgy tűnik, megerősíti csupán a szakirodalom tanulságait. Közép-Európa fogalma nem definiálható egyértelműen. Sem földrajzi határai nem egyértelműek, sem szociokulturális értelemben nem bontható le konkrét nemzetekre és meghatározott kulturális és vallási közösségekre. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a közép-európai térség valójában ne létezne, ha máshogy nem, a fejekben egyfajta „élményközösségként” vagy bizonyos közös elemekből táplálkozó identitásként. A politikai közösségek állandó változása és különösen a térség nyelvi heterogenitása könnyen elfedi ennek az identitásnak a közös elemeit. Miután e

kollektív identitás sajátosságai messze nem egyértelműek, tanulmányunk a továbbiakban olyan megközelítést próbál meg érvényesíteni, amely képes közelebb hozni az e társadalmak között fennálló azonosságokat, azt, amiből ez a kulturális-politikai „élményközösség” táplálkozik. Ebben lehetnek segítségünkre a közép-európai politikai-intézményi szocializáció egyes sajátosságainak és annak az elemzése, hogy azok hogyan épülnek bele a *Mephisto* főhősének viselkedésmintáiba.



Hanussen (Szabó István, 1988)

„Hamlet, közép-európai királyfi”

Höfgen a hamburgi színház legtehetségesebb és egyben legambiciózusabb színésze is. Minden erejével azon van, hogy kicsivel feljebb juthasson. Bizonyítási vágyát nem csak nárcisztikus, sikerre éhező jelleme, de alacsony származása és az ebből adódó kissebségi komplexusai is motiválhatják. Aktív tagja a kommunista munkásszínháznak, s viszonyt tart fenn egy fekete táncosnővel, Juliette-tel. Höfgen az egyik próbán ismerkedik meg színpadi partnere, Nicolette von Niebuhr barátnőjével, a nagypolgári családból származó Barbara Brucknerrel, akinek hamarosan megkéri a kezét. Házasságuk azonban nem lesz harmonikus, Hendrik állandóan jeleneteket rendez, irritálja Barbara nagypolgári viselkedése.

Höfgen karrierjének indulását mégis ennek a házasságnak köszönheti. Apósa és Dora Martin színésznő ajánlására vendégszerepet kap a berlini Porosz Állami Színháznál. Karrierje innen egyenesen emelkedik felfelé, egészen legnagyobb szerepéig, a Goethe *Faust*-jában alakított Mephistóig. A nácik épp ekkor, Höfgen eddigi karrierjének tetőpontján veszik át a hatalmat.

Höfgen politikailag teljesen naiv, vagy legalábbis nagyon jól eljátssza a naivot (valójában aktív tagja volt a munkásszínháznak, és bizalmas társaságban áttételesen ugyan, de negatív utalásokat tett a nácikra), addig a pontig (a film zárójelenetéig), amíg a helyzet a személyét érintően is élessé nem válik, konzekvensen el is játssza a naivot. Kiváló lehetősége volna, hogy egy budapesti filmforgatás ürügyén Bécsben maradjon, ő azonban a berlini visszatérést választja, miután az egyik hamburgi színésztársnője megkéri a befolyásos nemzetiszocialista Lotte Lindenthal művésznőt (akire Höfgen korábban a nácikat érintő negatív utalásokat tette), járjon közbe Höfgen sértetlen hazatérése érdekében.

Höfgen az új miliőhöz is jól alkalmazkodik, hamarosan újból Mephisto szerepét játszhatja. Ebben a szerepében figyel fel rá Lindenthal szeretője, a miniszterelnök-tábornagy. Támogatásával Höfgen hamarosan a Porosz Állami Színház intendánsi székében találja magát, és a náci rendszer első számú kulturális szószólójává válik. Elnyomott lelkiismeretfurdalását úgy próbálja meg enyhíteni, hogy színházában minél több fenyegetett helyzetben lévő munkatársát igyekszik megmenteni, s szűk, baráti körben nyíltan karikírozza a rendszert. Höfgennek idővel mégis szembesülnie kell azzal, hogy a miniszterelnök személyes kegyeltjeként autonómiája csak látszólagos: színházának nem ő, hanem a politikai hatalom a valódi igazgatója.

A *Mephisto*, bár elvben mindkét lehetőség nyitva állt volna előtte, nem a regény mechanikus szellemű megfilmesítése (a film német producerének, Manfred Durnioknak volt megfilmesítési joga a regényre), sem pedig Gustaf Gründgensről szóló, klasszikus értelemben vett életrajzi mű. Höfgen ennek ellenére voltaképpen a film egyedüli hőse, a dramaturgia kizárólag az ő vélekedéseire, döntéseire, cselekedeteire koncentrál. Az elbeszélésen belüli hangsúlyos, központi szerepe tudatos alkotói döntés, ahogy az is, hogy a film Höfgent mint fiktív, de autonóm karaktert építi fel. A cselekménye dramaturgiai szempontból minden olyan mozzanatot tartalmaz, amely elégséges a főhős jellemének kiismeréséhez, döntéseinek megértéséhez, ám annak életéből a szükségesnél egy jelenettel sem mutat be többet. Más szereplők kizárólag Höfgen kapcsolataiként jelennek meg a színen.



Mephisto (Szabó István, 1981)

Ez alól egyedül Miklas figurája kivétel. A filmben mindössze két jelenet van, ahol Höfgen nem szerepel, mind a kettőben Miklas a főszereplő. Az egyikben a Hitlerjugend gyermekeit képz ki, a másikban őt magát végzik ki elvbarátai, a náci. Miklas épp Höfgen ellentéte: a szerencsétlen sorsú, alacsony származású Miklas a náci szociális demagógiájának megtévesztettje, aki az új rendszerben bár feljebb jut (hamburgi karakterszínészből a Porosz Állami Színház másodrangú szerepeket játszó színészévé avanszál), egyszerű, egyenes jellemével mégis hamar áldozattá válik. Höfgen ezzel szemben egyáltalán nem híve a rendszernek, ám alkalmazkodó, és intellektusával gyorsan átlátja a hatalmi viszonyokat, így jut egyre magasabbra az általa egyébként cinikusan lenézett szisztémában (vö. Almási 1981: 43, Poszler 2008: 238). Bár a barnainges Miklas erőszakos halála morális győzelemnek túl kétes, a filmben mégis övé a valódi drámai halál, ami Höfgentől, az „igazi színésztől” és a látszólag „igazi drámai hőstől” a filmben megtagadtatik.

