PODPIS ZAUFANY
MARCIN
ADAMCZAK
28.09.2023 00:20:16 [GMT+2]
Dokument podpisany elektronicznie
podpisem zaufanym

Poznań, 5 sierpnia 2023 roku

dr hab. Marcin Adamczak, prof. UAM
Instytut Kulturoznawstwa
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej magistra Macieja Peplinskiego

pt.

Niebyła utopia

Filmowa fantastyka naukowa

w Niemieckiej Republice Demokratycznej

Magister Maciej Peplinski swoją rozprawę doktorską poświęcił zagadnieniu wschodnioniemieckich filmów przypisywanych gatunkowi *science fiction*, fenomenowi w dużej mierze zapomnianemu lub w najlepszym wypadku traktowanemu w uproszczonych sposób jako kuriozum z dwudziestowiecznej historii kina. Sam autor natomiast w zakończeniu określa korpus filmów analizowanych w pracy „[…] kulturowym widmem komunistycznej utopii, efemerycznym kompleksem nieziszczonych prognoz" (s. 351). We wprowadzeniu szkicuje powinowactwa *science fiction* i marksizmu z uwagi na ukierunkowanie na przyszłość, utopijność czy wspólną genezę tkwiącą w epoce nowoczesności i industrializacji. Oryginale spojrzenie na wybraną część dorobku wschodnioniemieckiej kinematografii, a przede wszystkim badawcza skrupulatność w rekonstrukcjach okoliczności powstania, tekstualnego wymiaru oraz recepcji analizowanych tytułów sprawiają, iż praca ta w oczywisty sposób wykracza poza wspomniane upraszczające widzenie tych filmów jako jedynie kuriozów.

Przedstawienie materiały badawczego, motywacji stojącej za określonymi wyborami oraz ograniczeniem materiału do wybranego korpusu tytułów w sposób przekonujący i niezwykle klarowny przeprowadzone zostaje we wprowadzeniu. Przedmiotem analizy w pracy będzie pięć filmów pochodzących z trzech dekad istnienia NRD: *Milcząca gwiazda* (1960, reż. K. Maetzig)*, Sygnały MMXX* (1970, reż. G. Kolditz), *Eolomea* (1972, reż. H. Zschoche), *W gwiezdnym pyle* (1976, reż. G. Kolditz) oraz *Wizyta u Van Gogha* (1985, reż. H. Seemann). Na szczególną uwagę zasługuje poczynione przez autora założenie metodologiczne: „Na ów diachroniczny opis *utopische Filme* złożą się więc zarówno historie poszczególnych projektów produkcyjnych, jak i historie »otaczających« te projekty, systematycznie ewoluujących praktyk kulturowych oraz dyskursów politycznych i produkcyjnych. Innymi słowy, 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). Dodać należy od razu, że te ambitne założenia zostały w toku pracy w całości i w sposób bezdyskusyjny przez autora zrealizowane.

Struktura pracy jest równie klarowna i przejrzysta co rozpoczynające ją wprowadzenie. W części pierwszej autor umieścił dwa rozdziały, w pierwszym przedstawiając dogłębnie konteksty polityki kulturalnej NRD w latach 50., a w drugim prezentując szczegółowe studium przypadku filmu *Milcząca gwiazda,* całość zamykając krótkim podsumowaniem. W części tej szczególnie interesujące jest wskazanie na szybko obserwowalne w polityce kulturalnej NRD napięcia między wolą realizacji kina zaangażowanego ideologicznie, a popularną rozrywką. Autor przytacza wywiady przeprowadzone w 1952 przez pracowników DEFY pośród robotników i robotnic Saksonii, Turyngii i Meklenburgii, w których narzekają oni: „»nie chce się oglądać tego, co człowiek przeżywa na co dzień« oraz że brakuje filmów »pogodnych«, »muzycznych«, »wysokoartystycznych« i jednocześnie »romantycznych« (s. 39). Objawia się tym samym kluczowe napięcie pomiędzy chęcią ideologicznego oddziaływania na społeczeństwo za pomocą kultury popularnej, a podejrzliwym stosunkiem do wytwarzanej przemysłowo kultury masowej z krajów kapitalistycznych i pragnieniem produkcji zaangażowanych filmów w idiomie realistycznym.

