

Prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź
Instytut Nauk o Kulturze
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Recenzja rozprawy doktorskiej magistra Macieja Peplńskiego zatytułowanej
Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice
Demokratycznej
napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Rafała Syski, prof. UJ

Recenzję dysertacji doktorskiej mgra Macieja Peplńskiego wypada rozpocząć od wyrażenia satysfakcji z faktu, że praca taka w ogóle powstała. Nie jest bowiem dla nikogo tajemnicą, że o kulturze artystycznej, i w ogóle – o kulturze naszego byłego zachodniego sąsiada wie się niewiele (i jakby ciągle mniej), a zainteresowanie nią po zjednoczeniu Niemiec równa się niemal zeru. W znacznej mierze dotyczy to kultury filmowej, sprowadzanej w polskim dyskursie filmoznawczym (jeśli w ogóle się pojawia) do klisz myślowych związanych zwłaszcza z serią tzw. filmów indiańskich, niesłusznie często wyśmiewanych i będących pożywką niejednego kabaretu. Wielu myli zresztą zachodnioniemieckie filmy o Dzikim Zachodzie z Indianami z Babelsbergu, jak pewien śląski kabaret, który chciał wyśmiać Gojko Miticia, a dostało się Pierre Brice'owi. Polscy aktorzy, którzy przez całe lata kinematografii Niemieckiej Republiki Demokratycznej hojnie obdarowywali ją swymi talentami, jakby się tego wstydzą. Zresztą praca pamięci skutecznie przez lata pracowała na wyparcie wszystkiego co NRD-owskie z zasobu pamięciowego widzów. Ani Beata Tyszkiewicz w swoim pamiętniku *Nie wszystko na sprzedaż* (2003) słowem nie wspomina o wschodnioniemieckich filmach ze swoim udziałem, ani Magda Jaros w biografii Franciszka Pieczki (*Ty pieronie!*, 2022) nie wymienia nawet ich tytułów. W tym drugim wypadku powód jest zapewne prozaiczny: autorka nie ma pojęcia o tych filmach. A przecież w dorobku obydwu gwiazd to pozycje nie tylko zasługujące na skatalogowanie w filmografiach obydwu artystów, ale co najmniej znakomite (na przykład *Fariaho...!*, 1983, Rolanda Gräfa, *Powinowactwa z wyboru*, 1973, Siegfrieda Kühna). Jedynie bodaj Anna Prucnal wspomina o swoim epizodzie z Defą (*Ja urodzona w Warszawie*, 2002), choć akurat jej udział w

filmie *Milosny rejs* (1966) Joachima Haslera nie należy do wybitnych, choć warty jest odnotowania ze względu na rolę, jaką spełnił film w kulturze popularnej wschodnich Niemiec. Oczywiście nie mógł przemilczeć swego producenckiego wkładu do *Milczącej gwiazdy* (1960) Kurta Maetziga Edward Zajiček; przeciwnie, pisał o tym ze swadą i dystansem, bez fałszywego wstydu, że przyszło mu współpracować z wymazywanym dziś sąsiadem.

Mgr Peplinski idzie nie tylko w poprzek owej niepamięci, ale sposobem prowadzenia narracji przypominającym śledztwo nad filmami wzbudza naturalne zainteresowanie wyklętą z pamięci kinematografią. Nawet mnie, staremu wyjadaczowi tego kina, przyszło ulec urokowi dysertacji krakowskiego Autora, może dlatego również, że w zasadzie otrzymałem do recenzji gotową książkę, a nie surogat jakiejś publikacji. Powiedzieć, że *Niebyłą utopię. Filmową fantastykę naukową w Niemieckiej Republice Demokratycznej* przeczytałem jednym tchem, byłoby zapewne przyznaniem się do lektury pospiesznej, zmierzającej do jej szybkiego zakończenia. Ale to nie tak: obcowanie z pracą mgra Peplinskiego było bowiem niczym obcowanie z wysmienitą lekturą Doktoranta dysponującego wyjątkowym talentem zarówno naukowym, jak i pisarskim, sprzyjającą poznawczej przygodzie, a tempo lektury dyktowane wyłącznie ciekawością tego, co nastąpi. Tak więc jedno z drugim znakomicie się dopełniało.

