

„SZTUKA OTWARTYCH OCZU”? Kino proletariackie w Republice Weimarskiej

Iwona Sowińska

Uniwersytet Śląski, Katowice

Film jest sztuką widzenia. Najgłębsza jego tendencja zmierza więc do obnażenia i zdemaskowania. Mimo iż daje najpotężniejszy blichtr, jest zgodnie ze swą istotą sztuką otwartych oczu. I jeżeli właśnie jego realizm staje się chwilowo ucieczką ideologiczną przed rzeczywistością, to realizm ten oddziałuje koniec końców zawsze przeciw rewolucyjnie.¹

Ideolodzy kultury proletariackiej - do których należał Béla Balázs, autor przytoczonej opinii - nie czekali bezczynnie, aż domniemywany przez nich postępowy duch filmu samoistnie się ujawni. Kampania na rzecz kina nie tylko zaangażowanego politycznie, a wręcz walczącego, została podjęta przez lewicową prasę niemiecką („Die Rote Fahne”, „Film und Volk”, „Arbeiterbühne und Film”, a także wpływowego organu SPD „Weltbühne” i in.) już na początku lat 20.

Mianem „kina proletariackiego” określa się grupę filmów dokumentalnych i fabularnych, powstałych na przełomie lat 20. i 30. pod auspicjami jednej z dwóch niemieckich partii robotniczych: socjaldemokratycznej (SPD) lub komunistycznej (KPD). Produkcji i rozpowszechnianiu tych filmów służyły wyspecjalizowane, choć niezbyt liczne instytucje (wytwórnie, biura wynajmu, własne kanały rozpowszechniania), finansowane z partyjnych funduszy, a dzięki temu - względnie niezależne od struktur kinematografii

¹ B. B a l á z s, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, wyb. A. Jackiewicz, Warszawa 1987, s. 288.

oficjalnej, czyli „burżuazyjnej”, jak określali ją polityczni przeciwnicy. Wrogość wobec kinematografii burżuazyjnej i jej produktów, jak również borykanie się z państwową, zastrzoną w tym okresie cenzurą, stanowiły doświadczenie jednoczące obydwie nurty kina proletariackiego – tzn. i ten o korzeniach socjaldemokratycznych, i ten komunistyczny. Jednakże poza tą zbieżnością trudno byłoby wskazać inne, co wynikało z fundamentalnych różnic ideologicznych pomiędzy obiema partiami.

Socjaldemokratyczna Partia Niemiec, starsza i liczebniejsza siła polityczna reprezentująca ruch robotniczy, u zarania swego istnienia była ugrupowaniem rewolucyjnym. Przywódca socjalistów, August Bebel, deklarował w 1903 roku:

Dopóki mogę jeszcze oddychać, pisać i mówić, nie może być inaczej: chcę pozostać śmiertelnym wrogiem tego mieszczańskiego społeczeństwa i tego ustroju państwowego, aby podważyć podstawy ich egzystencji i – jeśli będę mógł – zlikwidować je.²

Po I wojnie światowej SPD straciła jednak ów rewolucyjny impet. Znalazszy dla siebie miejsce w ramach demokracji parlamentarnej, w okresie Republiki Weimarskiej SPD stała się partią reform, zwolenniczką legalizmu i respektowania reguł demokratycznego państwa.

Polityka kulturalna SPD była pochodną scharakteryzowanego powyżej samookreślenia się tej partii. Poprzez znajdujące się w orbicie jej wpływów liczne i potężne stowarzyszenia (Deutschen Arbeitertheater-Bund, Volksbühnenbewegung i in.), dążyła do odnowienia życia kulturalnego i zreformowania kinematografii tak, by w jej obrębie znalazło się miejsce dla twórczości przenikniętej duchem „republikańskim i socjal-postępowym”, a przy tym artystycznie wartościowej³. Wobec zapaści rodzimego przemysłu filmowego w drugiej połowie lat 20., następnie jego amerykańskiej, wreszcie szybko postępującej koncentracji kapitałowej, postulaty te rychło ujawniły swą utopijność.

Lecz jeszcze zanim stało się to w pełni oczywiste, w 1926 SPD utworzyła w Berlinie centralne biuro wynajmu Film- und Lichtbilddienst. Jego ofertę uznać trzeba za niezwykle liberalną. Obejmowała ona filmy oświatowe, dokumentalne, propagandowe i agitacyjne, jak również filmy fabu-

² Cyt. za: B. E n g e l m a n n, *My poddani. Antypodręcznik historii Niemiec*, przeł. B. Jodkowska, Poznań 1976, s. 365.

³ H. K o r t e, *Grundlagen und Notwendigkeit eines oppositionellen Films*, [w:] *Film und Realität in der Weimarer Republik*, H. Korte (Hg.), Frankfurt am Main 1980, s. 95.

larne, w tym szczególnie wartościowe dzieła komercyjne (za takie uznano np. *Najeźdźców* G. W. Pabsta, zrealizowane w „apolitycznej” wytwórni Nero), wybitne filmy radzieckie (*Pancernik Potiomkin* S. Eisensteina), a nawet produkcje związanej z KPD wytwórni Prometheus-Film (*Podróż matki Krause do szczęścia*). Pokazy tych filmów odbywały się najczęściej w kinach objazdowych, przy wsparciu terenowych komórek partyjnych. Na niewielką skalę udało się także uruchomić własną produkcję. Jej trzonem były krótkie i tanie filmy dokumentalne i agitacyjne, użyteczne podczas kampanii wyborczych. Ale zrealizowano również kilka filmów fabularnych, wśród których *Lohnbuchhalter Kremke Marie Harder* (1930) był najważniejszym przedsięwzięciem. Podejmował problem skutków bezrobocia, widzianych z jednostkowej perspektywy. Po samobójczej śmierci pozbawionego pracy i nadziei bohatera następowała finałowa sekwencja, przedstawiająca robotniczą manifestację, co w intencji twórców miało podsunąć widzom alternatywne wyjście z sytuacji. Zamiast tego jednak, jak twierdzili krytycy, sekwencja ta, nie wynikając logicznie z rozwoju akcji, obnażyła tylko myślowe słabości filmu. O takich filmach jak ten myślał zapewne Balázs, drwiąc z filmów pseudoproletariackich:

Drobnomieszczanin przyjmuje pewne fakty do wiadomości. Nie te jednakże, z których trzeba by było wyciągnąć bezpośrednie konsekwencje. Pozwala więc sobie pokazać także nędzę w jej tragicznej beznadziejności. Zawsze jednak tylko u lumpenproletariatu i wykolejeńców, co najwyżej jeszcze u bezrobotnych. (...) Drobnomieszczanin (...) [c]hętnie oplakuje tych, którzy wpadli bez ratunku pod koła. Fakt bowiem, iż nie można już pomóc, przynosi tutaj uspokojenie. Ponieważ tu i tak już pomagać nie trzeba.⁴

Zarzuty, z jakimi spotkał się *Lohnbuchhalter Kremke*, stawiano wszystkim bez wyjątku filmom poczętym z ducha socjaldemokracji. Zresztą nie tylko filmom, lecz także tzw. „literaturze asfaltu” (*Asphaltliteratur*), „która życie sproletaryzowanych warstw miejskich opisywała w duchu drobnomieszkańskiego radykalizmu”⁵, poprzestającego na bezpłodnej negacji zastanego porządku. Wietrzono w nich „socjalistyczny zapaszek”; oskarżano o pasywizm, szkodliwą neutralność, polityczny indyferentyzm. Cechy te były następstwem lansowanych przez SPD tez o ponadpartyjności i – właśnie - neutralności sztuki i twórczości, tez będących integralną częścią

⁴ B. B a l á z s, *op. cit.*, s. 286.