Rozdział drugi rozpoczyna się od konstatacji autora, którą rozciągnąć można nie tylko na samą analizowaną w rozdziale *Milczącą gwiazdę*, ale do pewnego stopnia także na wszystkie z przedstawionych studiów przypadku. Doktorant stwierdza: „Szczególny problem

dla współczesnego badawcza – najczęściej wychowanego na zachodnim, wspomaganym cyfrowo efektami specjalnymi *science fiction* - stanowi również fakt, iż łatwo dziś ulec chęci upraszczającego opisywania tego filmu jako dzieła przesyconego ideologią, socrealistycznego w treści i formie oraz zwyczajnie przestarzałego realizacyjnie" (s. 62). Praca Macieja Peplinskiego stanowi oczywiście przykład fortunnego ominięcia tego rodzaju pułapek. Studium przypadku *Milczącej gwiazdy* to w dużej mierze zapis koprodukcyjnych trudności, do czego jeszcze powrócę. Skrupulatne prześledzenia kłopotów we współpracy dwóch socjalistycznych przemysłów filmowych świetnie podsumowane zostaje cytatem z Larsa Jockhecka wskazującym na zaistnienie wówczas w dwóch przemysłach oddzielanych tylko Odrą, lecz z pewnością nie ideologią, różnych „kultur produkcji" (choć sam Jockheck posługuje się kategorią „mentalności").

Podobnie zbudowana jest część druga, rozpoczęta rozdziałem o polityce kulturalnej NRD w latach 60. ze szczególnym uwzględnieniem zamiaru masowego oddziaływania na publiczność poprzez popularne rozrywkowe gatunki filmowe. Na szczególną uwagę w tym rozdziale zasługują fragmenty świetnie mieszczące się w poetyce nowych filmoznawczych odczytań instytucjonalnych dziejów kinematografii socjalistycznych, wykraczających poza ujęcia stereotypowe, przyjmowane wcześniej jako oczywiste. Mam tutaj na myśli choćby fragment ze s. 105, w którym autor stara się wskazać na paradoksalnie dobroczynne dla NRD-owskiej kultury oddziaływanie muru berlińskiego. Maciej Peplinski zauważa: „Dzięki temu, że partia traktowała mur jako ideologiczne zabezpieczenie przed zewnętrznymi wpływami, kultura enerdowska otrzymała szansę na częściową zmianę kursu – nagle mogła zająć się nowymi wątkami, stając się kulturą mniej deklaratywną i walczącą oraz, w zamian, bardziej refleksyjną, bliską rzeczywistości lub nawet krytyczną" (s. 105). Typową dla sinusoidalnego rytmu życia kulturalnego krajów bloku wschodniego była jednak przemienność okresów zacieśniania kontroli i liberalizacji polityki. Stąd nie zaskakuje, że okres odwilży kończy się w połowie kolejnej dekady wraz z XI Plenum SED w zasadzie bezprecedensowym w regionie wycięciem zjawiska nowofalowego autorskiego kina artystycznego. Osiągnięto to poprzez bezkompromisowe i brutalne decyzje cenzorskie zastosowane wobec całej grupy zrealizowanych już filmów. Wątek różnych „kultur produkcji" warunkowanych przecież szerszą konfiguracją kulturowo-społeczną w danej kinematografii znajduje swoją kontynuację w przytaczanych obserwacjach Lothara Warneke z 1969 roku. Określa on wschodnioniemiecką koncentrację na kwestiach technicznych i atrakcyjności wizualnej filmów jako ucieczkę od „głębszej problematyki", maskowanie „zakłamanej treści" i „braku artystycznej efektywności" (s. 124).

Kolejne rozdziały, czwarty i piąty, poświęcone są studiom przypadku odpowiednio *Sygnałów MMXX* oraz *Eolomei,* a uwagi na obszerność tej części podsumowanie staje się osobnym rozdziałem (szóstym). W rozdziałach tych w największym stopniu do głosu dochodzą klasyczne filmoznawcze kunszty doktoranta. Dzieje się tak choćby wtedy, gdy analizuje sekwencję otwarcia *Eolomei*, dostrzega podobieństwa jednego z jej bohaterów do Hana Solo, bohaterkę postrzega jako przykład socjalistycznej *superwoman,* a samo dzieło określa jako przykład wzbogacenia gatunku filmu utopijnego o „mechanizmy narracji kryminalnej, tematykę morską i estetykę marynistyczną, elementy komediowe z nutą satyry i ironii, konflikt melodramatyczny" (s. 215). Nie oznacza do zamknięcia na dominujące wcześniej obserwacje instytucjonalne widoczne choćby w dostrzeżeniu w jak wielkim stopniu realizację drugiego z analizowanych w tej części filmów ułatwiały doświadczenia z nieco tylko wcześniejszej produkcji pierwszego, co dobitnie pokazuje zalety standaryzacji i regularnej „fabrycznej" niejako rutynowej wytwórczości w dziedzinie zaawansowanych technicznie widowisk filmowych.