Dlatego szczegółowe pisanie w tym wypadku o kompozycji pracy wydaje mi się redundantne, bo ma sens wtedy, kiedy jest w stanie odkryć jakąś usterkę, niekonsekwencję czy błąd Autora. A o niczym takim w wypadku tej pracy mowy być nie może. Została ona skrojona na miarę udatnej monografii, w której wszystkie elementy – wprowadzenie, dziewięć rozdziałów w trzech częściach, zakończenie i tzw. aparat – są wzajemnie kompatybilne, znakomicie ze sobą współdziałają, dysponując nadto czymś, co nazwałbym energią suspensu. Dzięki temu lektura przypomina tropienie świadectw w poznawczym procesie, którego celem – całkowicie spełnionym – pozostaje „historyczna rekonstrukcja dynamiki rozwoju nurtu wschodnioniemieckich filmów utopijnych” (s. 12). To tylko pięć pełnometrażowych kinowych filmów fabularnych zrealizowanych w latach 1960–1985 w wytwórni Defy w Poczdamie-Babelsbergu, a jakież bogactwo rozpoznań i diagnoz owych *utopische Filme!* Odnotować jednak wypada (i osobiście jestem skłonny uznać to za usterkę), że Autor pozbawił poszczególne części tytułów, które z pewnością sprzyjałyby przydaniu narracji jeszcze bardziej konsekwentnego łożyska dyskursywnego; z drugiej strony decyzja taka nie wpływa zasadniczo na tok wywodu,

choć może nieco dziwić. Inna niepewność kompozycyjna wynika z nieostrego, jak mi nie mam, rozróżnienia *Wprowadzenia* od następującej po nim czterostronicowej deklaracji metodologicznej *Jak badać wschodniemieckie filmy utopijne?: czy to jeszcze Wprowadzenie* (na co wskazywałby zapis w *Spisie treści* i zróżnicowany krój czcionki obu tytułów), czy już autonomiczny fragment całości (skoro poprzedni fragment *Wprowadzenia* pozostał bez tytułu)?

Wprowadzenie do pracy – nieobszerne, ale wystarczająco funkcjonalne wobec całości – lokuje NRD-owski fenomen filmów zwanych utopijnymi w historyczno-kulturowym kontekście dyskursu wschodnich Niemiec. Przyjmuje zatem perspektywę wewnętrzną – instytucjonalnego nadawcy (podmiotu), który omawiane filmy określał właśnie mianem filmów utopijnych, przeciwstawiając je fantastyce naukowej z kapitalistycznej (tj. imperialistycznej) zagranicy (jak oficjalnie mówiono w NRD o Zachodzie), co w sformułowaniu autora *Mileżącej gwiazdy* Kurta Maetzig chociażby miało oznaczać przeciwstawienie „sensacyjnej spekulacji [...] «utopii produktywnej»” w postaci „dzieła edukującego i mającego inspirować, dającego realistyczny wgląd w przyszłe możliwości techniczne oraz zachęcającego do optymistycznego wybiegania wyobraźnią w przyszłość” (s. 85). Maetzig zatem – twierdzi Autor – powołał do życia „jedną z najbardziej unikatowych odmian filmowej fantastyki naukowej powstającej w powojennej Europie Środkowo-Wschodniej” (s. 14–15).

Tego rodzaju samoświadomość genologiczna, stanowiąca naturalne środowisko przedsięwziętych w rozprawie „gestów uhistorycznienia” (s. 15), wyklucza potrzebę stosowania zabiegów adaptacyjnych wobec tytułowego gatunku, jednocześnie lokując korpus tytułów w obrębie macierzystych konstruktów dyskursywnych NRD, zrodzonych z ideologicznej kalkulacji decydentów złożonego kompleksu partyjno-państwowo-kinematograficznego, a mówiąc krótko – z polityki kulturowej wschodnich Niemiec, którą odnośnie do kolejnych dekad Autor rekonstruuje w sposób trafny i zwięzły, pozbawiony ideologicznego besserwischerstwa. W konsekwencji zatem chodzi o deklarację (dodajmy od razu: spełnioną w stopniu wielce satysfakcjonującym), wedle której „na diachroniczny opis ewolucji nurtu *utopische Filme* złożą się [...] zarówno historie poszczególnych projektów produkcyjnych, jak i historie «otaczających» te projekty, systematycznie ewoluujących praktyk kulturowych oraz dyskursów politycznych i produkcyjnych” (s. 14). Wedle Autora oznacza to, że „na pierwszym planie będą znajdować się nie tylko filmy i ich narracje, ale również – a często przede wszystkim –

przekrojowe rekonstrukcje przemian historycznych, które uwarunkowały powstanie danego dzieła oraz miały kluczowe znaczenie dla ich kulturowej egzystencji (w tym także ich kształtu estetycznego)” (s. 14).

