

CZEŚĆ PIERWSZA

Światy nierównoległe

Rozdział pierwszy

Reprezentacje tożsamości NRD

Socrealizm w kinie wschodnich Niemiec nie pojawił się nagle, wraz z oficjalną dekreacją nurtu w sztuce, ale dojrzał od samego początku istnienia wytwórni Defa w Poczdamie-Babelsbergu. I miał różne oblicza: czasami – jak w wypadku *Czterech pokoleń* (*Die Buntkarierten*, radziecka strefa okupacyjna, premiera w lipcu 1949) Kurta Maetziga – „socjalistycznego reportażu w duchu Fontanego”², kiedy indziej – jak w *Brunatnej pajęczynie* (*Rotation*, radziecka strefa okupacyjna, premiera we wrześniu 1949) Wolfganga Staudtego³ – „artystycznego realizmu, zagęszczonego do tego, co istotne”⁴. Filmy te albo ubiegały ideologiczną straż nowego państwa, albo szły z nią ręką w rękę, stanowiąc pogładową lekcję socrealizmu, jeszcze zanim socrealizm formalnie zadekretowano w powstałej 9 października 1949 Niemieckiej Republice Demokratycznej.

Sama dekretacja też nie nastąpiła zniecka, choć jej impet tłumiony był nieco malarskim punktem odniesienia – sztuką, jak wiadomo, nie najważniejszą ze sztuk w tużpowojennej batalii ustrojowej. Chodzi o ogłoszony w kilku numerach niemieckojęzycznego organu Armii Czerwonej „Tägliche Rundschau” w listopadzie 1948 roku artykuł majora Aleksandra Dymczyca *O formalistycznym kierunku w malarstwie* (*Über die formalistische Richtung in der Malerei*), który został wytypowany do odegrania inicjalnej roli w dyskusji na temat realizmu i formalizmu.

Nie ucichła jeszcze propagandowa wrzawa wokół utworzonego 7 października 1949 roku „pierwszego pokojowego państwa robotników i chłopów na ziemi niemieckiej”, a partyjno-państwowa ideologia już zyskała cennego sojusznika w postaci filmu *Nasz chleb powszedni* (*Unser täglich Brot*, radziecka strefa okupacyjna / NRD 1949) Złatana Dudowa, który wszedł na ekrany w niecały miesiąc po powstaniu NRD, w listopadzie 1949 roku. W tym pokoleniowym eposie, szczęśliwie pozbawionym patosu ideologicznego pionierstwa (w dużej mierze dzięki dyskretnie antyiluzyjnej muzyce Hansa Eislera oraz tchnącym autentyzmem zdjęciom weterana sztuki operatorskiej Roberta Baberskego), ukazującym proces klasowego uświadamiania rodziny, szybko zresztą dostrzeżono „pierwszy realistyczny film Defy, który wychodzi poza czas ruin, siłą optymizmu przekazuje nie tylko za pomocą słów, lecz także rzeczywistości”⁵. Awans syna, który wybrał dobrą, bo socjalistyczną drogę rozwoju kraju (ów chleb powszedni „państwa robotników i chłopów”, ukazany w postaci traktorów opuszczających fabrykę), i degrengolada ztego syna, który zadał się z zachodniobertlińskimi krętaczami i wyzyskiwaczami – jako jeden z najbardziej żywo żyjących mitów fundacyjnych NRD, a zarazem popularny motyw ikonograficzny socrealizmu Defy – pojawił się w nim z całą mocą i okazał się aktualny aż do późnych lat pięćdziesiątych XX wieku. Podobnie zresztą, jak antyzachodnie tony, które