Część trzecia rozpoczyna się od przedstawienia intrygującego projektu DEFA *futurum*, po którym następują rozdział ósmy i dziewiąty stanowiące studia przypadku *W gwiezdnym pyle* oraz zrealizowanej już w połowie dekady lat 80. *Wizyty u Van Gogha.* Filmy te ujęte są w interpretacyjnym kluczu utopii eksploatującej (pierwszy z nich) oraz utopii schyłkowej (drugi). W części trzeciej zwraca uwagę szczegółowość ustaleń autora. Zdolny jest on na przykład wyjaśnić przyczyny nieracjonalnej decyzji o utworzeniu wyspecjalizowanej struktury mającej produkować filmy z gatunku ewidentnie gwałtownie tracącego zainteresowanie rodzimej publiczności meandrami układów personalnych we władzach kinematografii NRD. Szczegółowość ta nie zabija wszakże wrażliwości na metaforę zakorzenioną w tekstualnym wymiarze filmu, zauważalną choćby wtedy gdy autor celnie punktuje rymowanie się fabuły *Wizyty u Van Gogha* z ucieczką Wolfa-Dietera Hauschilda do Niemiec Zachodnich (s. 328).

Całość zamyka zakończenie, w którym powraca ważna dla całej pracy kategoria utopii i postrzeganie statusu analizowanych filmów oraz stojących za nimi konfiguracji kulturowych jako współcześnie „niebyłych". W części tej doktorant dobrze syntezuje też wcześniejsze wątki obecne w obszernym tekście rozprawy, jak choćby wtedy gdy pisze, że każdy z kolejno analizowanych filmów: „poruszał się na coraz dalszej orbicie względem estetycznego i tematycznego trzonu, dla którego pierwotnym układem odniesienia stała się założycielska *Milcząca gwiazda.* Przykładowo, w każdym kolejnym filmie utopijnym fabuła opowiada o coraz dalszej przyszłości, a międzyplanetarne eskapady dzielnych kosmonautów

stają się coraz odleglejsze" (s. 350), odnosząc się dalej w tekście do konkretnych tytułów.

Głównych zalet tej pracy upatruję w trzech kwestiach. Po pierwsze, przy okazji dokładnej rekonstrukcji okoliczności powstania pięciu analizowanych filmów, niejako mimochodem Maciej Peplinski przedstawił interesujące studium z dziedziny badań produkcyjnych. Dotyczy to zwłaszcza rozdziału relacjonującego konflikty związane z procesem realizacji *Milczącej gwiazdy*, lecz rozciąga się także na później powstające filmy utopijne przedstawione w jego rozprawie doktorskiej. Walor ten obejmuje nie tylko sygnalizowane wyżej wątki związane z różnicami pomiędzy kulturami produkcji bądź zjawisko wschodnioniemieckiej „ucieczki w technikę". Maciej Peplinski potrafi też wskazać określone seryjne taktyki producenckie (jak w przypadku *Indianerfilme,* s. 230) bądź ich brak (filmy utopijne). Zdolny jest naszkicować precyzyjną mapę realizacji filmu jako domeny gry sił, starcia instytucjonalnych i personalnych interesów oraz działania całej mozaiki czynników współkształtujących estetyczny wymiar dzieła. W opisie tym nie brakuje zaskoczeń jak choćby wtedy, gdy rasowym myśleniem producenckim wykazuje się Krzysztof Teodor Toeplitz skłaniający do współpracy Stanisława Lema.

Obalony zostaje mit o uniwersalnych korzyściach z koprodukcji, któremu sam autor pracy zdaje się jeszcze hołdować w początkowych partiach rozdziału (s. 44). Analiza gry sił w czasie realizacji *Milczącej gwiazdy* pokazuje jednak realizacyjne utrapienia koprodukcjne, takie jak koszty diet i podróży, współdziałanie różnych przemysłów, tarcia instytucjonalne i gry o przewagę oraz kontrolę między zaangażowanymi podmiotami (s. 71, s. 75-76, s. 97). Podmioty producenckie twardo negocjowały kwestię kontroli nad projektem, w razie potrzeby uciekając się do państwowych wyższych instancji ministerialnych. Z całą pewnością nie udało się przy okazji tego projektu udowodnić pożądanej przez wiceministra kultury NRD Ericha Wendta „przewagi internacjonalistycznego modelu współpracy narodowej nad imperialistycznym i militarystycznym modelem działań kapitalistycznego Zachodu na arenie międzynarodowej". Nie udało się, bo ideologia ideologią, a pospolitość skrzeczy. Co więcej, interesujący jest wątek swoistej „pamięci instytucjonalnej" pozostałej po realizacji *Milczącej gwiazdy*, która przesądzała o innym podejściu do realizacji późniejszych filmów utopijnych i starannych zabiegach o zachowanie pełnej kreatywnej kontroli nad projektami przez instytucje NRD-owskie.