Przyjmuję tę zapowiedź z satysfakcją, świadomy tego, jak trudne to zadanie do wykonania, zarazem ufny w to, że *Niebyła utopia* ma szansę stać się rodzajem subhistorii NRD-owskiego kina (właśnie kina, a nie tylko filmu), jako praca oryginalna i pionierska jednocześnie. W sposób naturalny dotyczy to *stricte* historycznego rozdziału otwierającego dysertację mgra Peplńskiego, wdzięcznie (i umiarkowanie ironicznie) nazwanego *Droga do gwiazd – konteksty polityki kulturowej w NRD lat 50.*, spełniającego z nawiązką rolę historyczno-kulturowego wprowadzenia w specyfikę filmów Defy. Autor kompetentnie omawia problemy społeczno-kulturowe związane z kształtowaniem się drugiego państwa niemieckiego, lokując fenomen filmów utopijnych w obrębie „przełomów i problemów formacyjnych” NRD (s. 33), niesprowadzalnych – co zrozumiałe – wyłącznie do wielkiej polityki. Interesująco wypadają zwłaszcza rozważania dotyczące kultury masowej, wybrzmiewające wieloma świeżymi spostrzeżeniami, jak to na przykład, że „filmowa kultura masowa od końca 1953 roku zaczęła po części nabierać cech zamaskowanej – bo wciąż służącej ideologii socjalistycznej – kultury rozrywkowej” (s. 42).

Diagnoza podobna nabiera szczególnego znaczenia w kontekście rozważań na temat filmów koprodukcyjnych poczdamskiej wytwórni, co „dawało się z łatwością propagandowo zainscenizować jako kooperacje na rzecz socjalistycznej idei internacjonalizmu” (s. 45), a także refleksji poświęconej repertuarowej władz NRD – w jednym i drugim wypadku horyzont decyzyjny określał nieodmiennie „front ideologicznej wojny wizerunkowej z RFN” (s. 45). Takiej *Rybacze z Jeziora Bodeńskiego* (1956) Haralda Reinla na przykład ów rubikon NRD-owskiego repertuaru udało się przekroczyć dopiero po 34 latach od chwili powstania, wprawdzie jeszcze w NRD, ale już po upadku muru i tuż przed majaczącym na horyzoncie zjednoczeniem Niemiec (swoją premierę w NRD miała w sierpniu 1990 roku).

Koprodukcją NRD-owsko-polską był pierwszy z omawianych przez Autora filmów utopijnych, *Milcząca gwiazda* (1960) Kurta Maetziga, film wyjątkowy, bo jak słusznie przypomina mgr Peplński – „był to nie tylko pierwszy socjalistyczny pełnometrażowy film fantastycznonaukowy, który powstał i miał światową premierę poza granicami ZSRR, ale równie

pierwszy wspólny projekt produkcyjny wschodnioniemieckiej i polskiej kinematografii oraz pierwsza w historii adaptacja filmowa prozy Stanisława Lema” (s. 61). Zrozumiałe, że perypetie wynikające z owego splotu kulturowego i produkcyjnego musiały determinować meandry powstania i ekranowego życia *Milczącej gwiazdy* w stopniu wyjątkowym, miał bowiem powstać film, którego protagoniści „są prezentowani jako ludzkie monumenty idei międzynarodowej integracji oraz jako jednostki dysponujące w pełni wykształconą «osobowością socjalistyczną»” (s. 80). A wszystko to poddane ciężeniu kultury polskiej (z której wywodził się przecież autor scenariusza) i geograficznie wprawdzie sąsiedzkiej, mentalnie jednak dość odległej kultury artystycznej (zwłaszcza produkcyjnej) NRD, dla której „ważniejsza od pierwotnej idei współpracy z socjalistycznym sąsiadem okazała się opatrzona dużą dozą niepewności wizja chwilowego uzyskania lepszej pozycji w wojnie kulturowej z RFN” (s. 90). Mgr Peplinski odkrywa w tym konflikcie bogate pokłady dyskursywności dla swojego wywodu i nieraz potrafi zaskoczyć celną diagnozą albo oryginalną puentą, dzięki którym lepiej rozumiemy fenomen tej „pierwszej rozrywkowej superprodukcji Niemiec Wschodnich” (s. 97), która odegrała niewątpliwie rolę dzieła współzałożycielskiego kina gatunków Defy.