Az elbeszélés tehát kizárólag a főhős jellemrajzára, illetve a hatalommal játszott csalóka játékára koncentrál (ki téveszt meg kit?), a történelmi háttér, a weimari köztársaság bukása, a náci hatalomátvétel és ezt követően a Harmadik Birodalom felépülőben lévő díszletei, a hatalom erőszakos önreprezentációja jobbra Höfgen viselkedésének katalizátorai csupán. A weimari korszak és bukása az elbeszélés szempontjából a főhős motivációinak alapvető meghatározója, ám a film egyszemélyes módon, kizárólag Höfgenre, illetve kétes karrierének történetére koncentrál, s ehhez képest a történelmi események, a válságba jutott, átalakulóban lévő társadalom korrajza mindössze háttérként szolgáló keretek az egyén és a hatalom intézményi viszonyának ábrázolásában, az egyént morális kompromisszumok elé állító, tipizáló szituációk megteremtésének eszközei. A film elbeszélése ebből a szempontból mondhatni képlet tisztaságú.

A *Mephisto* a klasszikus hollywoodi filmek logikáját követi azzal, hogy történetvezetése lineáris (vö. Bordwell 1996). A narráció az információkat egyenletesen, jól érthető, egyértelmű formában adagolja. A klasszikus hollywoodi filmek esetében mindez arra szolgál, hogy a néző – kulturális ismereteitől, műveltségi szintjétől függetlenül – a világon mindenhol megértse a filmet. A *Mephisto* narrációja a közértérthetőség kritériumát precízen teljesíti. Erre épül rá a film stílusának akadémikus, *mise-en-scène* jellege. A kameramunka által minden esetben precízen betartott kompozíciós szabályok, a szereplők bevilágításának visszafogottan expresszív stílusa mind a klasszicitás benyomását keltik. A film gyakorlatilag a vele kortárs hollywoodinál is „klasszicistább” stílusának és a Harmadik Birodalom „klasszicizáló” ikonográfiájának – egyébként reflektálatlan – egymásba olvadása láthatatlanná teszi magát az elbeszélést (Bordwell 2004: 223), amely jelentékeny módon könnyíti meg a narratív befogadást, és egyszerűsíti le a film cselekményének lehetséges értelmezési lehetőségeit. Az esztétikai-formanyelvi megoldások így következetesen törekednek arra, hogy a filmen, ill. a film által, ha nem is kizárólagosan egyetlen, de legalábbis kevés számú és konkrét társadalmi-politikai, ill. szociokulturális értelmezési lehetőséget intencionáljanak.

Ennek fényében kap különös jelentőséget a filmben Höfgen ragaszkodása gyakori hivatkozási alapjához, a Hamlet drámaklasszikushoz. A dán királyfi története Höfgen számára, mint azt egy magánbeszélgetésben kifejti, a politikai rendszerek felett álló igazság, az autonóm művészet szimbóluma. Utóbb egy sajtótájékoztatón az újságírók előtt mégis maga írja le Hamletet tipikus náci hősként. Höfgen először Hamlettel azonosítja magát, végül azonban Hamletet (és ezzel

magát) is megtagadja. A hatalommal kötött paktummal Höfgen önmagát csapja be, s az alku természete felől elsősorban önmagának hazudik. Önámításának alapja, hogy úgy véli, ő nem a rendszerrel, nem is annak politikájával köt egyezséget, mindössze képességei megmutatására kap lehetőséget. Sőt, szemében éppen ez, a hatalommal való különleges viszony biztosítja kívülállását a rendszeren belül. Ő csak játszik, a politikát csupán egy „másik színház”, a világ igazi, az ő művészetét nem érintő színpadának tekinti, amihez neki semmi köze (vö. Almási 1982: 43). Höfgen mindössze arról feledkezik meg, hogy nem csak mások, hanem önmaga előtt is szerepeket játszik, ha nem épp Hamletet, akkor Mephistót.



Mephisto (Szabó István, 1981)

„A tulajdonságok nélküli ember”

A filmben közvetlen közről figyelhetjük meg Höfgen karakterének formálódását. E tekintetben hangsúlyos az, ahogyan tükörbe néz: e gesztus során tanúi lehetünk annak, hogyan kerüli ki újabb és újabb taktikai húzásokkal az önmagával való szembenézést. A számtalan pillanاتفelvételből összeálló karakter egyetlen megragadható sajátossága az a rugalmasság, amivel minden helyzethez alkalmazkodik. Szigorú értelemben véve Höfgennek nincs személyazonossága (vö. Dragon 2003: 48). A főhős karakterében nem egyszerűen a karrierizmus vágya tükröződik, hanem olyan társadalmak mindennapi gyakorlata elevenedik meg, ahol időről időre átfogó

politikai és gazdasági változások zajlanak le, felülírva ezzel a társadalmi normákat, így az állandó alkalmazkodási kényszerből egyfajta „tulajdonságok nélkülség” lesz.

Höfgen meg hasonlítása - hatalom és művész viszonyának ábrázolásán túl - különös „áthallásokat” rejt magában Közép-Európában, ahol a hatalommal való különalkuk megkötésére generációról generációra sor került. Höfgen foglalkozása ebből a szempontból újból kulcsjelentőségű, hiszen nem csak az mutatkozik meg, hogy a művészet a politikával szembeni ellenállás legtörékenyebb közege, hanem az is, hogy a színészi játék egyben csalóka műfaj. Höfgen tulajdonságok nélkülsége szimbolikus összegzése lehet az egyén kelet-európai autonómiahiányának, mivel a színjátszás művészete kapcsán különös erővel juthatnak érvényre az egyén autonómiáját korlátozó mozzanatok: az autonómia és a látszatautonómia. Emellett jól kifejezi azt a játszmat, amelyet a hatalom és egyén folytat egymással, a kölcsönös színlelés elve alapján. Semmi sem az, aminek látszik: Höfgen identitása éppen szerepétől függ, összeolvad azzal a szereppel, amit épp játszik.