⁵ F. R y s z k a, *U źródeł sukcesu i klęski. Szkice z dziejów hitleryzmu*, Warszawa 1975, s. 52.

światopoglądu socjaldemokratów, niezdolnych, zdaniem Siegfrieda Kraucaera, „do zrozumienia sensu tego, co się wokół nich działo”⁶. Zapewne dlatego wpływy ich partii na szybko przeobrażającej się i polaryzującej niemieckiej scenie politycznej systematycznie malały na rzecz ugrupowań skrajnych: komunistów i nazistów.

Komunistyczna Partia Niemiec, choć wyrosła z tego samego socjalistycznego pnia, była partią nowego typu. Jeszcze przed oficjalnym poczęciem KPD, co dokonało się 1 stycznia 1919, komuniści *in spe* starli się z socjalistami, którzy storpedowali podjętą 9 listopada 1918 przez Karola Liebknechta próbę ogłoszenia Niemiec republiką radziecką, a następnie, znalazłszy się u władzy, stłumili rewolucję. Od tego momentu w oczach komunistów socjaldemokracja awansowała na wroga numer jeden, a pozycję tę odebrała jej dopiero partia faszystowska, co spowodowane było zresztą raczej względami propagandowymi i polityczną koniunkturą, niż względami doktrynalnymi. Albowiem, jak wskazuje François Furet,

w świecie komunistycznym funkcjonują dwa różne antyfaszyzmy. Według pierwszego, którego przykładem była strategia Komunistycznej Partii Niemiec wobec Hitlera, faszyzm jest tylko jeszcze jedną odmianą dyktatury burżuazyjno-kapitalistycznej; jedynie naprawdę antyfaszystowskie kampanie to te, które toczą komuniści, bo tylko oni są zdecydowani zetrzeć z powierzchni ziemi kapitalizm i burżuazję. Cała reszta to gra pozorów, mająca na celu odciążenie mas ludowych od rewolucji proletariackiej. Typowym instrumentem tej dywersji jest socjaldemokracja, silnie oddziałująca na robotników; dlatego jest ona również przeciwnikiem (w całym tego słowa znaczeniu), główną przeszkodą na drodze do dyktatury proletariatu. (...) [W] ten sposób – szerząc poczucie nadzwyczajnej potęgi burżuazji – bolszewicy podsycali swą klasową nienawiść. *Bourgeois* – demokrata czy faszysta – zawsze panuje, pociągając w razie potrzeby także za sznurki sterujące partią socjalistyczną.⁷

Skoro zatem pomiędzy socjaldemokracją a faszyzmem komuniści nie dostrzegali znaczącej różnicy, łączenie w jedną całość filmów zdradzających komunistyczne bądź socjaldemokratyczne sympatie jest rażącym uproszczeniem. Opatrywanie jednych i drugich wspólną nazwą „kina proletariackiego” wydobywa powierzchowne podobieństwa kosztem zasadniczych różnic. Gdyby kierować się wyłącznie kryterium klasowej przynależności bohaterów, do nurtu proletariackiego z równym powodzeniem moż-

⁶ S. K r a c a u e r, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958, s. 205-206.

⁷ F. F u r e t, *Przeszłość pewnego złudzenia. Esej o idei komunistycznej w XX w.*, przeł. J. Górnicka-Kalinowska, M. Ochab, Warszawa 1996, s. 269.

na by zaliczyć niektóre faszystowskie filmy, jak choćby *Hitlerjunge Queksa* (1933) H. Steinhoffa. Jeśli się tego nie czyni (nie negując przecież socrealistycznych klimatów, obecnych w kinie faszystowskim), to dlatego przede wszystkim, że pomiędzy kinem hitlerowskim a komunistycznym nie zaistniała styczność czasowa. Po dojściu Hitlera do władzy i delegalizacji KPD, jej członkowie i sympatycy znaleźli się w więzieniach lub emigrowali – o ile zdążyli. Natomiast przed przejściem władzy, co interesujące, NSDAP w zasadzie nie wykorzystywała filmu jako narzędzia propagandy (wyjątkiem były wybory prezydenckie z marca 1932), choć jej elita uważnie i z podziwem analizowała techniki propagandy komunistycznej, dostrzegając unikalny potencjał kina. Tę powściągliwość tłumaczyć można permanentnie złym stanem finansów partii. Na tyle złym, by jeszcze w listopadzie 1932, na niespełna trzy miesiące przed wyniesieniem Hitlera na urząd kancle-rza, zagrażał on podstawom jej egzystencji. „Były to czasy, kiedy esamanoń wysyłano na zbiórki uliczne; potrząsając puszkami i mówiąc: 'na złych nazistów' zbierali datki od przechodniów”.⁸

Inaczej było z socjaldemokracją, która ku kinu zwróciła się wcześniej, w tym samym czasie co komuniści, i podobnie jak oni skoncentrowała się na niedoli klasy robotniczej. Na tym jednak wyczerpują się podobieństwa. O ile bowiem demokraci, odwołując się do idei solidarności społecznej, szansę na poprawę sytuacji upatrywali w zrzeszaniu się robotników i sięganiu po legalne instrumenty w celu wywarcia presji na burżuazyjne państwo, o tyle dla komunistów jedyna droga wiodła przez radykalny przewrót. Jak interpretuje genezę tej tendencji Hannah Arendt,

przeobrażenie się klas w masy oraz załamanie się prestiżu i autorytetu instytucji politycznych stworzyło w Europie Zachodniej warunki przypominające sytuację rosyjską, nieprzypadkowo więc europejskim rewolucjonistom udzielił się również typowo rosyjski rewolucyjny fanatyzm, nastawiony nie na zmianę warunków społecznych czy politycznych, lecz na radykalne zniszczenie wszystkich dotychczasowych wierzeń, wartości i instytucji.⁹

Polityczny radykalizm pociągał za sobą radykalizm estetyczny. Ten wywrotowy impuls był całkowicie nieobecny w kinie spod znaku socjaldemokracji. Współczujące pochylanie się socjalistów i ich popleczników nad nędzą warstw upośledzonych rozwścieczało komunistów nie mniej niż bezstronne,

⁸ A. B u l l o c k, *Hitler. Studium tyranii*, przeł. T. Evert, Warszawa 1970, cz. 1, s. 282.

⁹ H. A r e n d t, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, t. 1, Warszawa 1993, s. 386.



Kuhle Wampe (rež. S. Dudow, 1932)

niesentymentalne diagnozy, stawiane przez tzw. filmy przekrojowe (*Querschnittfilme*), czyli dokumentalne lub na wpół dokumentalne zapisy społecznej rzeczywistości (*Berlin, symfonia wielkiego miasta*, 1927, W. Ruttmanna czy *Ludzie w niedzielę*, 1929, R. Siodmaka i E. Ulmera).

Nie takiego kina chcieli komuniści. Chcieli kina stanowiącego integralną część politycznej praktyki, kina utylitarne; chcieli używać go jako oręża w walce klasowej. Do tego trzeba było jednak Nowego Filmu, zwracającego się do widzów w odmienny od tradycyjnego sposób. Publicysta „Die Rote Fahne” już w 1924 propagował sięganie po „nowe, konstruktywistyczne środki wyrazu”¹⁰, jakie wytropił w radzieckich filmach firmowanych przez organizację Międzynarodowa Pomoc Robotnicza, jakkolwiek nie bardzo wiadomo, które konkretnie filmy mógł mieć na uwadze w tak wczesnej fazie.