Podobnie jak rozdział drugi, kolejny rozdział pierwszej części rozpoczyna Autor rozważaniami na temat polityki kulturalnej NRD lat sześćdziesiątych XX wieku, tworząc w ten sposób kulturową osnowę dla omówienia *Sygnalów MMXX* (1970) Gottfrieda Kolditza – drugiego z filmów utopijnych wschodnioniemieckiego kina. Newralgicznym wydarzeniem owej dekady pozostaje oczywiście budowa muru berlińskiego w 1961 roku. Autor daje temu wyraz w dość zaskakującej, choć dobrze umocowanej w faktach diagnozie dotyczącej zamknięcia granicy jako „nowego otwarcia” polityki kulturalnej (w tym filmowej) wskutek procesu odzyskiwania przez władze kontroli w kraju, który dzięki otwartej granicy w Berlinie, takiej kontroli się wymykał (co powodowało dramatyczny drenaż wschodnioniemieckiej gospodarki oraz fiasko NRD-owskiej propagandy, stanowiące rzeczywisty powód utworzenia granicznej zapory). Najdalej jednak do XI Plenum KC SED w grudniu 1965 roku, które położyło kres wszelkim nadziejom na jakąkolwiek liberalizację w tym względzie; przeciwnie wzmogło represje wobec niepokornych twórców i stotalizowało cenzurę. W tym kontekście Doktorant sytuje filmy takie jak „wysokoartystyczne” *Podzielone niebo* (1964) Konrada Wolfa (nie wspominając jednak o randze pierwowzoru literackiego, powieści Christy Wolf pod tym samym tytułem) czy komediowy *Karbid i szeszaw* (1963) Franka Beyera, ale pomija chociażby nieco wcześniejsze

filmy, które starały się oswoić problem muru (*I twoja miłość też*, 1961, Franka Vogla czy *Cios podbródkowy*, 1962, Heinza Thiela), a których produkcja w społeczno-kulturowym środowisku tamtych lat wydaje się znamieną. Cenne za to okazuje się naszkicowanie szerokiego horyzontu medialnego tamtej epoki, w której popularność zdobywa sobie telewizja, a w wielu miejscach NRD – telewizja zachodnioniemiecka, której odbiór jest na razie zakazany, ale mimo to dość powszechny. Autor mógł w tym względzie skorzystać z wydanej w 2016 roku w Berlinie, pożytecznej monografii poświęconej rokowi 1966 w kulturze medialnej obu państw niemieckich (*Deutschland 1966. Filmische Perspektiven in Ost und West*, red. Connie Betz, Julia Pattis, Rainer Rother), ale i bez tego „krajobraz medialny w NRD” zarysowany przez mgra Peplinskiego, jeśli nawet nie kompletny, wydaje się w pełni zadowalający, a „fenomen wypadania rodzimej twórczości filmowej z orbity zainteresowań społeczeństwa” (s. 113), któremu decydenci przeciwstawiali ideę „masowego oddziaływania” (*Massenwirksamkeit*) – rozpoznany bezbłędnie. W obrębie tego na swój sposób „odnowicielskiego” ruchu powstały między innymi tzw. filmy indiańskie – sztandarowy przykład NRD-owskiej kultury filmowej w walce z zachodnioniemieckimi westernami, seria filmów muzycznych, głównie Joachima Haslera, oraz filmowe komedie – wszystkie niezwykle popularne, spośród których część zyskała status kultowych.