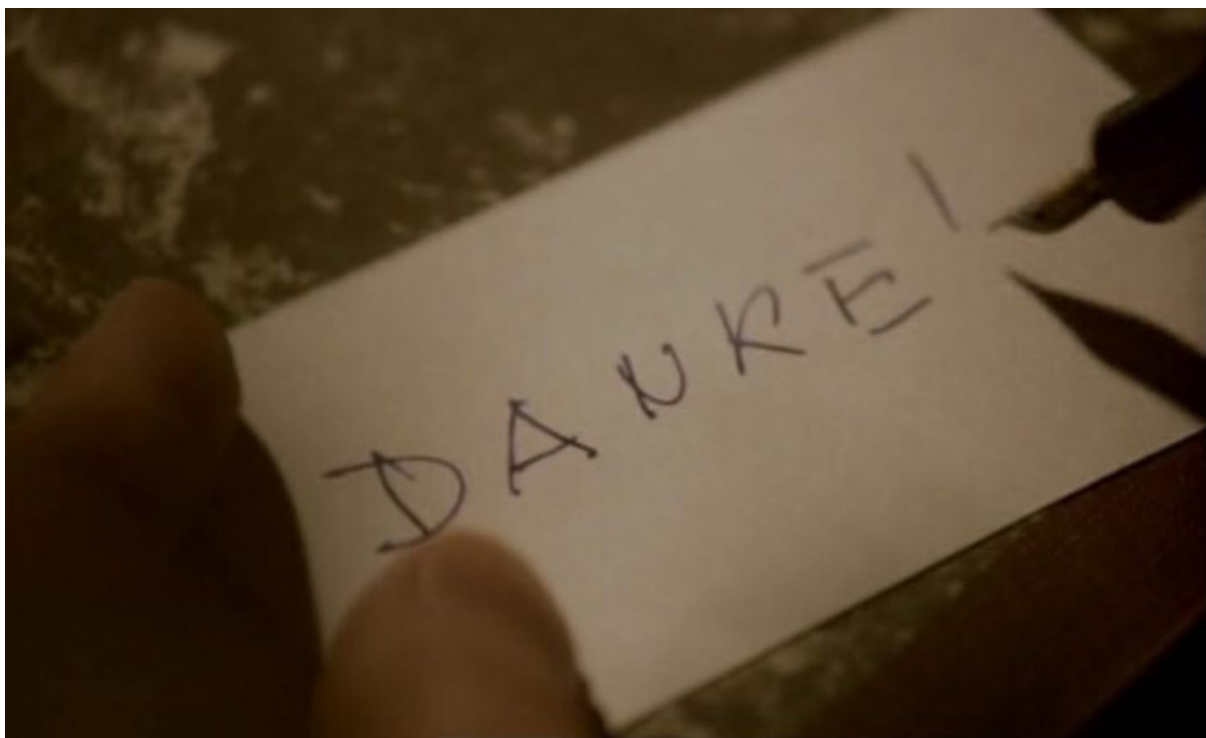
A tulajdonságok hiányának érzetét erősíti a főhős politikai identitásának megragadhatatlansága. Jóllehet a *Mephisto* egy konkrét történelmi korszakot ábrázol, a főhős nem reflektál közvetlenül sem az adott politikai rendszer intézményeinek átalakulására, sem az adott politikai rendszer hatalomgyakorlási mechanizmusainak változására. A filmben legfeljebb érintőlegesen történik utalás a rendszer változását előidéző mozgalmakra (bolsevizmus, náciizmus), a főhősre koncentrált történetben ezek éppúgy háttérben maradnak, mint a hatalom intézményei. A hangsúly inkább a hatalom és egyén viszonyának elemzésén és a politikai rendszer „szubjektív” tényezőin, azaz a politikai kultúra és a politikai szocializáció sajátosságain van. Alkat és politika viszonyáról értekezve Bibó István (1948: 315) arra mutat rá, hogy

az értékmérők általános elbizonytalanodásakor sokkalta több energiába, és fáradságosabb erőfeszítésbe kerül a valóság érzékelésének közvetlenségét megőrizni, megtartani a bajok és veszedelmek felmérésének képességét, az erkölcsi mértékek tisztasága mellett félelemmentesen, helyesen cselekedni.

Bibó esszéi kiváló jellemzését adják annak az állandó hatalomváltásokkal járó és modernizációs kudarcokból álló folyamatnak, amelynek eredményeként a Közép-Európában élők „eltorzult alkata” kialakult. Meglátása szerint az egyén vagy a közösség önmagával való meg hasonlítása úgy történik, hogy valamilyen megrázkódtatás folytán elveszti ép reagáló képességét és a valóságos helyzet felmérésének képességét, s ezzel elvesz a szükséges vagy lehetséges tennivalók felismerésének és megvalósításának reális lehetősége. A filmben bemutatott náci hatalomátvételhez hasonló rendszerváltások, a hatalom által felülírt szabályok következményeit egyéni szinten vizsgálva Höfgen kiszolgáltatottságának lehetünk tanúi. Közvetítő intézmények hiányában vagy azok működésének ellehetetlenülése következtében az egyéni siker az érvényesülni vágyó személy számára egyfajta nulla összegű játékként, mások kárára, másokon keresztül tűnik elérhetőnek. Ilyen környezetben, főként a döntéshozatalba való beleszólás lehetetlenségének érzete miatt, a siker elérésének zálogává az egyén jó kapcsolatai válnak, amelyek révén elérhető a felsőbb hatalom támogatása, jóváhagyása.