bodaj po raz pierwszy z takim impetem zasiliły repertuar propagandowy filmowych ideologemów w fabule (co jednak zawsze stanowiło pożywkę dla dokumentów NRD) – inicjalny gest socjalistycznych Niemiec wymagał podobnego rytuału w kinie. Ale nic nie było w stanie prześcignąć w tym względzie pełnometrażowego dokumentu *Droga na szczyt* (*Der Weg nach oben*, NRD 1950) Andrew Thorndike'a i Karla Gassa, którego premiera odbyła się na trzy dni przed pierwszą rocznicą powstania NRD, 6 października 1950 roku. Obrazowa retoryka filmu jest nieodrodnym dzieckiem kroniki filmowej (*Wochenschau*) z poprzedniej epoki (wystarczy spojrzeć na sposób integracji obrazu z dźwiękiem). W filmie wybrzmiewają typowe dla politycznego dyskursu „bloku wschodniego” wczesnych lat pięćdziesiątych (a w NRD obecne niemal do końca jej istnienia z równym natężeniem) antyzachodnie tony, a główne tematy: reforma rolna, powstanie Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands / SED), plan dwuletni, socjalistyczne współzawodnictwo pracy (zajmujące nieproporcjonalnie dużo miejsca w dramaturgii filmu), opieka społeczna, powstanie NRD, wyższość uspołecznionej gospodarki nad gospodarką kapitalistyczną, nieczne zakusy zachodnich podżegaczy wojennych, a nade wszystko pean na cześć klasy robotniczej i chłopstwa nadają mu charakter typowej dla pionierskich czasów socjalizmu apoteozy nowego ustroju i w ogóle nowej epoki w dziejach ludzkości, znaczonej zwycięstwem Armii Radzieckiej nad hitlerowską Trzecią Rzeszą (9 maja 1945 to inicjalna data filmu, który kończy się apoteozą Stalina, wpisaną w demonstrację na rzecz pokoju na placu Czerwonym). Mowa też w filmie Thorndike'a i Gassa o nowej szkole, o którą batalia miała odmienić genozę inteligencji technicznej – inżynierów i agronomów – wywodzącej się z robotników rolnych i parobków wykorzystywanych przez bezwzględnych junkrów. A kiedy kamera panoramuje po rzędach mikroskopów w klasie i słyszemy komentarz o „28 mikroskopach w jednej wiejskiej szkole”, powinniśmy dojść do wniosku, że ta batalia już została wygrana.

Dokładnie po dwóch tygodniach od premiery owej dokumentalnej „kroniki postępu” (jak czytamy w czotówce) repertuary kin zasilił *Chłopczyznad Kranichsee* (*Die*



Scena z dokumentalnego filmu *Droga na szczyt* (1950) Andrew Thorndike'a i Karla Gassa



Scena z filmu
*Chłopcy z nad
Kranichsee* (1950)
Artura Pohla

Jungen von Kranichsee, NRD 1950) Arthura Pohla, którzy aplikowali społeczeństwu wschodnich Niemiec propagandę nowej szkoły w newralgicznym momencie ideologicznej batalii o socjalistyczny model edukacji, znaczonej chociażby zwrotem I Kongresu Pedagogicznego w Berlinie w sierpniu 1946 roku (akcją filmu cofnięto do okresu 1946–1947, kiedy ruszyła akcja budowy nowoczesnych szkół na wsi, mających zastąpić często jednosalowe pomieszczenia szkolne).

Młody, pałający entuzjazmem nauczyciel (Gunnar Möller), musi walczyć ze starymi nawykami swojego starszego kolegi, nierozumiejącego, że szkoła to nie karna kolonia, ale miejsce, z którego dzieci mają czerpać radość i satysfakcję, więc zachęca je do założenia szkolnego ogródka (do tego stopnia, że kiedy przyjdzie nowy, stary nauczyciel zachoruje). Ale musi także przekonać niektórych rodziców, że warto wystać pociechy do szkoły, albo odciągać je od czytania książek z minionej epoki, które niektórzy ojcowie mają jeszcze w swoich biblioteczkach. Wypadek ucznia podczas wycieczki – wykorzystany przez wiejską starszyznę jako argument przeciw „nowemu” w szkole – nadszarpnie wprawdzie wiarę w młodego edukatora, ale jego przezorność sprawi, że zapobiegnie jeszcze większej tragedii. Sprawa rychło się wyjaśni, młody nauczyciel zostanie rehabilitowany i wszystko wróci do normy, czyli do wypetniania przezeń misji edukacyjnej, która polega na tym, aby – jak tłumaczy staremu nauczycielowi – „uczyć związków z życiem”. Stary belfer to rozumiał, bo po bolesnej nauce, jaką otrzymał od „nowego”, pozostał w swojej szkole. W ten sposób rodził się zaprawiony idealistycznym patosem socrealizm NRD-owskiego kina, choć aparatczycy z Freie Deutsche Jugend (FDJ) i tak protestowali przeciw temu, że ich organizacja nie odegrała w filmie żadnej roli, a reżyser nie nawiązał w fabule do najnowszych osiągnięć naukowych, chociażby radzieckiego przyrodnika Miczurina⁶.