Mgr Peplinski dobrze zatem przygotował grunt pod rozważania nad drugim z filmów utopijnych, *Sygnalami MMXX* (1970) Gottfrieda Kolditza, które pod nagłówkiem „utopii negocjującej” prowadzi w drugim rozdziale drugiej części dysertacji. Podobnie jak odnośnie do *Milczącej gwiazdy* Maetzig, sporo miejsca w wywodach Autora zajmują problemy kultury produkcyjnej filmu Kolditza, do których należy chociażby dość nieoczekiwane wskazanie wpływu na kształt filmu Defy Kubrickowskiej *2001: Odysei kosmicznej* oraz *Barbarelli* Rogera Vadima, oglądanych przez reżysera na zamkniętych pokazach, najpewniej w murach poczdamskiej wytwórni. Przeciętny widz w NRD nie mógł zatem wiedzieć, że – jak wskazuje Autor – „*Sygnaly MMXX* zaczęły w ramach prowadzonego przez decydentów dyskursu funkcjonować po części jako forma kulturowej odpowiedzi na ową przełomową zachodnią manifestację kinowej fantastyki” (s. 140). A to wydaje się szczególnie interesujące w kontekście „odysei produkcyjnej” (s. 140) wynikłej między innymi z perturbacji związanych ze współpracą Defy z polskimi Zespołami Filmowymi. Wyjątkowo płodne poznawczo okazują się tu tropy intertekstualne wywiedzione przez Autora z filmu Kolditza, słusznie wiązane przezeń z

dywersyfikacją popkultury NRD, na co wpłynął rozwój telewizji oraz ekspansja popularnych gatunków filmowych, takich jak odnoszące wówczas sukcesy frekwencyjne film indiański, musical czy film dla dzieci i młodzieży. Według mgra Peplńskiego „można ten film [*Sygnali MMXX*] wręcz postrzegać jako swoisty mini-przeгляд po uniwersum enerdownskiej filmowej kultury popularnej końca lat sześćdziesiątych; jako eksploatujący różne estetyki gatunkowe film konglomeratowy, którego twórca próbował trafić w ewoluujące preferencje publiczności, oraz, co za tym idzie, uczynić swoje dzieło atrakcyjnym dla jak najszerszego grona odbiorców [...]” (s. 159).

Tropy produkcyjne (tym razem związane z bułgarskim autorem scenariusza Angelem Wagensteinem) określają dominantę wstępnych wywodów dotyczących trzeciego z utopijnych filmów Defy, *Eolomei* (1972) Herrmanna Zschochego. Rekonstrukcja owej „czasowej i argumentacyjnej dramaturgii procesu decyzyjnego” (s. 183), a w jej ramach chociażby strategii castingowej itd. zajmuje znaczną część rozdziału piątego drugiej części zatytułowanego *Eolomea – utopia ambiwalentna*, najdłuższego zresztą, bo ponadpięćdziesięciostronicowego. Inaczej zatem niż w wypadku „utopii negocjującej” *Sygnali MMXX*, chodzi teraz o „koegzystencję w obrębie tekstu dwóch poniekąd sprzecznych idei – refleksji zarówno afirmującej socjalistyczną, promowaną w obrębie gatunku wizję rzeczywistości, jak i ową wizję po części krytykującą lub wręcz negującą” (s. 195). Mgr Peplński dysponuje całym arsenałem dowodów na słuszność owej tezy, które dozuje w swojej narracji śledczej, zgrabnie wpisując w ramy hipotez na temat eskapizmu przestrzennego i temporalnego filmu. Rozważania odnośnie do konstrukcji świata przedstawionego *Eolomei*, konstrukcji postaci, charakteru napięć intertekstualnych, ideologicznej wymowy poszczególnych warstw filmu zaskakują oryginalnością i trafnością sądów popartych kompetencją medialną i kulturową Autora, wybrzmiewając interesującą konkluzją, wedle której film Zschochego jest „patchworkową, wieloskładnikową narracją, która została zręcznie «przebrana» za utwór fantastycznonaukowy [...]” (s. 216). Jestem nawet skłonny przystać na dość ryzykowną hipotezę Autora, że *Eolomeę* można odczytywać jako „aluzję do poglądu o konieczności reformy wschodnioniemieckiego socjalizmu” (s. 220) albo że film „skrycie nawiązuje do kontekstu Praskiej Wiosny” (s. 221), bo mgr Peplński potrafi przekonać mnie do gry znaczeń kryjących zaskakujące sensy.