Höfgen kapcsolatai

A filmben visszatérő elem a kapcsolatok, szívességek világának ábrázolása. Höfgen nagy gondot fordít kapcsolatai ápolására, és azokon keresztül szívességeket kér/kínál, kisebb-nagyobb előnyöket ér el. Felfogása szerint céljainak megvalósításában kizárólag magára számíthat, de személyes érvényesülése mások döntésén, közbenjárásán, jóindulatán múlik. Mindez nagyban hat a személyiségére. Höfgen ezt az attitűdöt a film számos jelenetében felmutatja. Kiélezett helyzetben rendre úgy dönt, hogy személyesen kéri ki befolyásos ismerőseinek véleményét, esetleg közbenjárását kéri. Az előnyösnek ítélt kapcsolatait prominens személyekkel igyekszik szívélyes, baráti kapcsolattá konvertálni. A társadalomban így történő érvényesülés szimbólumát a „DANKE!” (Köszönöm!) felirattal ellátott virágcsokrok jelentik. Mindez olyan adaptív életstratégiát jelez, amely az egyéni élet szintjén teremti meg a politikai és közélet szintjén hiányzó kontinuitásokat. Ezt bizonyítja az a rövid snitt is, ahol Höfgen már a Porosz Állami Színház intendánsaként önmaga számára állapítja meg, hogy „Kapcsolatokat teremteni, barátságokat ápolni. Ez a rendszer lényege.”



Mephisto (Szabó István, 1981)

A főhős attitűdjeire nézve ennek a véleménynek az lesz a következménye, hogy – az egyenrangú felek, barátok közötti viszonytól eltérően – a kapcsolatát mozgásba hozó szívesség foglyává, a szívességtévő lekötöztettségévé válik, önmagát egyoldalú, függő viszonyba helyezve a másikkal szemben. A személyes függőségek szálain a döntések lefelé áramlanak, a felül lévők határozzák meg az alul lévők életét, életlehetőségeit, fordított irányba, alulról felfelé a hatás csekély. Mindez döntő mértékben meghatározza Höfgen sorsának alakulását is. A társadalmi szinten nem létező összeköttetést a döntéshozók és a döntésben érintettek között intézményes kapcsolatok helyett a személyes ismeretségek teremtik meg. A viszonzatszolgáltatásként nyújtható szívességek,

összeköttetések, a konvertálható hatalom, a megvásárolható vagy megnyerhető jóindulat nemcsak az érdekérvényesítés leghatékonyabb, hanem sokszor kizárólagos eszközét jelentik (Szabó 2009: 35).

A náci hatalomátvétel

A közélet válságának, az állampolgári felelősségvállalás hiányának közép-európai tapasztalatait, valamint a szabadságról való önkéntes lemondás okait a legplasztikusabban a nemzetiszocialisták hatalomátvételéről tudósító jelenet tárja elénk. Höfgennek és feleségének, Barbarának a vitája mögött a térségben gyakran bekövetkező szituáció húzódik meg: az egyén feje felett megtörtént hatalomátvétel, rendszerváltás. Höfgen politikai tájékozatlansága mindjárt a jelenet elején nyilvánvalóvá válik, hiszen fogalma sincs arról a demokratikus közélet szempontjából meghatározó eseményről, hogy a minap választásokat tartottak. Höfgen a politikát nem követi, annak összefüggéseivel nincsen tisztában. Barbara indulatos reakcióira tekintettel, az állásfoglalás elkerülhetetlenségét belátva, először higgadtságot színlel, majd a probléma lekicsinyelésével, súlyának humoros elütésével válaszol. Érezve, hogy az adott helyzetben ez kevés, megkísérli elhárítani magától a felelősséget, mondván, őt ez az egész nem érinti, semmi köze hozzá, mindez tőle függetlenül történt. A történetekkel mit kezdeni nem tudván, végül a homokba dugja a fejét. A jelenet során Höfgen tudatosan ellenáll annak, hogy a kérdésben határozottan állást kelljen foglalnia, vagy mi több, személyes életét alapvetően meghatározó fordulatként kellene kezelnie. Höfgen személyiségének későbbi meghasonlása valójában azzal veszi kezdetét, hogy képtelen felismerni a bekövetkezett változás súlyát, képtelenné válik arra, hogy a valóságos helyzetet körültekintően felmérje, a szükséges vagy lehetséges tennivalókat felismerje, ezek mentén önállóan döntést hozzon és cselekedjen.

Höfgennel ellentétben Barbara dönt és cselekszik, de csupán saját privát szféráján, a „menni vagy maradni” dilemma keretein belül. A szereplők által meghozott döntés szempontjából fontos figyelembe venni, hogy a kollektív cselekvés, a közéleti kérdésekben való állásfoglalás, a fenyegető közéleti változásokkal szembeni kiállás a vita során nem jelenik meg értékként, a felmerülő kérdések kapcsán minden esetben az egyéni élethelyzetre vonatkoztatva tesznek kijelentéseket.

Höfgen kinevezése

Az egyén hatalomnak való alárendelődését, tárgyasulását ábrázolja az a jelenet, amelyben a tábornok felajánlja Höfgennek a berlini Porosz Állami Színház intendánsi posztját. A jelenet kezdetén egy döntési helyzet bontakozik ki előttünk. A tábornok arról biztosítja Höfgent, hogy az ajánlatot visszautasíthatja, s ez esetben marad színész. Höfgen ennek ellenére természetesen tisztában van a visszautasítás lehetséges következményeivel. Aktájának, adatainak áttekintése közben a tábornok a hatalomgyakorlás egy ősi mechanizmusát hozza működésbe: büntudatot kelt. Sorra veszi a vele szemben ülő karrierjének állomásait, de kizárólag a hatalom szemszögéből elfogadhatatlan lépéseket hangsúlyozza, azt sulykolva, hogy mindaz, amit tett, nem érdem, hanem bűn, s beszélgetőtársa hálás lehet, amiért a hatalom ezek felett jóindulatúan szemet huny. A felülvizsgálatnak nem csupán Höfgen szakmai múltja képezi tárgyát, hanem ideológiai elkötelezettségétől magánéletének legrejtettebb titkaiig a legkülönbözőbb mozzanatok kerülnek felemlítésre. A tábornok többször jelzi, hogy mindent tud, sőt, mindent jobban tud Höfgennél. A