Po drugie, przedłożona praca doktorska dostarcza wartościowego materiału badawczego do refleksji komparatystycznej na temat funkcjonowania instytucji socjalistycznych przemysłów filmowych w regionie. Jest to oczywiście szczegółowe studium jednego z gatunków w kinematografii NRD. Tym niemniej uderzające jest to w jak wielkim

stopniu sytuacja wschodnioniemiecka rymowała się z zachodzącymi homologicznie procesami w kinematografii polskiej, choćby we wspomnianym już sinusoidalnym rytmie liberalizacji i zacieśniania kontroli, oczekiwaniach związanych z kinem popularnym, taktycznych odwilżach i wycofywaniem się z nich po nieprzesadnie długim czasie, okresów reglamentowanego otwarcia na Zachód, które w poszczególnych krajach regionu niosły dla władz podobne korzyści i zbliżone zagrożenia. Tym samym zawarty w pracy materiał badawczy dotyczący partykularnej sytuacji NRD otwiera pole do komparatystyki i w efekcie pogłębionego rozumienia innych historycznych socjalistycznych kinematografii regionu.

Mam tutaj na myśli także homologię procesów wykraczających poza kino bądź pozornie z nim niezwiązanych. Okazuje się tymczasem, że charakter lat 70. w PRL, tak mocno wiązany w Polsce z postacią i polityką Edwarda Gierka, cechuje się zaskakującymi podobieństwami do ówczesnej rzeczywistości NRD czy Jugosławii. Lata 70. we wszystkich tych krajach przynoszą zjawisko zaciągania kredytów w atlantyckim globalnym centrum finansowym, następnie wzrost inwestycji i konsumpcji, początkową wyraźną poprawę sytuacji ekonomicznej i zamożności socjalistycznego społeczeństwa. Koniec dekady i początek następnej, wobec wysokich stóp procentowych i walki z inflacją w atlantyckim centrum finansowym, w peryferyjnych krajach socjalistycznych przynoszą potężny kryzys ekonomiczny o nieuniknionych konsekwencjach w kinematografii oraz oczywiście w polityce i życiu społecznym.

Po trzecie, w pracy uchwycona została pewna zagadka, znowu ponadnarodowa i wiążąca się po części z zarysowanymi wyżej procesami. Otóż w sytuacji kryzysu ekonomicznego oraz finansowej zapaści kinematografii (również w wyniku odpływu widzów z kin z uwagi na konkurencję telewizji) decydenci filmowi reagują bardzo podobnie zarówno w NRD jak i w PRL. Remedium na problemy frekwencyjne jest mianowicie szersze otwarcie repertuaru na komercyjne, popularne kino zachodnie, mające przyprowadzić ponownie widzów do kin oraz ożywić strumień marek wschodnich oraz polskich złotówek spływający do kinowych kas. W 1981 w NRD zdecydowano o dopuszczeniu do dystrybucji odrzuconego wcześniej *Płonącego wieżowca* (1974, reż. J. Guillermin), za którym podążyły kolejne amerykańskie hity (przypis 575), a w Polsce po tej dacie nie zbiera się już Rada Repertuarowa, a widzowie mogą cieszyć się falą filmów kung-fu oraz kina Nowej Przygody. Jak pisze Maciej Peplinski już w odniesieniu do wcześniejszego okresu: „[…] przychody z dystrybucji popularnych w NRD filmów amerykańskich, brytyjskich czy francuskich stanowiły bardzo istotne źródło finansowania zarówno sieci kin, jak i samej kinematografii" (s. 115). Proces ten ulega później nasileniu. „W 1983 roku w jednym z wewnętrznych

raportów Hauptverwaltung Film stwierdzono wprost, że »wysoka oglądalność zachodnich filmów i płynące z niej profity są nieodzowne«, jeśli chodzi o »spełnienie celów ekonomicznych kina NRD«", a wpływy z rozpowszechniania filmów zagranicznych stanowiły ponad połowę przychodu całej wschodnioniemieckiej kinematografii (s. 313).