W podsumowaniu części drugiej rozprawy Doktorant dokonuje celnej rekapitulacji, z jednej strony, taktyk producenckich, z drugiej formuł estetycznych dwóch powstałych po *Milczącej gwiazdzie* filmów utopijnych. I znów zaskakuje stwierdzeniem, że – w przeciwieństwie do filmu Maetziga – „ważniejsza od odpowiednio zdeterminowanej ideologicznie formuły i wymowy obu filmów okazała się ogólna pragmatyka odpowiedniego projektowania i programowania aktualnego repertuaru Defy” (s. 237), bo matryca estetyczna i ideologiczna pionierskiego filmu utopijnego NRD ujawniła się jako przestarzała i nieskuteczna w medialno-kulturowym pejzażu kraju lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. W wypadku chociażby *Eolomei* przekładało się to na „radikalnie słabnącą skłonność do «kolektywizacji» protagonistów w obrębie narracji” (s. 238), w wypadku obu filmów – wyrażało w „amalgamacji heterogenicznych intertekstualnych elementów” (s. 240), w szerszym planie zaś – formuła deklaratywnego filmu politycznego została zastąpiona „socjalistycznym kinem atrakcji” (s. 239), w obrębie którego konwencje filmu fantastycznonaukowego (mimo wszystko!) stanowiły jedynie kostium skrywający strategię wielogatunkowości w służbie rozrywki.

Część trzecią dysertacji otwiera rozdział stanowiący interesujące wprowadzenie do refleksji nad trzecim z filmów utopijnych, *W gwiazdym pyle* (1976) Gottfrieda Kolditza. Zanim Doktorant przystąpi do analizy „utopii eksploatującej” (jak brzmi tytuł kolejnego rozdziału) filmu, otrzymujemy cenny wgląd w przemiany polityczne Niemieckiej Republiki Demokratycznej lat siedemdziesiątych XX wieku, zdeterminowane zmianami, które nastąpiły po usunięciu w roku 1971 ze stanowiska I sekretarza SED Waltera Ulbrichta i wprowadzeniu „kontrolowanego otwarcia” przez jego następcę, Ericha Honeckera, wraz z towarzyszącymi temu procesowi konsekwencjami społeczno-kulturowymi. Ich refleksem w NRD-owskiej kinematografii były chociażby tzw. *Alltagsfilme* – filmy o codzienności – często w formule filmu autorskiego, dzięki czemu dokonywała się stopniowa detabuizacja zakazanych wcześniej tematów, na ogół związanych z życiowymi dylematami w społeczeństwie socjalistycznym, które nie było w stanie spełnić swoich obietnic. Nowością były tzw. filmy dyskotekowe, szerzej – „urockowienie” (oczywiście na miarę NRD) filmów Defy, które zdecydowanie wykraczały poza formułę tradycyjnych filmów młodzieżowych. Fiasko zespołu „futurum”, nakierowanego na produkcję tzw. filmów przyszłościowych (*Zukunftsfilme*) mających zastąpić filmy utopijne, a po roku 1975 przebranzowionego w głównego producenta filmów dyskotekowych, stanowiło jeden z symptomów tego, co Autor dosadnie, ale nie bez racji nazywa „śmiercią enerdowskiej

kinematografii” (s. 257), którą od ostatecznego upadku ratował w owym czasie import z Zachodu.