Kino wymagało zatem zrewolucjonizowania. Niemieccy twórcy i publicyści proletariacy nie ogłaszali płomiennych manifestów, lecz pilnie uczyli się na radzieckich filmach. Poza tym mieli swój teatr walczący, firmowany przez Piscatora i Brechta. Te dwojaki impulsy przesądziły o kształcie filmu *Kuhle Wampe*, przywitanego jako pierwszy film prawdziwie proletariacki. Miał on zapoczątkować nowy etap rozwoju proletariackiego kina – etap urzeczywistnienia wizji kina zrewoltowanego, funkcjonującej dotąd w trybie postulatycznym. Jak się jednak okazało, film ten był łabędzim śpiewem formacji, której pojawienie się stanowiło godny zainteresowania ewenement na tle kinematografii zachodnioeuropejskich przełomu lat 20. i 30.

Dlaczego właśnie wtedy?

Połowa lat 20., zapoczątkowująca okres poprawy sytuacji gospodarczej i stabilizacji Republiki Weimarskiej, na pozór zupełnie nie sprzyjała radykalizacji nastrojów społecznych. Niemcy, ojczyzna Marksa i kolebka ruchu robotniczego, rewolucyjne wrzenie miały już za sobą, choć przecież jeszcze nie tak dawno, bo w 1918 wyglądało na to, że

nowa rewolucja Rad rozpocznie się w centrum Europy, w ojczyźnie marksizmu (...). Niemcy miały zastąpić Rosję w wielkim dziele rewolucji. Lecz Niem-

¹⁰ K. Neukrantz, *Vom Wesen des Films*, [w:] *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland*, G. Kühn, K. Tümmler, W. Wimmer (Hg.), t. 1, Berlin 1975, s. 54.

cy po raz kolejny zmarnowały szansę rewolucji: nie udała się ona ani w końcu roku 1918, ani między styczniem i kwietniem 1919 roku, ani w 1923 roku w Niemczech centralnych i w Hamburgu. Formuła „nieudanej rewolucji”, czerpiąca swój precedens z roku 1848, ujawnia – być może notoryczny – błąd oceny realności hipotezy rewolucyjnej. Podczas krótkiej wojny domowej w pierwszych latach Republiki Weimarskiej, walczą ze sobą – poza legalnym forum – dwie skrajne partie, mając jednak za wspólny cel zniszczenie Republiki Konstytucyjnej. Obie partie, komunistyczna i nacjonalistyczna, są zaskakująco słabe. Są zdolne dokonać krótkotrwałego puczu, bez szans na dłuższe objęcie władzy.¹¹

[B]olszewicy bezustannie poszukiwali porozumienia z Niemcami, lecz bezskutecznie. W zwycięstwie rewolucji w Niemczech widzieli jedyny warunek i gwarancję rewolucji proletariackiej w całej Europie – i tam właśnie ich nadzieje i przewidywania poniosły porażkę. Zostali oszukani przez swą ideologię i swe doświadczenie. „Rewolucyjny defetyzm” Lenina, w połączeniu z rozkładem carskiej armii, wyniósł bolszewików do władzy. Recepta ta nie zdała jednak egzaminu w Niemczech. Porażka wojenna wstrząsnęła co prawda reżimem politycznym, lecz tym bardziej nie pchnęło to społeczeństwa ku rewolucji komunistycznej, która miała ów reżim zniszczyć: resztki armii i klasa robotnicza pozostały nadal wierne starym sztandarom socjaldemokracji. Pokazała to klęska rewolucji w 1919 roku. Sowiecki cień nie tylko nie zmobilizował tłumów, lecz wręcz odwrotnie; przeciwko rewolucji w sowieckim stylu zjednoczyły się resztki dawnej kadry oficerskiej i zwykle wrogo jej nastawiona socjaldemokracja. Ci dawni przeciwnicy mimo to nadal są względem siebie nieufni: dzieli ich odmienna perspektywa przyszłości narodu. Jednak wobec widma rewolucji bolszewickiej, znaleźli się po tej samej stronie politycznej alternatywy. Zamiast niepewnej politycznej przygody, wybrali pewność panowania nad własną historią.¹²

A jednak w ciągu całej tej dekady, zwłaszcza w jej drugiej połowie, pozycja partii komunistycznej stale się umacniała. I to pomimo obciążającego ją braku rewolucyjnych sukcesów. Ten proces był co prawda mniej dynamiczny niż w przypadku NSDAP, ale w ostatnich wolnych wyborach do Reichstagu, które odbyły się 6 listopada 1932, na komunistów oddano aż 6 milionów głosów, przekładających się na 100 mandatów w liczącym wówczas 584 posłów parlamencie¹³. Choć było to za mało, by pryncypialnie wroga wszelkim koalicjom KPD zyskała dostęp do władzy, to przecież wymowa tych liczb jest jednoznaczna.

W roku 1924 Niemcy przyjęły plan Dawesa, co zaowocowało krótkotrwałym, jak miało się okazać, okresem prosperity. W tym samym roku umiera

¹¹ F. Furet, *op. cit.*, s. 168-169.

¹² *Ibidem*, s. 235.

¹³ W. Czaplinski, A. Galos, W. Korta, *Historia Niemiec*, Wrocław 1981, s. 723.

Lenin, czyli „dokładnie w chwili, kiedy gaśnie iskra rewolucji niemieckiej – tej, do której najbardziej odwoływała się uniwersalna misja Października”¹⁴. Ale Lenin już od niemal dwóch lat nie sprawował władzy. Idea „eksportu rewolucji”, postrzeganego przez Lenina jako warunek przetrwania Rosji Radzieckiej, zostanie stopniowo zastąpiona stalinowską koncepcją „komunizmu w jednym kraju”. Związane z Berlinem – jako drugą stolicą światowego proletariatu – rachuby Moskwy okazały się iluzoryczne, choć definitywny kres położy im dopiero dojście Hitlera do władzy w 1933 roku.

Dokonującej się w drugiej połowie lat 20. reorientacji globalnej polityki Rosji, wskutek czego zmieniała się rola przewidziana dla Niemiec, przyszła w sukurs radziecka kinematografia. Po upływie kilku popaździernikowych lat, kiedy funkcję ideologicznego oręża pełniły wyłącznie agitacyjne filmy dokumentalne, pojawiły się pierwsze arcydzieła propagandy: *Strajk* (1924) i *Pancernik Potiomkin* (1925) S. Eisensteina, oraz *Matka* (1926) W. Pudowkina, torując drogę kolejnym utworom. Filmy te trafiły wkrótce, choć nie bez oporów ze strony cenzury, do Niemiec, gdzie wywarły „niebywałe wrażenie. Wielu Niemców, oczywiście, chwaliło te filmy nie tyle ze względu na ich rewolucyjną treść, ile za ich artystyczne nowatorstwo i narodowy wigor”, jak odnotował Kracauer, zauważając dalej z sarkazmem, że nawet zamożna publiczność „chętnie dawała się straszyc komunizmem, dopóki nie obawiała się go naprawdę”¹⁵.

Ale dla wyznawców oraz sympatyków komunizmu radzieckie filmy nie były straszakiem, lecz drogowskazem. Arthur Koestler tak wspominał po latach wstrząs światopoglądowy, którego doznał w kontakcie ze sztuką radziecką, i wskutek którego wstąpił w 1931 do KPD (wystąpił z niej w 1938):

Niezapomniane rosyjskie filmy tej epoki entuzjastycznie witali i krytycy, i widzowie, niezależnie od poglądów politycznych, jakie reprezentowali. Kiedy przypominam sobie takie filmy, jak *Burza nad Azją* czy *Pancernik Potiomkin*, to w dalszym ciągu jestem przekonany, że dostarczyły mi one najsilniejszych doznań emocjonalnych w tamtych czasach. W mniejszym stopniu odnosi się to także do przedstawień teatrów Tairowa i Meyerholda, które objeżdżały Europę, oraz do książek nowych powieściopisarzy sowieckich (...). Nie wiem, i nie chcę wiedzieć, jakbym zareagował na nie dzisiaj; wówczas wyglądało na to, że Rosja Radziecka była na najlepszej drodze do stworzenia nowej i olśniewającej kultury, która w odpowiednim czasie – przypuszczalnie pod koniec drugiej pięciolatki – dorówna wspaniałości Renesansu i Złotego Wieku Grecji.