jelenet központi mozzanatává Höfgen életrajzának megírása válik: a tábornok nem akármilyen életrajz megírását várja el tőle, hanem olyat, amit a hatalom elfogad. A tábornok a hatalom képviselőjeként mintegy tollba mondja, ki a vele szemben ülő személy. A hatalom képviselőjeként nem csupán megnevezi a színész kifogásolhatónak mondott lépéseit: feleségének partizán tevékenységét, szeretőjének faji hovatartozását, hanem ellentmondást nem tűrő módon megoldást is javasol: válás, a szerető eltávolítása, ezzel kínálva fel a feloldozás lehetőségét.

Höfgen hatalommal szembeni attitűdjét elemezve szembetűnő passzivitása, önálló, autonóm cselekvésre való képtelensége. Azzal, hogy Höfgen hallgatásával elfogadja ezt a hatalmi viszonyt, egyoldalú függőségi helyzetbe kerül. Bár a beszélgetés két fél között zajlik, az valójában a hatalom monológja, diktátuma. Annak ellenére, hogy a tárgyalt témák a másik felet személyében érintik, hallgatásával Höfgen mintegy beleegyezik abba, hogy a hatalom újraformálja őt. A Höfgen és a tábornok viszonyát megmutató későbbi jelenetekben is az újraformálás és a kíméletlen függőségi viszony mechanizmusainak lehetünk tanúi.



Mephisto (Szabó István, 1981)

Párizs

Höfgen Párizsba utazásának jelenete számos szimbolikus *réteget rejt magában*. Az a tény, hogy olyan területen jár, ahol a hatalom nem ellenőrzi, a jelenetnek a szabadság auráját kölcsönzi. Párizsba érkezve Höfgennek lehetősége támadna, hogy elmeneküljön a náci Németországból. A filmben mégis annak lehetünk tanúi, hogy a főhőst a szabad közegben a felszabadultság, az önfeledtség érzete helyett lépésről lépésre inkább szorongás keríti hatalmába. Idegenkedése, szorongása egyfelől kulturális és nyelvi eredetű. Idegen nyelvtudás hiányában a számára

ismeretlen nyelven írt utcatáblák miatt egy fontos készségét, tájékozódó képességét veszti el a nagyváros forgatagában. Mindez elbizonytalanítja. Szorongása mögött az idegen közegben a nyelv, a kultúra, a hagyomány, az összetartozás tudatának hiánya rejlik, ami miatt identitásának alapjait érzi kicsúszni a lába alól. A kultúrnemzet herderi, német romantikában született koncepciója, „nyelvében, kultúrájában él a nemzet”, itt kollektív élménnyé transzformálva aktivizálódik. Míg a francia forradalmat követően létrejött „államnemzetben” a politikai nemzet keretein belül a nemzet tagjainak identitása az állam és az egyén viszonya mentén szerveződik, a kultúrnemzet a múlt, a történelmi időre apellálva az egyéni túli tényezőkben jelöli ki az összetartozás bizonyítékait, s ezzel az egyén önmeghatározásának sajátosságait. A jelenetben keresztül a film a közép-európai ember nyelvbe zártságának *élményét* mint identitásának alapvető sarokpontját reprezentálja.

A szabadságnak mint értéknek a negligálása a jelenetben összekapcsolódik az emigráció kérdésével. A szabadság vállalásával Höfgennek újra kellene kezdenie az életét. Ehhez azonban elengedhetetlenül szüksége volna bizonyos polgári erényekre: az önértékelés magabiztossága, értékorientáltság, autonómia, amelyek oly nagyon hiányoznak életéből. A jelenet zárásaként Höfgen a menni-maradni, a szabadság-alávetettség dilemmáját önmaga számára eldöntő módon fogalmazza meg: mielőtt eltűnne a párizsi metrólejáróban, azt kérdezi magától: „Szabadság? Minek?”

A kettős tudat

Van a filmnek egy finoman elrejtett, ám visszatérő rétege, amely kifejezetten a főhős által korábban elsajátított és a diktatórikus rendszer által megkövetelt értékek közötti ellentétet tárja visszatérően a néző elé. A főhős tükörbe nézésének pillanata az a konkrét cselekedet, ami ezt az alapvetően belső konfliktust a film ábrázolásának közegében átélhetővé teszi. Höfgennek a tükörbe nézve mindig önmagával, önnön cselekedeteivel és személyiségének állandó változásával kell szembesülnie. Míg színészi karrierjének első állomásain kifejezetten szívesen nézegeti önmagát, önmagával folytatva dialógust, a film végére a tükörbe nézés amúgy mindennapi rutinja látható nehézséggé válik számára, mert nap mint nap azzal a meg nem hozott döntéssel szembesíti, amit önmaga vállalása jelentene. E cselekedet szimbolizálja a szakadást a külvilág és önmaga között.

E meghasadt, kettős tudatból vagy másképpen kettős kötésből (Hankiss 2004: 176) fakadó ellentmondások feloldásának képtelensége nem csupán az önmagával vívott belső jelenetekben, hanem társadalmi összefüggéseiben, mások előtt is megnyilvánul. A hatalomhoz való viszony szempontjából különösen érdekes az, ahogy pályája csúcsán, mint a kulturális élet fontos szereplője, a Porosz Állami Színház intendánsa viselkedik. Míg korábban másoknak alárendelten önmaga hangsúlyozta fölötteseitől való függőségét, most vezetői szerepének határait próbálgatva parancsokat oszt, pózol, affektál, vagy épp önmagából is gúnyt űzve karikírozza ki a hatalom megtestesítőit, szerepét minden alkalommal eltúlozva. Nem lehet nem észrevenni az egyensúlytalanságot aközött, ahogy a főhős saját vezető szerepét megéli és hatalmi helyzetének tényleges súlya között. Miközben lényegi döntésekre nincs ráhatása, gesztusokban és látszatokban nyilvánítja ki, hogy ő a vezető. Alakjából a személyes függésben lévő és így nem autonóm, „vezetett vezető” figurája rajzolódik ki.