Namysł mgra Peplinskiego nad powstałym cztery lata po *Eolomei* filmem *W gwieźdnyim pyle* (1976) Kolditza zorientowany jest na dowiedzenie tezy na temat strategii popkulturowej eksploatacji, zgodnie ze zjawiskiem określanym w kinie światowym mianem *exploitation cinema* (zwraca tu uwagę ciekawie poprowadzony wątek eksploatacyjnego podejścia do kobiecej cielesności jako eksponowania przyjemności wizualnej). I jeśli nawet ta myśl może na początku zaskakiwać, argumentacja Autora nie pozostawia wątpliwości co do słuszności postawionej tezy. Co więcej, twierdzi mgr Peplinski, „eksploatacja stała się dla twórców *W gwieźdnyim pyle* zarówno metodą kreacyjną, jak i przedmiotem narracyjnego zainteresowania; zarówno determinantą strategii produkcyjnych i estetycznych, jak i centralnym – wybitnie inspirowanym marksistowską refleksją – wątkiem fabularnym filmu” (s. 275). Autor idzie jednak dalej, pisząc o „estetycznym ekscesie” (s. 290), zwłaszcza w zakresie kostiumów i wizerunku szefa kolonizatorów, czym film Kolditza ostatecznie odchodzi od „futurystycznej sterylności” dwóch pierwszych filmów utopijnych, sytuując się w sąsiedztwie potencjału subwersji *Eolomei*. Także związki intertekstualne i międzygatunkowe (nawiązania do schematu fabularnego i konstrukcji narracyjnej filmów indiańskich) stanowią w opinii Doktoranta argument za kwalifikacją filmu jako filmu konglomeratowego, przez jednego z recenzentów określonego zresztą mianem *utopical* – pojęcia kontaminującego film utopijny i musicalowy, co nader fortunnie oddaje jego (między)gatunkową specyfikę. Refleksji nad formułą estetyczną towarzyszy, jak zwykle w wywodzie Doktoranta, trafna obserwacja w zakresie produkcyjnych perypetii (w tym wypadku chodzi o kooperacyjny *outsourcing* usług wytwórni rumuńskiej), co sprawia, że we wszystkich zresztą analizowanych wypadkach mamy w zasadzie do czynienia z małymi monografiami omawianych filmów, solidnie udokumentowanymi źródłowo, w których kultura produkcji bezkolizyjnie styka się z analizą tekstową i kulturową.

Ostatni, dziewiąty rozdział pracy, zamykający trzecią część dysertacji, zatytułowany *Wizyta u van Gogha – utopia schyłkowa*, wprowadza zrazu czytelnika w uwarunkowania społeczno-polityczne schyłkowej NRD, by przyjrzeć się bliżej „produkcji dozwolonej” Defy (tzn. tolerowanej ze względu na niską konkurencyjność wschodnioniemieckiej wytwórni) – wyprodukowanemu we współpracy z Berlinem Zachodnim filmowi Horsta Seemanna z 1985

roku. I choć film poniósł fiasko, to, jak zauważył Autor, niósł ze sobą cały wachlarz rozwiązań estetycznych, które wykraczały poza tradycję filmów utopijnych sprawiając, że powstał „przeniesiony w przyszłość film o codzienności” (s. 335), nawiązujący ciekawie do tzw. *Künstlerfilme* – filmów o artystach, dobrze i często obecnych w kinematografii Defy. Jako taki zatem, film *Z wizytą u van Gogha* dekonstruował zasady filmów utopijnych z ich przekazem światopoglądowo-politycznym, niosąc ze sobą „potencjał przełomowości” (s. 339), do którego kino NRD nigdy więcej już nie nawiązało.

W *Zakończeniu: utopii, która nie nadeszła*, mgr Peplinski dokonuje sprawnej rekapitulacji głównych wątków pracy, denuncjując formułę filmów utopijnych jako praktykę niebyłą, nieistniejącą ze względu na „stabilną i ściśle ukształtowaną formułę dyskursywną, tekstualną i produkcyjną” (s. 351), manifestującą zarazem ideologiczne sprzeczności ustroju. I jako taką właśnie szczególnie godną zbadania.

Pracę domyka perfekcyjnie zredagowana bibliografia licząca sto osiemdziesiąt pięć pozycji (w kontekście rozważań na s. 257 upomniałbym się może jedynie o pasjonującą, pożyteczną książkę Stefana Ernstinga *Der rote Elvis. Dean Reed oder Das kuriosie Leben eines US-Rockstars in der DDR*, Berlin 2004), wiele źródeł internetowych i ponad sto odesłań do źródeł archiwalnych (w tym do archiwum Stasi).

Gwoli pomocy w przygotowaniu dysertacji do druku (na co bez wątpienia w pełni zasługuje) pozwolę sobie na wskazanie kilku najważniejszych błędów lub usterek, których wyeliminowanie nie nastęrczy Autorowi specjalnych problemów.