¹⁴ Ibidem, s. 173.

¹⁵ S. Kracauer, *op. cit.*, s. 147 i 163.

I pomyśleć, że arcydzieła Eisensteina i Pudowkina powstały za sprawą Państwa, że Stanisławski, Meyerhold i Wachtangow byli urzędnikami państwowymi, że całą literaturę, poezję i prozę, publikowało Państwo – to znaczy suwerenny Lud, robotnicy i chłopci, najlepszy i najprawdziwszy opiekun sztuk, jakiego kiedykolwiek widziano! Ustrój zdolny do takich osiągnięć mógł wzbudzać jedynie miłość i podziw, i nową wiarę w ludzkość.¹⁶

Trudno wszakże traktować poważnie hipotezę, że ta „nowa wiara”, natrafiwszy co prawda w Niemczech na grunt tradycyjnie podatny, krzewiła się tam tak bujnie bez dodatkowego wspomaganie z zewnątrz, zasilana wyłącznie entuzjazmem dla sztuki. Po pierwsze, raptowna radykalizacja nastrojów społecznych, wyrażająca się nasileniem sympatii prokomunistycznych (któremu zresztą towarzyszył jednoczesny wzrost sympatii pronazistowskich), spowodowana była światowym kryzysem, którego skutki gospodarka niemiecka zaczęła odczuwać w 1930. Według Koestlera:

Gdyby sama Historia była uczestniczką „rosyjskiego marszu”, to nie byłaby w stanie mądrzej zaplanować wydarzeń, niż zrobiła to koincydencja najważniejszego kryzysu świata zachodniego i wstępnej fazy przemysłowej rewolucji w Rosji. Kontrast między upadkiem kapitalizmu a jednoczesnym gwałtownym wzrostem planowej gospodarki radzieckiej był tak uderzający i oczywisty, że prowadził do równie oczywistego wniosku: oni żyją w przyszłości, a my – w przeszłości.¹⁷

Z perspektywy Moskwy kryzys był zrzędzeniem opatrności, lecz na opatrności niedobrze jest polegać. Toteż nie polegano, przynajmniej już od połowy lat 20. traktując Niemcy jako teren potężnej ofensywy ideologicznej, nie szczędząc środków potrzebnych do jej prowadzenia. Był to drugi, lecz niewątpliwie istotniejszy czynnik kształtujący niemiecką scenę polityczną, a w konsekwencji – horyzonty tamtejszej sztuki zaangażowanej oraz jej instytucjonalne fundamenty.

Rzecz nie w tym, by poczynania lewicowej niemieckiej awangardy – teatralnej, muzycznej, filmowej – postrzegać jako efekt sterowanej z Moskwy działalności agenturalnej. Trudno jednak orzec, jak potoczyłyby się losy tego nurtu, gdyby nie radziecki przykład i inspiracja. Gdyby nie ożywione i przynajmniej do 1929 intensywnie stymulowane kontakty pomiędzy niemieckimi a rosyjskimi twórcami. I wreszcie, gdyby nie logistyczne i finansowe wsparcie, na które nurt ten mógł liczyć dopóty, dopóki rozwój wypadków nie położył kresu istnieniu Republiki Weimarskiej, a wraz z nim – jemu samemu.

¹⁶ A. Koestler, *Wizja prometejska*, „Literatura na Świecie” 1990 nr 8 (229), s. 213.

¹⁷ Ibidem, s. 209-210.

Budowanie infrastruktury

Pierwszą instytucją, powołaną w 1926 roku w celu rozpowszechniania na Zachodzie radzieckich (początkowo tylko dokumentalnych) filmów było berlińskie biuro wynajmu Prometheus-Film. Firma ta, dysponująca niewielkim kapitałem, była w dużej mierze zależna od sponsorów i infrastruktury „mieszczańskiej” kinematografii. Jak przyznaje niemiecki historyk, jej powstanie i egzystencja, a zatem i podjęta wkrótce produkcja proletariackich filmów byłaby niemożliwa, gdyby nie kooperacja z moskiewską wytwórnią Mieźrabpom-Ruś¹⁸. Sformułowanie „kooperacja” wydaje się jednak nazbyt eufemistyczne, skoro Prometheus był po prostu własnością organizacji o nazwie Międzynarodowa Pomoc Robotnicza, podobnie jak moskiewska wytwórnia filmowa Mieźrabpom-Ruś.

Organizację tę założył w 1921 roku niemiecki komunista Willi Münzenberg, wezwany w tym celu przez Lenina do Moskwy, gdzie zlecono mu pokierowanie międzynarodową akcją pomocy dla głodującej ludności Nadwołża. Z zamiarem pozyskania dla tej akcji europejskiego proletariatu, pod egidą MPR zrealizowano w ZSRR dwa dokumentalne filmy: *Wzdłuż Wołgi* i *Głód w Rosji Radzieckiej*. Aby rozpowszechnić te filmy na Zachodzie, Münzenberg przystąpił do tworzenia załączkowej sieci dystrybucji.

Życiorys i działalność Münzenberga oferują mniej oficjalny wgląd w mechanizmy eksportu radzieckiej propagandy.

Gdyby był Amerykaninem – spekuluje Furet – zrobiłby zapewne karierę w stylu Hearsta. (...) [B]ył działaczem międzynarodowym szczególnego rodzaju; bardzo szybko znalazł się na czele rozległej sieci stowarzyszeń, mających upowszechnić i powielić sowiecki eksperyment oraz pozyskać dlań przyjaciół wszędzie, choć różnymi sposobami: przez prasę, radio, kino, zupy dla ubogich, akcje humanitarne, zebrania intelektualistów, deklaracje solidarności. W końcu potężny „trust Münzenberga” zarządzał całą światową rzeszą sympatyków – od Europy Zachodniej aż po Japonię – których karmił przez lata propagandą według pomysłów szefa; propagandą tym skuteczniejszą, że Münzenberg z ręcznie stwarzał pozory niezależności od Kominternu.¹⁹

W połowie lat 20., zanim jeszcze jego działalność nabrała tak imponującego rozmachu, zainteresowania Münzenberga skoncentrowały się na kinie. W 1925 roku wydał w Berlinie broszurę zatytułowaną *Zdobyc*

¹⁸ H. Korte, *op. cit.*, s. 99.

¹⁹ F. Furet, *op. cit.*, s. 275-276.

*film! Praktyczne wskazówki dla praktyki proletariackiej propagandy filmowej*²⁰. Bezpośredniego impulsu do jej napisania dostarczyć mu musiało niedawne posiedzenie egzekutywy Kominternu, zakończone podjęciem rezolucji w sprawie propagandowego wykorzystania filmu, na której treść Münzenberg wielokrotnie się powołuje. Rekapitulując dotychczasową rodzimą refleksję nad filmem jako instrumentem walki klasowej, autor jest daleki od usatysfakcjonowania stanem rzeczy i twardo obstaje przy konieczności stworzenia nowych, wyodrębnionych struktur, służących wyłącznie propagandzie komunistycznej.