Jeszcze w tym samym roku swoją premierę święcił film *Wesoła łódź* (*Der Kahn der fröhlichen Leute*, NRD, premiera w lutym 1950) Hansa Heinricha. Łódź nazywa się „Eintracht” (Zgoda) i nazwę tę należałoby odnieść do życzeniowej prognozy złączenia obydwu państw niemieckich. Film to ze wszech miar przeciętny, ale interesujący jako świadectwo czasu, kiedy w kalkulacji na zjednoczenie niemieckiego Wschodu z Zachodem (oczywiście pod przewodem tego pierwszego) można sobie było jeszcze pozwolić w NRD na to, by kazać bohaterom płynąć Łabą do Hamburga i nie kapitulować przed cenzurą na słowa piosenki, w której bohaterka (Petra Peters) śpiewa, że „na Łabie jest w domu”, nie wyjaśniając, o jaką część rzeki chodzi. Heinrich nakręcił Heimatfilm o Łabie, a czołówka aktorów z Babelsbergu (Fritz Wagner, Werner Peters) przyczyniła się do tego, że mimo swej przeciętności film zadziwia swobodą i niewymuszonym humorem.

Wprawdzie wyraźne zaostrzenie kursu wobec filmowców nastąpi w marcu 1951 roku, po V Zjeździe KC SED, który podejmie uchwałę o walce z formalizmem w sztuce

i literaturze (*Walka przeciwko formalizmowi w sztuce i literaturze, ku postępowej niemieckiej kulturze / Der Kampf gegen Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur*), ale przypiętowane zostanie podczas majowej fety i konferencji robotczej pod hasłem „Pięć lat postępowego filmu niemieckiego” w tym samym roku, z udziałem prezydenta Wilhelma Piecka oraz sekretarza generalnego SED Waltera Ulbrichta. Sepp Schwab, nowy przewodniczący zarządu Defy, oponował przeciw „pesymizmowi i depresji” w przedstawianiu klasy robotniczej, podczas gdy właściwe czasom są przeciw „optyzmowi i radość życia”, krytykując jednocześnie nieobcy filmom „symbolizm i mistycyzm”⁷. Zarazem jednak wzywał do współpracy z zachodniemieckimi filmowcami we wspólnym froncie obrony „niemieckiego dziedzictwa kulturowego i dóbr kultury” przed „amerykańskim kosmopolityzmem”⁸. „Wrota Defy stoją szeroko otwarte przed wszystkimi filmowcami miłującymi niemiecką kulturę, szczególnie tymi, którzy wzbraniają się służyć amerykańskiemu barbarzyństwu kulturalnemu. [...] Każdy autor, każdy reżyser, każdy aktor i twórca filmowy, któremu narodowe niemieckie dobro kultury rzeczywiście leży na sercu, jest przez nas mile widziany do zrealizowania tej pracy”⁹.