A kettős tudat jelenségei végigkísérik egész igazgatói működését: miközben tetteit önmaga előtt azzal mentegeti, hogy egyes színészeket megmenteni igyekszik, görnyedten gyűjtögeti a színház padlóján elszórt, diktatúraellenes szórólapokat. A kettős tudat következményeivel szembesíti a nézőt az a jelenet is, amely során a hatalom által nagynak láttatni kívánt német színházzal kapcsolatban Höfgen a tehetséges színészek és írók valós vagy belső emigrációba vonulásáról, a tehetségtelenek törtetéséről panaszkodik, majd mindennek súlyát egy viccel üti el. Amikor pedig barátja felveti előtte, hogy művészi eszközökkel tegyen valamit a hatalom ellen, kijelenti, hogy ezt meg sem hallotta, mert nem hallhatta meg. A meghasonlottság, a kettős tudat újabb kifejeződéseként a jelenet végén valamennyi jelenlévőtől azt kérdezi: „Hát nem örűlség az, amit csinállok?”

A magyar Faust

A *Mephistóban* a főhős karakterén és cselekedetein keresztül megjelenő jellemzően közép-európai politikai-intézményi szocializációs sémák elemzése után, összegzésként térjünk vissza újra a Közép-Európai trilógia kontextusára. A trilógia filmjeinek produkciós partnerei Magyarországról, Nyugat-Németországból és Ausztriából, tehát két nyugati és egy szocialista országból származtak. Ezeknek az országoknak a kapcsolata mégis mélyebb történelmi gyökerekre nyúlik vissza, mint a vasfüggöny jelentette akkori kortárs realitások. Egyáltalán azok fennállásában is szerepük volt, amennyiben a három utódállam szövetségben állt mind az I., mind a II. világháborúban, s azok elvesztése – a területvesztésen túl is – súlyos következményekkel járt a számukra. Erre célzott Hanussen, amikor bírósági védbeszédében a háború egyik következményeként az elszabaduló inflációt emlegette. Talán az sem véletlen, sokkal inkább szimbolikus, hogy ez védőbeszéd volt, amit maga mondott saját maga védelmében. Mintha valami hasonlót akarnának tenni a közép-európai trilógia filmjei is.

A közép-európaiság valójában csak egy a régióban forgalomban lévő számos más eszme és regionális identitás közül. Itt nem csak arra gondolunk, hogy a régió nemzeteinek és etnikumainak mindnek megvan a saját bejáratú nacionalista ideológiája. A Balkán, a Kárpát-medence, az Alpok vagy a Kelet-Európai-síkság földrajzilag hasítják szét az egységes Közép-Európa koncepciót, míg az olyan eszmék, mint a „pánszlávizmus” vagy a „nagy német egység” eszmeileg. Ettől függetlenül, mint láttuk, maga a közép-európai eszme sem teljesen értéksemleges, nagyban épít a németül dunainak is nevezett Habsburg Monarchia történelmi konstrukciójára és/vagy a térségen belüli német hegemoniára. Így talán nem véletlen, hogy a közép-európaiság gondolatát épp három olyan koprodukciós film propagálja, amelynek gyártó országai az akkor még épp kettéosztott Németország, Ausztria és Magyarország voltak. Ahogy az sem tűnik véletlennek, hogy épp a nyolcvanas években, amikor a térségben újra mozgásba lendültek a történelmi események, s az évtized végétől a régióban újból határok szűntek meg, vagy jöttek létre.

Mindhárom államban közös, hogy miközben önképük szerint korábban saját térségük vezető nagyhatalmai voltak (Ausztria és Magyarország esetében ez részben fedte is egymást), addig a két világháború veszteségeiként le kellett mondaniuk vezető szerepükről a régióban, sőt az NDK és Magyarország keletről irányított államokká váltak. Minthogy mindhárom filmet a magyar Szabó István rendezte, forgatókönyvüket pedig mindhárom esetben a szintén magyar Dobai Péterrel írta, valószínűleg az sem véletlen, hogy azok Közép-Európa értelmezése Szűts Jenő

koncepciójához áll a legközelebb, ahogy Gerő András későbbi írásai nyilván a három közismert film ismeretét is magukban foglalhatják. Így tehát a közép-európai trilógiát egyfajta német–magyar, ill. sajátosan magyar kortesbeszédként is értelmezhetjük, amely igyekezett számot vetni ezen nemzetek saját történelmi múltjával, annak konzekvenciáival.

Ennek akkor, a nyolcvanas években politikai jelentősége is volt. Érdemes megjegyezni, hogy a második film, a *Redl ezredes* Ausztriában váltott ki ugyanolyan erős visszhangokat, mint az NSZK-ban és Magyarországon a *Mephisto*. A *Redl ezredes* a korabeli Ausztriában azzal okozott botrányt, Magyarországon fanyalgást, hogy nagyjából ugyanazokat az állításokat fogalmazza meg a kései Habsburg Monarchia hatalmi elitjéről, amiket a *Mephisto* a Harmadik Birodaloméről. A *Hanussen*, amely a rendszerváltozás hajnalán, 1988-ban mutattak be, már az előző két film fogadtatására adott válasznak is tekinthető. Ám a *Mephisto* 1981-ben még egészen más csillagzat alatt született. Messze nem volt szó a szocialista rendszerek kelet-közép-európai végéről, s a *Redl ezredes* nyilvánvalóan nem élhetett volna a provokáció eszközével, ha a *Mephisto* előtte – mint arra rámutattunk – nem dolgozott volna ki bizonyos dramaturgiai és esztétikai megoldásokat, amelyek az általánosításnak egy bizonyos fokát lehetővé tették.