Tak też się dzieje. W rok po Prometheus-Film założono firmę Weltfilm-GmbH, której działalność, w odróżnieniu od ukierunkowanego na dotarcie do szerokiej publiczności Prometheusa, adresowana była wybiórczo jedynie do członków KPD i powiązanych z nią innych organizacji masowych. W 1928 powstała pierwsza w Niemczech proletariacko-rewolucyjna organizacja krytyków i widzów, Ludowe Stowarzyszenie Popierania Sztuki Filmowej (Volksfilmverband für Filmkunst). Ta unikalna, bo „ekumeniczna” organizacja, skupiała w swych szeregach nie tylko komunistów, ale i demokratów, z Heinrichem Mannem jako przewodniczącym. W ciągu kilku kolejnych lat ilość stowarzyszeń twórczych, organizacji kulturalnych mieniących się robotniczymi, jak również organizacji politycznych firmujących propagandę filmową, rośnie w oszałamiającym tempie, choć ich żywot bywa krótkotrwały. W 1929 zapadła decyzja o podporządkowaniu wszystkich zbliżonych do KPD organizacji kulturalnych - jednej, pełniącej funkcje koordynujące, o nazwie IfA (Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur). Sytuacja ta daje się porównać jedynie z fermentem znanym ze Związku Radzieckiego - oczywiście tym sprzed 1929 roku.

Ale pod jednym względem porównać się nie daje. Choć cenzura filmowa, jak utrzymywał Münzenberg i wielu innych publicystów, była znacznie surowsza od cenzury prasowej czy teatralnej, właściwość tę ujawniała jedynie w stosunku do filmów lewicowych. W gotowe produkty kinematografii burżuazyjnej urzędy cenzorskie ingerowały rzadko, podejmując raczej działania prewencyjne, licząc na autocenzurę producencką lub - w ostateczności - wywierając presję, mającą na celu złagodzenie politycznej wymowy filmów (prawdopodobnie zdarzyło się tak np. z adaptacją *Opery*

²⁰ W. Münzenberg, *Erobert den Film!*, [w:] *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung...*, op. cit., s. 55-63.

za trzy grosze Bertolta Brechta, zrealizowaną w 1931 przez G. W. Pabsta dla wytwórni Warner-Tobis, której Brecht następnie wytoczył proces). Natomiast filmy proletariackie nagminnie padały ofiarą cenzorskich ingerencji, polegających na żądaniu usunięcia z nich pewnych fragmentów bądź wręcz niedopuszczeniu ich na ekrany. Prasa komunistyczna pilnie nagłaśniała takie incydenty, wyrażając pryncypialne oburzenie, że np. z filmów wycina się ujęcia z napisami „Niech żyją Niemcy Radzieckie!”, „Lenin wskazał nam drogę”, „Czerwoni sportowcy żołnierzami rewolucji” czy „Precz z kościołów!” itp.²¹. Skwapliwie nagłaśniano również inicjatywy mające na celu ośmieszenie cenzury: prezentowano np. zakupione przez Volksfilmverband für Filmkunst archiwalne taśmy UFY, zmontowane jednak tak, by nabrały jawnie wywrotowego charakteru (np. parada wojskowa, a zaraz potem – ujęcie żebrzących inwalidów wojennych)²². Wobec takich kompilacji materiałów już niegdyś dopuszczonych na ekrany – cenzura była bezsilna. W obronie zatrzymanego *Kuhle Wampe* rozpętano zakrojoną na szeroką skalę akcję protestacyjną, z otwartymi ramionami witając w szeregach protestujących także i tych, którzy nie kierowali się sympatiami komunistycznymi, lecz występowali w obronie swobód obywatelskich i wolności słowa, jak Rudolf Arnheim czy Siegfried Kracauer. Na podobny lukus protestu ani wtedy, a tym bardziej później, znający demokrację tylko ze słyszenia radzieccy towarzysze artyści nie mogli sobie pozwolić. Trudno przypuszczać, by Münzenbergowi na tyle brakowało rozeznania w tej kwestii, że w dobrej wierze powoływał się na przykład Rosji Radzieckiej jako kraju, w którym postępowe kino jest wolne od cenzury. Do takiej sytuacji, postulował, należy dążyć również w Niemczech, przy użyciu wszelkich dostępnych, parlamentarnych i pozaparlamentarnych środków²³.

Aktywiści proletariackiej kultury konsekwentnie stwarzali pozory, że nie rozumieją powodów, dla których ich działalność napotyka utrudnienia ze strony administracji państwowej. Nie zmienia to faktu, że owe utrudnienia istotnie piętrowano. Jak na takie okoliczności, kinematografia spod znaku KPD wykazywała zdumiewającą prężność i żywotność, aktywizując

²¹ Hasła tej treści, umieszczane na transparentach, pojawiały się np. w filmach dokumentujących przebieg robotniczych manifestacji.

²² J. L e y d a, *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin 1967, s. 33.

²³ W. M ü n z e n b e r g, *Die Aufführung proletarischer Filme*, [w:] *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung...*, op. cit., t. 2, s. 196.

się zwłaszcza podczas wyborów i strajków. Jesienią 1930, w trakcie trwania strajku berlińskich metalowców, MPR nie tylko dostarczała strajkującym paczki żywnościowe, ale i organizowała projekcje filmowe na terenie zakładów pracy. Wśród pokazywanych filmów znajdowały się taśmy agitacyjne (*agitprop*, jak nazywano je w Niemczech wzorem ZSRR) czy radzieckie dokumenty o realizacji pierwszej pięciolatki, lecz także filmy fabularne (m.in. *Burza nad Azją; Turksib*, 1929, W. Turina)²⁴.

Tak ożywiona działalność, prowadzona przy pomocy ekip partyjnych kinooperatorów instalujących mobilne kina w dowolnie wybranym miejscu, pozwalała dotrzeć komunistycznej propagandzie do szerokich rzesz odbiorców. Nie ona jednak wyznaczała horyzont aspiracji KPD. Ostatecznym celem było tworzenie filmów fabularnych przenikniętych komunistycznym światopoglądem, które stanowiłyby alternatywną wobec produktów kinematografii burżuazyjnej propozycję repertuarową – i ideologiczną przede wszystkim.

Nie gapcie się tak romantycznie!

Gdy w roku 1925, tuż po posiedzeniu Kominternu, Münzenberg postulował budowę odrębnej infrastruktury filmowej, ów gest odcięcia się komunistów od kultury robotniczej o socjaldemokratycznych korzeniach miał jedynie symboliczne znaczenie. Na razie spór był w zasadzie bezprzedmiotowy, jako że proletariatus i szerzej – problematyka społeczna – nie gościła na ekranach niemieckich kin. Jak twierdził Kracauer mając na uwadze drugą połowę lat 20., dopiero z chwilą

kiedy życie powróciło do normalnego toku i zniknęła groźba rewolucji społecznej, fantastyczne postacie i nierealne dekoracje filmu powojennego rozwiały się w powietrzu niczym wampir z *Nosferatu*. (...) [F]ilmy okresu stabilizacji bardziej interesowały się światem zewnętrznym, przenosząc akcent z widziadeł na zjawiska rzeczywiste, z wymaginywanych krajobrazów na naturalne otoczenie. Filmy te w istocie swojej były realistyczne.²⁵

Tę opinię w dalszej partii wywodu autor nieco osłabiał: filmów, które nie „uciekały przed spojrzeniem w oczy społecznej rzeczywistości” nie było aż tak wiele, lecz właśnie wśród nich późniejsi historycy będą się doszukiwać korzeni kina proletariackiego.

²⁴ F. G l o b i g, *Die Internationale Arbeiterhilfe in Massenstreik der Berliner Metallarbeiter*, [w:] *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung...*, op. cit., t. 2, s. 230-231.

²⁵ S. K r a c a u e r, op. cit., s. 116.