Scena z filmu *Wesoła tódź* (1950) Hansa Heinricha

W takim otoczeniu nietrudno było o ostracyzm wobec filmów, w których choćby tlił się ogień politycznej niepoprawności. Bliskimi ofiarami majowej konferencji okazały się dwa filmy: po pierwsze, zdjęty po pięciu tygodniach z ekranów *Topór z Wandsbek* (*Das Beil von Wandsbek*, NRD 1951) Falka Harnacka, ówczesnego kierownika artystycznego Defy, według wydanej i u nas w roku 1950 powieści Arnolda Zweiga pod takim samym tytułem (prapremiera w maju 1951 roku)¹⁰. Obawiano się bowiem, że to negatywny bohater filmu – rzeźnik z Hamburga, w dodatku członek NSDAP, który dla korzyści materialnych podjął się egzekucji czterech komunistów – wzbudzi litość u widzów zamiast jego ofiary (interesująca rola Erwina Geschonnecka, jedna z nielicznych tego aktora pozbawiona oblicza komunisty-antyfaszysty). Po drugie, monumentalna *Rada bogów* (*Der Rat der Götter*, NRD 1950) Kurta Maetzig, do której scenariusz napisał Friedrich Wolf, bo zabrakło w niej satysfakcjonującego władzę portretu klasy robotniczej jako decydującej siły walczącej z hitleryzmem i amerykańskim imperializmem.

Film Maetzig, dedykowany „przyjaciółtom pokoju na całym świecie”, utrwalał jeden z nadrzędnych mitów fundacyjnych NRD, legitymizujący ideologiczny aksjomat wschodniemieckiej państwowości: radykalnego zerwania sojuszu wielkiego kapitału (tu reprezentowanego przez nadreński koncern IG Farben, produkujący w czasie wojny cyklon B dla obozów koncentracyjnych) z reakcyjną władzą (tu: hitleryzmem, ale utożsamianym jedynie z garstką złoczyńców-marionetek w rękach kapitalistów), zastąpioną po wojnie imperializmem rodem z USA – głównym wrogiem



Scena z filmu *Rada bogów* (1950) Kurta Maetziga

intrygą) zmierzał do owego skalkulowanego finału z tezą, ocierając się o antyamerykańską agitkę.

Do wzorca ideologicznego i fabularnego *Czterech pokoleń* nawiązali po roku w filmie *Bracia Benthin* (*Famile Benthin*, NRD 1950) Złatana Dudow, Kurt Maetzig i niewymieniony w czołówce Richard Groschopp, a informacja w czołówce: „Reżyserował kolektyw pod kierownictwem Złatana Dudowa i Kurta Maetziga”, była nie tyle efektem propagandowo zabarwionej nowomowy, co rezultatem trudnego kompromisu, bo ani Dudow, ani Maetzig nie chcieli samodzielnie podpisywać filmu¹¹. Ten „kolektywny” film z pewnością przewyższał poziomem politycznej indoktrynacji tamten utwór, na co bez wątplenia wpłynął scenariusz, przy którym współpracował Johannes R. Becher – jeden z głównych ideologów NRD, w latach 1953–1955 przewodniczący Niemieckiej Akademii Sztuki, a od 1954 minister kultury tego państwa – ale był też flagowym utworem wspierającym powstanie NRD w 1949 roku oraz wybory w roku 1950. W tym komunistycznym kolektywie nie zabrakło operatora Roberta Baberskego, który podpisał między innymi antyżydowskich *Rotszylców* (*Die Rothschilds*, Niemcy 1940) Ericha Waschnecka. Zaiste dziwny to był kolektyw, jeśli obok Baberskego znalazł się w nim sam Johannes R. Becher.

Żli z rodzin Benthin i Naumann szmuglują towar na Zachód (gdzie mieszkają jeszcze ci gorsi przedstawiciele rodziny Benthin), spekulują w czasie reformy walutowej,

nielegalnie przeprowadzają uciekinierów z NRD przez granicę (choć niektórzy są zdolni do poprawy) i zapisują się do Legii Cudzoziemskiej, w której giną w Wietnamie za Francję. Film jest tak przepętniony plakatowymi rysami postaci i tendencyjnością fabuły, że nie pomaga mu nawet dwóch mędrkujących starców, komentujących ironicznie knowania światowego kapitału przeciwko pokojowi, któremu tak wierna jest NRD. Bo ci są przynajmniej zabawni w swoich opiniach wieńczonych

Scena z filmu *Bracia Benthin* (1950) Złatana Dudowa, Kurta Maetziga i Richarda Groschoppa