A náci korszak kiválasztása paradigmátikusnak tűnik, hisz a keleti blokkot irányító Szovjetunió és a nyugati blokkot irányító Egyesült Államok antagonisztikus kooperációjának egyetlen precedense a náciizmus legyőzésére irányuló II. világháborús összefogás volt, így a náciizmus történelmi problémáját elvben politikai-világnézeti megosztottság nélkül az egész világon érthették. Márpedig ilyesmire, talán nem túlzás azt állítani, a hidegháború kiélezett ideológiai versenyében magán a Holdra szálláson kívül nem nagyon akadt példa. A film máig ható klasszikus érvényét az adja, hogy témaválasztása és stílusa ellenére, értelmezésében mégis többre tegező, úgy képes a náciizmus páneurópai-pánatlanti traumáján keresztül a kelet- és közép-európai egyén egyik legfontosabb évszázados alapélményét, a mindennapos politikai kiszolgáltatottságot, az állandó erkölcsi-morális megalkuvási, döntési kényszert a weimari köztársaság és a művészi autonómia törékeny közegén keresztül ábrázolni, hogy azt – legalábbis elvben – nemzetközileg is átélhetővé tette.

A film által a néző elé állított kétértelmű, morálisan kompromittáló szituációk, olyan helyzetekbe kényszerítik Höfgent, amelyekkel a néző enyhített formában - a társadalmakban, közösségekben természetes módon meglévő anomáliák, a társadalmi rendszerek tökéletlensége miatt - bármikor találkozhat, ám a politikai átmenetek és a demokratikus intézményrendszerek válsága, hiánya esetén felfokozott formában kerülhet szembe velük. Mivel a narrációt így felépítő eszközök erősen az absztrakció felé tolják a főhős által megélt szituációkat, a közép-európai nézőnek, aki a térségre jellemző szólás- és sajtószabadság gyakori korlátozásai miatt az elmúlt két évszázadban és a szocializmusban különösen a poétikai eszközökkel dekódolt, „megemelt”, „áthallásos” vagy „parabolikus” művészi beszédmódhoz szokott, a film által elmesélt konkrét történetbe a környezetéből ismert példákat vagy akár saját személyes történetét is behelyettesíthette.

Ezt nem csak egy 1981-ben a *Magyar Ifjúság* hasábjain megjelent anonim cikk szerzője mondja ki nyíltan a filmről (N. N. 1981): „A hatalom manipulációjával párhuzamosan végigszenvedhetjük az egyén önbecsapásának mechanizmusát is. Szenvedést mondtam, mert perverz dolog lenne műélvezetről beszélni akkor, amikor a néző jelleme és lelkiismerete is ott van a bonckés alatt...” De maga Kádár János is tudta, miről szól a film, még hozzá anélkül, hogy azt látta volna (Gervai

2011). Kádár Szabó szerint így nyilatkozott a filmről: „én világosan látom, hogy ez rólunk szól, de egyetértek magával, értelmiségnek és a politikának ez a viszonya” (Csaba – Fazekas 2003: 76) vagy egy másik változatban: „Megnéztem a filmet ... hát egy kicsit rólunk is szól...” (Marx 2002: 278). A beszélgetésre Kádár és Szabó között azután került sor, hogy a film megnyerte az amerikai akadémikusok legjobb idegennyelvű filmjének járó Oscar-díjat, amely a Kádár-rendszer számára egyszerre volt ideológiai provokáció és nyugatpolitikájának valódi sikere.

A filmművészetet, valamint a művészi szabadságot szívesen a kirakatba állító rendszernek nagy szüksége volt nyugati valutára a gulyáskommunizmus „kvázi-fogyasztói” életszínvonalának fenntartásához. A találkozóval, amelynek fotója bejárta az akkori sajtót, Kádár és Szabó szimbolikusan el-, ill. újrarájtszották a nagyjából a film közepén elhelyezkedő, így szó szerint is annak központi motívumát adó legendás páholyjelenetet. Ám a rendező itt már nem Szabó, hanem Kádár volt. Szabó talán nem tudta, miért hívatta Kádár, ahogy a fotósról sem tudhatott előre (vö. Csaba – Fazekas 2003: 76), de elment a találkozóra, ahogy hívásra a Mephistónak maszkírozott Höfgen is odament a miniszterelnök-tábornagy páholyába, anélkül, hogy tudta volna pontosan, mi fog történni.



Mephisto (Szabó István, 1981)

Hogy Kádáron és Szabón ezúttal a polgári divat szerinti, jólszabott öltöny volt, és zárt irodahelyiségben találkoztak, mit sem változtatott a találkozó természetén és szereposztásán:

inkább Kádár mondatait erősítette az értelmiség és hatalom rendszerbéli viszonyáról. A hatalom tehát meglepő – vagy talán épp nem annyira meglepő módon – a film okán maga hajtott végre önreflexív gesztust, amennyiben Szabót és művészetét ugyanarra használta fel, amire saját filmjében a náci rezsim Höfgent: a rendszer bel- és főleg külhoni legitimálására. A film és valóság a kádárista Magyarországon mintha csak egymást tükrözték volna vissza, egymásnak fordítottak volna tükört. Ezzel Kádár a marxista–leninista esztétikát, amelyet egyébként sok tekintetben a rendszer maga sem vett túl komolyan (György 2018: 21), egy pillanatra megtöltötte tartalommal, hisz a művészet a *Mephisto* esetében valóban a társadalmi lét visszatükrözésévé vált. Az ördögi kör film és valóság között ezzel akkor és ott bezárult, ám nem ért véget.