Kracauer zalicza tu przede wszystkim niektóre z dzieł G. W. Pabsta, następnie tzw. filmy przekrojowe (będące jego zdaniem najczystszy przejawem obiektywizmu i programowego niezaangażowania „Nowej Rzeczowości”), oraz tzw. filmy „Zille'owskie”. Z inspiracji dziełem Heinricha Zillego, berlińskiego rysownika i kronikarza życia robotniczych dzielnic miasta, powstały dwa filmy G. Lamprechta - *Wydziedziczeni* (1925) i *Nieślubne dzieci* (1926), a także *Pogrążeni* (1926) P. Simmela. Żaden z tych tytułów nie zyskał przychylności komunistycznej prasy, choć sam Zille darzony był niezwykłą estymą. „Jego sztuka nie ma nic wspólnego z walką klasową, a jeszcze mniej – z komunizmem. Ale pochodzi z głębi. Porusza nas wszystkich. Nie mija się z nami, proletariatem jako klasą”²⁶, deklarował publicysta „Die Rote Fahne”, piętnując zarazem komercyjny użytek, jaki czyniono z nazwiska artysty.

Według Kracauera, dobitnym wyrazem nasilania się lewicowych tendencji stały się trzy filmy, które trafiły na ekran w 1929: *Takie jest życie* C. Junghausa²⁷, *Po drugiej stronie ulicy* Leo Mittlera, oraz *Podróż matki Krause do szczęścia* Piela Jutziego. Ten pierwszy powstał w wytwórni komercyjnej, za to dwa następne zrealizowano w wytwórni Prometheus-Film, czym należy tłumaczyć ciepłe (a w stosunku do *Matki Krause* - wręcz entuzjastyczne) przyjęcie zgotowane im przez komunistyczną prasę. A przecież konwencjonalność filmu Jutziego, przełamanej nieśmiało tylko paradokumentalnym portretem najuboższej dzielnicy Berlina i – trochę śmieiej - wątkiem robotnika o rozbudzonej świadomości klasowej, nie mogła ujść uwadze recenzentów. *Matka Krause* wyraźnie stroniła od „konstruktywistycznych środków wyrazu”, do których wzdychali lewicowi publicyści. Pomimo to, prawdopodobnie pod nieobecność osiągnięć bardziej satysfakcjonujących, film ten wyniesiono potem do godności jednego z dwóch najważniejszych dzieł proletariackiego kina. Rację miał raczej krytyczny jak zawsze Kracauer, wpisując *Matkę Krause* nie w projekt kina zrewoltowanego, lecz w oswojoną tradycję:

w założeniach filmu leżało nie tyle opowiedzenie się po stronie socjalistycznych postulatów i nadziei, ile melancholijne przyjęcie ich do wiadomości. Pojęcia matki Krause zostały co prawda uznane za złudzenia, ale mimo to

²⁶ O. S t e i n i c k e, *Der Zille-Film „Die Verrufenen”*, [w:] *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung...*, op. cit., t. 1, s. 167.

²⁷ W roli głównej wystąpiła Wiera Baranowska, odtwórczyni tytułowej roli w *Matce Pudowkina*.

zachowały dość siły, by przyćmić dążenia przeciwnego [tj. komunistycznego – I.S.] obozu.²⁸

Z perspektywy czasu należy stwierdzić, że tak przychylnie przyjęta przez lewicową krytykę *Podróż matki Krause do szczęścia* nie otwierała nowego rozdziału, lecz definitywnie pogrzebała nadzieję, że kino niemieckie w ogóle zdolne jest wydać na świat drugiego *Pancernika Potiomkina*. Pozostawał jednak w odwodzie jeszcze jeden rezerwuar: awangardowy, upolityczniony teatr.

Jak zauważa Richard Grunberger,

sytuacja teatru była wysoce wieloznaczna; o ile krytyczna mniejszość bywalców przeczuwała już złotą epokę teatru pod przewodem Reinhardta, Piscatora i Leopolda Jessnera, coraz większa część widowni oceniała teatr – nazywany niegdyś przez Schillera instytucją moralności – jako przychylną enklawę, w której zdeklasowani pisarze cieszący się poparciem żydowskiej krytyki (i państwowego budżetu) szykują zamach na dziedzictwo narodowe i tradycyjną moralność.²⁹

Najbardziej radykalną sceną Berlina połowy lat 20. była Volksbühne, kierowana przez komunistę Erwina Piscatora, realizującego tu swój zamiysł stworzenia „teatru epickiego”. Jedną z charakterystycznych cech spektakli tego typu było wykorzystywanie filmu. Do przedstawienia z 1927 *Hoppla, wir leben! (A jednak żyjemy!)* według Ernsta Tollera, Piscator wprowadził dwa filmowe epizody, opracowane z wykorzystaniem materiałów archiwalnych przez Waltera Ruttmanna. „Film – pisał ówczesny współpracownik Piscatora, Bertolt Brecht – stał się nowym, gigantycznym aktorem, pomagającym w narracji zdarzeń. Dzięki niemu można było pokazywać, jako część scenicznego tła, dokumenty, cyfry i statystyki. Zdarzenia mające miejsce równocześnie w różnych miejscach można było oglądać jednocześnie”³⁰. Silny wpływ na Piscatora wywarły eksperymentujące teatry rosyjskie, znane mu z występów w Berlinie. Jego zamiłowanie do „elektryfikowania” widowisk łączyło się silnie „z rewolucją rosyjską, z jej nowymi mitami, jak na przykład z Leninowską polityką elektryfikacji, a także z działalnością artystów-konstruktywistów, takich jak Tatlin [i] Rodczenko”³¹.

²⁸ S. K r a c a u e r, *op. cit.*, s. 168.

²⁹ R. G r u n b e r g e r, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, przeł. W. Kalinowski, t. 1, Warszawa 1987, s. 38.

³⁰ Cyt. za: J. W i l l e t, *Wpływy teatralne*, przeł. P. Niklewicz, [w:] *Brecht w oczach krytyki światowej*, wyb. R. Szydłowski, Warszawa 1977, s. 196.

³¹ *Ibidem*, s. 197-198.

Piscator i jego współpracownicy pozostawali też pod wrażeniem radzieckiego kina i wypracowanych tam teorii montażowych. Edmund Meisel, twórca muzyki do wielu spektakli Piscatora, obejrzawszy w Berlinie *Pan-cernika Potiomkina* zaproponował Eisensteinowi skomponowanie nowej muzyki do jego filmu i zastąpienie nią pierwotnej ilustracji; tak też się stało³². Slatan Dudow, reżyser *Kuhle Wampe*, twierdzi wręcz, że rewolucyjny impuls trafił do niemieckiego filmu prosto z teatru Volksbühne³³, którego scenę przestali zaludniać protagoniści cierpiący, definitywnie ustępując miejsca bohaterom nowego typu: walczącym.

Z kręgu radykalnego teatru wywodził się również Bertolt Brecht i jego współpracownicy, przyszli twórcy *Kuhle Wampe*. Kiedy w 1930 Dudow spotkał Brechta, miał już pewne doświadczenia teatralne i filmowe, wyniesione ze współpracy z Langiem i Pabstem. Jednak ostateczny kierunek jego zainteresowaniom nadał dłuższy pobyt w ZSRR w 1929, który poświęcił na zaznajomienie się z radzieckim teatrem i kinem, i podczas którego poznał Eisensteina. Po powrocie do Niemiec realizował filmy dokumentalne (znany jest tytuł tylko jednego z nich, *Jak żyje berliński robotnik*), rozpowszechniane w zamkniętym obiegu przez KPD. Film *Kuhle Wampe* był jego debiutem fabularnym.

Chociaż, bardziej właściwie byłoby powiedzieć: niezupełnie „fabularnym” i niezupełnie „jego”. Było to dzieło – jak podkreślano – kolektywne, co miało stanowić próbę przeszczepienia na obszar sztuki metod pracy socjalistycznej. W skład tego kolektywu, prócz Dudowa i Brechta, wchodził jeszcze pisarz Ernst Ottwalt i kompozytor Hanns Eisler, a każdy z nich miał prawo głosu na wszystkich etapach powstawania dzieła, od scenariusza poczynając. Za piątego, niechcianego i nielojalnego członka tego kolektywu należałoby uznać cenzurę, której liczne ingerencje w gotowy już film nie tylko stępiły jego wymowę, bo też temu miały służyć, ale i uczyniły go mało zrozumiałym.