Rezultat ponownie jest podobny w różnych socjalistycznych krajach. Patrząc z oddali trudno oprzeć się wrażeniu jakby zetknięcie z popularnym wysokobudżetowym kinem Zachodu doprowadziło do śmierci nieprzygotowane systemy immunologiczne socjalistycznych kinematografii o zdecydowanie niższym poziomie technologicznego zaawansowania (sam autor pisze w pracy o „infekowaniu", zastrzegając jednak, iż czasownik ten stosuje się „z punktu widzenia funkcjonariuszy reżimu" - s. 115). Jeśli, nie będąc funkcjonariuszami ówczesnych reżimów, nie chcemy traktować kina hollywoodzkiego w kategoriach choroby, poprzestańmy na sformułowaniu o zetknięciu z produktem, z którym lokalne przemysły w żadnej mierze nie były zdolne konkurować. I tutaj pojawia się wspomniana zagadka, sprowadzająca się do niesłychanej geograficznej rozległości tego fenomenu, wykraczającej nawet poza sam blok socjalistyczny. NRD, PRL, Jugosławia, ale też ówczesne Włochy czy Turcja - a listę tę zapewne łatwo byłoby rozszerzyć – przemysły filmowe tych krajów zostają zmiażdżone przez globalne Hollywood, mimo iż wcześniej były jak najbardziej zdolne rywalizować na rynku lokalnym z zagranicznym kinem popularnym (dotyczy to zwłaszcza fenomenu niezwykle żywotnego włoskiego kina gatunkowego).

W zakończeniu autor pisze: „Za trwałe polityczno-kulturowe osiągnięcie enerdowskiego reżimu można uznać fakt, że w obrębie wschodnioniemieckiej kultury filmowej doszło zarówno do skrupulatnego wygenerowania własnej, specyficznej nazwy gatunku (w dodatku nie podążającej za wschodnioeuropejskim trendem nazywania go fantastyką naukową), jak i do skodyfikowania bazowego dyskursu dotyczącego jego estetyczno-ideologicznego charakteru. Logika tego dyskursu opierała się na woli tworzenia promieniujących optymizmem filmów, które opowiadałyby o przyszłości oraz, jednocześnie, obrazowałyby realizację wytycznych marksistowsko-leninowskiego światopoglądu. […] Ponadto *utopische Filme* miały być »kontrpojęciem«, swoistą dyskursywaną kontrpropozycją względem zachodniego, silnie rozwijającego się w obrębie europejskich i północnoamerykańskich kinematografii *science fiction*" (s. 349).

Ciekawy pytaniem pozostaje: dlaczego się nie udało? Dlaczego owa kontrpropozycja nawet na rynku lokalnym okazała się niezdolna do konkurencji z tytułami kinematografii zachodnich tego samego gatunku? I szerzej, dlaczego blok wschodni nie zdołał wytworzyć filmowej kultury popularnej zdolnej równoważyć wpływy kinematografii zachodnich? Czy

przyczyny upatrywać należy wyłącznie w zagadnieniach budżetowych i technicznych? Czy swoją rolę odegrały także kwestie narracyjne? Czy znaczenie miała cenzura albo innymi słowy czy atrakcyjna kultura popularna może powstawać w społeczeństwie poddanym działaniu instytucjonalnej cenzury?

W pracy wyjątkowo rzadkie są literówki, błędy gramatyczne czy niewielkie usterki językowe („Zachód" pisany małą literą – s. 41, brakujące „się" - s. 79, sformułowanie „w ramach poszukiwania związku" - s. 88, brakująca data wydania książki w przypisie 513, „zad ania" - s. 279, brak spacji w „bowiemcoraz" - s. 348). Praca pozbawiona jest w zasadzie większych błędów merytorycznych. W trakcie lektury powstaje niekiedy wrażenie, że autorskie zanurzenie w rekonstruowanym uniwersum kulturowym jest tak immersyjne, iż wpływa czasami na język i czytamy wtedy na przykład, że NRD było „sprawnie funkcjonującą demokracją ludową", słyszymy o „agresywnych kinematografiach kapitalistycznych" (s. 287) czy „fazie agresywnego progresu technologicznego na Zachodzie" (s. 306). Odnotowania tego wrażenia nie traktuję jako wskazywania błędu, szczególnie wobec braku pewności czy jest to efekt językowego immersyjnego zanurzenia autora w NRD-owskim dyskursie czy przeciwnie, wyraz osobistego przekonania, że w NRD sprawnie funkcjonowały nie tylko tajna policja polityczna i chemiczny doping dla sportowców.

Rozprawa *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej* jest wszechstronnym i szczegółowym studium gatunku filmu utopijnego w kinematografii wschodnioniemieckiej, doskonale osadzonym w kontekstach polityki kulturalnej tego państwa i stanowi świadectwo wysokich kompetencji badawczych jej autora. Z pełnym przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie magistra Macieja Peplinskiego do dalszych etapów postępowania doktorskiego.