Szabó István és Kádár János a *Mephisto* Oscar-díja után (foto: MTI)

Bibliográfia

- Ágh Attila (1996): Political Culture and System Change in Hungary. In Fritz, Plasser-Pribersky, Andreas (szerk.): *Political Culture in East Central Europe*. Aldershot, Avebury. 127-147.
- Almási Miklós (1982): Egy diabolikus tehetség karikatúrája. Szabó István: *Mephisto*. *Világosság*, 1. 42-45.
- Almond, Gabriel – Verba, Sidney (1963): *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. Princeton, Princeton University Press.
- Dragon Zoltán (2003). Fölragyog tisztán belső napom. A spektrális test feltűnése Szabó István *Mephistó*jában. *Metropolis*, 3. 42-57.
- Báron György (1992): Három trilógia. Szabó István filmjeiről az Álmodozások korától a *Hanussenig*. *Filmkultúra*, 2. 32-43.
- Baul, David (1984): Szabó. In Daniel J. Goulding (szerk.): *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman,*

Polanski, Szabó, Makavejev. Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press.

Bibó István (1948): Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem. *Válasz*, 8. (4) 289-319.

Bihari Mihály (2005): *Magyar politika 1944-2004*. Politikai és hatalmi viszonyok. Budapest, Osiris.

Bókay Antal (2006): *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest, Osiris.

Bordwell, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben*. [1985] Budapest, Magyar Filmintézet.

Bordwell, David (2004). A klasszikus elbeszélésmód. [1985] In Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus. 183-228.

Casetti, Francesco (1998): *Filmelméletek 1945-1995*. Budapest, Osiris.

Csaba Károly – Fazekas Eszter (2001): *A fény festője. Koltai Lajos operatőr*. Budapest, Osiris.

Csepeli György (1994): Children of a paradise lost. In Csepeli György - German, Daniel - Kéri László - Stumpf István: *From subject to citizen*. Budapest, Hungarian studies on political socialization and political education. 246-259.

Gelencsér Gábor (2003): Én, te, ő. A személy mint filmnyelvi konstitúció Szabó István művészetében. *Metropolis*, 3. 18-29.

Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris.

Gerő András (1995): *Modern Hungarian Society in the Making. The unfinished experience*. Budapest - London - New York, Central European University Press.

Gerő András (2007): A Monarchia öröksége. In Gerő András (szerk.): *A Monarchia kora – ma*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.

Gervai András (2011): *Fedőneve szocializmus. Művészek, ügynökök, titkosszolgák*. Pécs, Jelenkor Kiadó.

György Péter (2018): Keleti szemmel. In Ságvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig (szerk.): *A kettősbeszédn innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*. Budapest, Vince Kiadó.

Hammer Ferenc (2005): *Miért utálják a politikát Magyarországon*. Budapest, DEMOS Magyarország Alapítvány.

Hankiss Elemér (1991): The second society. Is there an alternative social model emerging in Contemporary Hungary? In Ferenc, Fehér-Andrew Arato (szerk.): *Crisis and reform in Eastern Europe*. New Brunswick - London. Transaction Publishers. 303-335.

Hankiss, Elemér (2004): *Társadalmi csapdák és diagnózisok*. Budapest, Osiris.

Heinrich, Hans-Georg (1996): Russian and Central European Political Culture. In Fritz, Plasser-Pribersky, Andreas (szerk.): *Political Culture in East Central Europe*. Aldershot, Avebury. 223-237.

[Huntington, Samuel P. \(1996\): The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order](#). New York, Simon & Schuster.

Inglehart, Ronald (1998): Modernisierung und Postmodernisierung. Kultureller, wirtschaftlicher und politischer Wandel in 43 Gesellschaften. Frankfurt/Main, Campus Verlag.

Inglehart, Ronald *et al.* (2000): World Values Surveys and European Values Surveys, 1981-1984, 1990-1993, and 1995-1997. Data set. Ann Arbor, MI, Inter-university Consortium for Political and Social Research.

Kovács András Bálint (2002): Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus.

Kenney, Sally J. – Reisinger, William M. – Reitz, John C. (1999): *Constitutional Dialogues in Comparative Perspective*. New York, MacMillan.

Klingemann, Hans – Fuchs, Dieter – Zielonka, Jan 2006. (szerk.): *Democracy and Political Culture in Central Europe*. London - New York, Routledge.

Lasswell, [Harold D. - Kaplan, Abraham \(1950\): Power and Society](#). [London, Routledge -Kegan Paul](#).

Marx József (2002): *Szabó István. Filmek és sorsok*. Budapest, Vince Kiadó.

Marx József (2003): *A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája*. Vince Kiadó.

Nagy Márta (1983): *A Mephisto Magyarországon. Filmkultúra*, 6. 64-68.

N. N. (1981): *Mephisto. Magyar Ifjúság*, 1981. október 9.

Poszler, György (2008): Hóhérok és áldozatok. In B. Müller, Magda: *Parnassus*. Budapest, Magyar Filmtörténeti Fotógyűjtemény Alapítvány. 238-239.

Putnam, Robert (1993): *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. Oxford, Oxford University Press.

Somogyi Lia (1983): *A Mephisto külföldön. Filmkultúra*, 6. 69-75.

Stóhr Lóránt (2009): Az Óperenciás-tengeren is túl. A magyar filmkánon az angolszász filmkönyvek tükrében. *Metropolis*, 3. 104-118.

Szabó Ildikó (2009): *Nemzet és szocializáció. A politika szerepe az identitások formálódásában*

Magyarországon 1867–2006. Budapest, L'Harmattan.

Szabó Máté (2010): A politikai válságok elméletéhez. In uő: *Ki őrzi az őrzőket? Az ombudsmani jogvédelem.* Budapest, Kairosz.

Szerdahelyi István - Zoltai Dénes (szerk.) (1979): *Esztétikai kislexikon.* Budapest, Kossuth.

Szűcs Jenő (1983): The Three Historical Regions of Europe: An Outline. *Acta Historica*, 29. 131–184.

Varga Balázs (2009): Benne lenne? Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései. *Metropolis*, 3. 32-44.

Zsugán István (1981): Egy karakter története. Beszélgetés Szabó Istvánnal. *Filmvilág*, 18-23.

Walsch, Christopher (2011): Közép-Európa az Európai Unióban. In *Húsz éve szabadon Közép-Európában. Twenty years of freedom in Central Europe.* Budapest, Konrad Adenauer Alapítvány. 385-390.