Filmowi *Kuhle Wampe* przypadła szczególna rola w historii niemieckiego kina. W okolicznościach towarzyszących jego realizacji oraz w jego ekranowych losach, skupiają się jak w soczewce charakterystyczne cechy epoki, zwłaszcza bezwzględna gra sił politycznych, której areną stała się

³² Kompozycja Meisla na trwałe weszła do historii muzyki. Partytura, przez wiele lat uważana za zaginioną, odnalazła się kilkanaście lat temu.

³³ S. D u d o w, *Theater, Film und Television*, „Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft” 1982 nr 5, s. 140.

schyłkowa Republika Weimarska. Zaś po latach na straży legendy tego utworu, okrzykniętego „pierwszym (niemieckim) filmem robotniczym”, staną filmowcy NRD - z samym Dudowem na czele.

Film powstawał w trudnych warunkach. Prometheus-Film ogłosił bankructwo jeszcze na etapie prac nad scenariuszem, ponieważ firmie odmówiono kredytów, a realizacja filmu dźwiękowego wymagała znacznych nakładów finansowych. W tej sytuacji produkcji podjęła się dość tajemnicza wytwórnia Praesens-Filverleih-GmbH, o której wiadomo niewiele więcej ponad to, że była mała, niedofinansowana i niezależna, co miało jedynie tę dobrą stronę, że niezależny producent spoza przemysłu filmowego „w niczym nie krępował artystycznych zamysłów Brechta”³⁴. Wykonawcy głównych ról rekrutowali się z lewicowych stowarzyszeń artystycznych i pracowali bez wynagrodzenia, podobnie jak członkowie chórów robotniczych, grupa *agitpropu* „Das rote Sprachrohr”, i wreszcie około 4000 członków Związku Sportu Robotniczego.

Jak twierdził później Dudow, realizacja projektu zajęła półtora roku³⁵. Kalendarium prac niezupełnie jednak potwierdza tę wersję: scenariusz powstawał w lipcu i sierpniu 1931; od razu w sierpniu przystąpiono do zdjęć, przerwanych na pewien czas z powodu odebrania ekipie aparatury dźwiękowej przez jej właściciela, który uczynił to „ze względów politycznych. Ponieważ nie można było zaczynać całego filmu od nowa, wiele pieniędzy... pochłonął proces”³⁶. Wziąwszy pod uwagę, że praca nad wczesnymi filmami dźwiękowymi z natury postępowała wolniej, jak również to, że zmontowanie tego akurat filmu musiało być czasochłonne, fakt, że przedstawiono go do oceny berlińskiej cenzurze już w grudniu 1931, jest imponującym wynikiem.

Ale jest też faktem, że od tego właśnie momentu zaczęły się prawdziwe kłopoty. Cenzura dwukrotnie odrzuciła film pod zarzutem narażania na szwank bezpieczeństwa publicznego. Zażądano m.in. wycięcia sceny samobójstwa jednego z bohaterów oraz sceny usunięcia ciąży. W związku z tym nie jest jasne, czy główna bohaterka przerwała ciążę, jak przewidywał scenariusz, czy też zdecydowała się na urodzenie dziecka – jak zdaje się sugerować zaakceptowana przez cenzurę wersja filmu. Wskutek kam-

³⁴ E. L e i s e r, *Brecht i kino*, „Film na Świecie” 1974 nr 6 (190), s. 25-26.

³⁵ „*Kuhle Wampe*”, *der erste Arbeiterfilm. Gespräch mit Slatan Dudow*, „Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft” 1982 nr 5, s. 240.

³⁶ Taką informację przytacza S. K r a c a u e r, *op. cit.*, s. 207.

panii protestacyjnej, w którą zaangażowało się wielu luminarzy niemieckiej kultury, po kolejnych cięciach dzieło dopuszczono wreszcie na ekrany decyzją z 21 kwietnia 1932. Według Dudowa film zatrzymano po pierwszym pokazie, który miał się odbyć w marcu tegoż roku w Berlinie. Wersji tej nie potwierdzają inne źródła; potwierdzają natomiast, że zaprezentowano go najpierw w Moskwie. W premierze uczestniczyli Dudow i Brecht. Ale ich dzieło spotkało się z powściągliwym przyjęciem. Na Zachodzie – wyrokował recenzent „Deutsche Zentral Zeitung”, niemieckojęzycznego wydania moskiewskiej „Prawdy” – kino proletariackie nie wyrosło jeszcze z krótkich spodni. „Ale czy nasze pierwsze radzieckie filmy były lepsze?”, zapytywał wielkodusznie³⁷.

Dopiero 30 maja 1932 odbyła się niemiecka premiera, i to w jednym z zeroekranowych kin Berlina. Następnie film został pokazany w Paryżu. Ta triada: Moskwa – Berlin – Paryż wyznaczała nowy wektor radzieckich interesów. Po dojściu Hitlera do władzy, Paryż w pewnym zakresie wziął na siebie dotychczasową rolę Berlina, stając się stolicą zachodnioeuropejskiego ruchu komunistycznego³⁸. Po 1934 radykalizacja nastrojów społecznych i wzrost sympatii lewicowych znajdują wyraz także we francuskich filmach, lecz tamtejsi filmowcy nie podążą śladem eksperymentu Brechta i jego kolektywu.

Po berlińskiej premierze film *Kuhle Wampe* powędrował do kin na przedmieściach, gdzie trafił do swej docelowej publiczności. A w każdym razie: publiczność ta mogła go bez przeszkód obejrzeć, o ile sobie tego życzyła. Wobec braku statystyk można się tylko domyślać, że film musiał się rozmiąć z jej oczekiwaniami, czego udało się uniknąć respektującej przyzwyczajenia widzów, bardziej zachowawczej *Podróży Matki Krause do szczęścia*.

Tym, co odróżnia *Kuhle Wampe* od innych filmów o zbliżonej tematyce, jest wyraźna przewaga intencji perswazyjnej nad fabułą. Fabuła zostaje potraktowana – chciałoby się rzec – niedbale. Niby układa się ona na kształt tradycyjnej historii miłosnej, obejmującej takie standardowe segmenty, jak spotkanie – rozstanie – powrót. Ale sposób jej opowiedzenia, a także niekonwencjonalna (bo klasowa) motywacja działań postaci,

³⁷ Cyt. za: [o.V.], *Zur Diskussion um „Kuhle Wampe”*, [w:] *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung...*, op. cit., t. 2, s. 175.

³⁸ Proces ten szczegółowo omawia F. F. u r e t, op. cit., s. 269 i n.

służą wyeksponowaniu dyskursu ideologicznego, dla którego fabuła ma znaczenie czysto pretekstowe.

Polemiczne ostrze filmu zostało wymierzone w socjaldemokrację. Jako ideowego wroga numer jeden. Jako partię drobnomieszczan oraz tych, którzy pragnęliby być drobnomieszczanami, choć są tylko robotnikami lub bezrobotnymi. Ostrze zostało wymierzone w socjaldemokrację jako pewną mentalność i stan ducha, którym trzeba wydać walkę. Dla dydaktycznej jasności to, co należy przewyciężyć przypisano starszej generacji, a to, co godne poparcia – młodej.

Pomiędzy starymi a młodymi nie istnieje komunikacja. Z pokoleniem rodziców trzeba zerwać i radykalnie się od niego odciąć. Tak postąpiła główna bohaterka: gdy wyeksmitowano ją wraz z rodzicami, zatroszczyła się o ich los i zorganizowała przeprowadzkę na podberlińskie osiedle namiotowe Kuhle Wampe. Jako jedyna pracująca osoba, wzięła na siebie rolę głowy rodziny. A jednak, zdegustowana oportunistą i hipokryzją rodziców, ich niechęcią do uświadomienia sobie grozy sytuacji, opuszcza ich i przenosi się do Berlina, by tam przystąpić do komunistów. Jej bezrobotny brat, który nie podjął w stosownym czasie podobnej decyzji i nie potrafił oswobodzić się w ten sposób, popełnił samobójstwo.