Doktorant stosuje konsekwentnie pisownię Niemcy Wschodnie (analogicznie do Niemcy Zachodnie, które były nazwą własną państwa), atoli nie jest to nazwa własna kraju między Odrą a Łabą, wobec czego proponowałbym stosowniejszą pisownię: wschodnie Niemcy. Podobnie nie ma powodu stosowania pisowni z dużej litery radzieckiej strefy okupacyjnej jako Radzieckiej strefy okupacyjnej (s. 26) lub Radzieckiej Strefy Okupacyjnej (s. 28, 53). Zachód jako określenie geopolityczne (s. 41) należałoby pisać z dużej litery (w przeciwieństwie do nazwy kierunku świata). Byłbym też, zgodnie z przyjętą tradycją (choć to spolonizowana wersja deklinacyjna) za pisownią Heimatfilmów (s. 42) z dużej litery. Pojawiają się dwie wersje pisowni tytułu filmu *Synowie Wielkiej Niedźwiedzicy* Josefa Macha (s. 126 i następna) – obie stosowane w literaturze


przedmiotu – co wymaga wszak ujednolicenia w pracy ortografii; w pisowni nazwiska van Gogh „van” powinno być z małej litery (mimo innej konwencji graficznej na polskim plakacie *Wizyty u Van Gogha*). Często stosowany zwrot „w oparciu o” jest błędem składniowym; powinno być: na podstawie. Na s. 167 zamiast: „dwoma produkcjami” powinno być „dwoma”. Pojawiają się drobne błędy ortograficzne („makro efekt”, s. 104; „żydówka”, s. 172). Inne drobnostki bez trudu wyłapie korekta przyszłej książki.

Jeden raz bodaj Autor niefortunnie oddaje treść filmu – chodzi o film *Karbid i szczaw* Franka Beyera („historia sympatycznego robotnika podróżującego autostopem po Brandenburgii”, s. 107). Przy omawianiu *Miłosnego rejsu* Haslera warto byłoby napomknąć o udziale w nim Anny Prucnal, a *Zdobycie Chimborazo* Rainera Simona potraktować jako oficjalną koprodukcję (bo tym był film), a nie współpracę produkcyjną z zagranicą (s. 327, przyp. 607). Byłbym też ostrożny w określaniu czasopisma „Weimarer Beiträge” mianem „czasopisma kulturoznawczego” (s. 121), bo na pewno nie jest ono kulturoznawcze w sensie odnoszonym u nas do kulturoznawstwa. Mało fortunne wydaje mi się powoływanie na tłumaczenie tytułu filmu *Das Kaninchen bin ich* Kurta Maetziga ze strony filmweb jako *Królik doświadczałny to ja* – skłaniałbym się raczej za (preferowaną także przeze mnie) wersją *Króliczek to ja*.

Dysertacja doktorska *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej* jest pracą oryginalną, z powodzeniem łączącą namysł z zakresu historii NRD-owskiego kina oraz poetyki historycznej ze społeczno-kulturową wrażliwością na zjawiska współtworzące fenomen filmów utopijnych Defy, w pełni satysfakcjonującą zarówno ze względu na sposób ewaluacji materiałów źródłowych (archiwa, rozmowy), jak i poziom teoriopoznawczego dyskursu. Praca mgra Peplńskiego jest nadto bezbłędnie skomponowana i znakomicie poprowadzona pod względem narracyjnym. Na podkreślenie zasługuje rzadko spotykana dbałość o redakcyjną stronę pracy (nie zauważyłem chociażby ani jednej usterki w pisowni niemieckiej) i jej ogólny estetyczny wizerunek.

Dysertacja doktorska mgra Macieja Peplńskiego spełnia z naddatkiem kryteria ustawowe. Uznaję ją za ważne osiągnięcie naukowe, zdecydowanie wykraczające poza standardy pracy doktorskiej, wobec czego przedkładam Radzie Dyscypliny Nauki o Sztuce Uniwersytetu Jagiellońskiego wniosek o dopuszczenie mgra Macieja Peplńskiego do dalszych

etapów w przewodzie doktorskim. Zarazem z satysfakcją rekomenduję rozprawę mgra Peplńskiego do wyróżnienia.


Katowice, 6 września 2023