Perswazyjna funkcja losów głównej postaci polega na tym, że stanowią one rekapitulację historii KPD i wykazują słuszność obranej przez partię taktyki. Będąca ideologicznym centrum opowieści bohaterka tylko na pozór zajmuje się swymi problemami życiowymi – bytowymi czy emocjonalnymi. W istocie przemierza ona drogę partii komunistycznej, która stanowczo odcięła się od swych socjaldemokratycznych korzeni. Film dostarcza zatem historycznej (co marksiści zawsze zalecali) interpretacji aktualnej sytuacji politycznej. Ale też kreśli zarazem pewien przyszłościowy projekt – w tym wizję sztuki przyszłości; takiej sztuki, którą młodzi aktywiści mogliby uznać za swoją. W trzeciej części filmu towarzyszymy komunie, której członkowie wspólnie spędzają wolny czas na pracy dla organizacji, na zawodach sportowych, na pikniku, gdzie studiują Hegła, a w przerwach oklaskują występy grup *agitpropowych*.

Współwystępowanie opisanych powyżej momentów, czyli traktowania wydarzeń fabularnych jako argumentów (wskutek czego film mówi o czymś innym, niż zdaje się mówić) oraz faworyzowania przyszłościowej utopii kosztem rozczarowującej teraźniejszości – to splot typowy dla przekazów propagandowych. Jeśli odnieść to stwierdzenie do modelu radzieckiego:

typowy nie dla wczesnej (1924-1929), awangardowej fazy, lecz dla socrealizmu, który pierwszych filmowych ilustracji doczekał się w 1934 roku.

Kuhle Wampe stanowi zaskakującą miksturę starego i nowego. Nosi w sobie załączek socrealistycznej poetyki, lecz jednocześnie ożywia go duch awangardy. Której? Otóż bliżej mu do eksperymentującego teatru niż do „radzieckiej szkoły montażowej”, w kontekście której zwykło się go umieszczać. To co w nim nowe, nie wzięło się z odgórnie zdezaktualizowanych, bo oskarżonych przez radzieckie władze o formalizm filmów z lat 20., lecz z teatralnych poszukiwań Brechta. *Kuhle Wampe* tkwi w ich centrum.

W owym czasie aktywność Brechta koncentrowała się na dwóch obszarach. W latach 1928-1934 tworzył i wystawiał tzw. sztuki pouczające (*Lehrstücke*), co traktował jako swą pracę na rzecz partii, której nb. członkiem nigdy nie został. Te małe formy dramaturgiczne nie wymagały oprawy i prezentowano je wszędzie, gdzie mogły znaleźć publiczność. Jedynym kryterium ich wartości było czytelne wyartykułowanie politycznej tezy, bowiem miały one pełnić doraźne funkcje dydaktyczne i tylko tyle. Duch natrętnego dydaktyzmu przeniknął i do *Kuhle Wampe*. Drugą, trwalszą dziedziną zainteresowań twórcy był teatr epicki, odmienny od opatrywanego taką samą nazwą teatru Piscatora. Teatr Brechtowski, gdzie według Waltera Benjamina „na plan pierwszy wysuwa się przerywanie akcji”³⁹ służące docelowo wyeliminowaniu tradycyjnego dramatu, proponował swoim widzom nowe reguły gry. Wśród nich – efekt obcości jako warunek umożliwiający wymknięcie się z pułapki odbiorczego kompleksu projekcji / identyfikacji.

Brecht pracował jednocześnie nad *Kuhle Wampe* i sztuką *Matka* według powieści Maksyma Gorkiego. Ze sztuki tej pochodzi wiersz, którego fragment warto przytoczyć, gdyż można go uznać za autokomentarz do filmu:

Zamiast zdumienia

Chcecie budzić współczucie dla matki, która traci syna.

Śmierć syna

Wstydliwie odkładacie na koniec. To według was jest sposób, aby zatrzymać

Uwagę widza do zapadnięcia kurtyny. Zdaje się wam,

Że jak biznesmen inwestuje pieniądze w interes,

Tak widz inwestuje uczucia w bohatera: chce, by mu się zwróciły,

Jeśli się da – podwójnie.⁴⁰

³⁹ W. B e n j a m i n, *Co to jest teatr epicki?*, przeł. K. Krzemień-Ojak, [w:] *Brecht w oczach krytyki...*, op. cit., s. 17.

⁴⁰ Cyt. za: J. W i l l e t, op. cit., s. 208.

Wiersz ten pośrednio uzasadnia decyzję, podjętą przez Brechta jako scenarzystę *Kuhle Wampe*: bohater, którego mamy prawo uważać za głównego, popełnia samobójstwo zaraz w pierwszej części filmu, a nie pod jego koniec, będący tradycyjnym miejscem samobójczej śmierci. Tę dramaturgiczną anomalię odnotował z uznaniem Kracauer, nie wiążąc jej jednak z konsekwentną strategią Brechta wobec emocji odbiorcy – tak teatralnego, jak i filmowego; strategią będącą rdzeniem brechtowskiej estetyki.

Kuhle Wampe wyrasta z niej tak dalece, że mottem filmu mógłby być napis, który Brecht umieścił na scenie w jednym ze swych wczesnych spektakli: „Nie gapcie się tak romantycznie!”⁴¹. Ten jedyny film, do którego Brecht przyznawał się bez zastrzeżeń, trzeba uznać za próbę wkroczenia na krętą, nie wolną od radzieckich wpływów – lecz przecież artystycznie odrębną „niemiecką drogę” do komunistycznej sztuki. Jednak droga ta dokładnie w tym punkcie się urywa i nigdy już nie zostanie podjęta ani przez któregokolwiek ze współtwórców filmu, ani przez ich następców.

“Art with its Eyes Wide Open”?

Proletarian Cinema in the Weimar Republic

The term ‘proletarian cinema’ encompasses a group of documentary and feature films made at the end of the 1920s and beginning of the 1930s under the auspices of one of the two German workers’ parties, the SPD (Social Democrat) or KPD (Communists). Specialised institutions (film plants, leasing agencies, and personal distribution channels), financed out of party coffers, facilitated the production and distribution of these films and as a result, they were relatively independent of the structures of official cinematography. Hostility towards bourgeois film production and its products as well as the struggle against the state censorship, which was particularly severe at that time, formed the common ground for both currents of proletarian cinema. However, this had little significance in the face of the fundamental differences, stemming from the distinct nature of party patronage, which divided the two. While the democrats in an appeal to the idea of social solidarity saw an opportunity to improve the situation by resorting to legal instruments of exerting pressure, the communists regarded radical revolution as the only valid cour-

⁴¹ Zob. R. Szydłowski, *Brecht. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 143.

se. This political radicalism brought in its train an aesthetic radicalism, which took as its model the achievements of Soviet art.

From the middle of the nineteen-twenties Germany became the territory for a Soviet ideological offensive. This was an essential factor shaping the German political scene and, consequently, the horizons of its engaged art and institutional foundations. German proletarian artists and journalists studied Soviet films and at the same time took advantage of Moscow's financial and organisational support. Over and above this, they had their own militant theatre, with Piscator and Brecht at its head. These dual impulses predetermined the shape of the film *Kuhle Wampe* (1932), greeted as the first truly proletarian German film. It was supposed to initiate a new stage in the development of proletarian cinema, but proved to be the swansong of a formation, whose appearance was an event worthy of note within Western European cinematography of the 20s and 30s.