

**Ilona Copik**

ORCID: 0000-0001-9794-9965

Uniwersytet Śląski

## Niechciany krajobraz. Motywy Dolnego Śląska oraz utraconego Wschodu w kinematografii NRD\*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.46.8>

### Unwanted landscape: Motifs of Lower Silesia and the lost East in East German cinematography

#### Abstract

The purpose of this article is to analyze the representation of the motifs of Lower Silesia and the lost East in East German cinematography. In the Soviet occupation zone and later in the GDR, there was a ban on public mention of the lost *Heimat* practically until 1989. This was due to the new state's need to accept the Yalta–Potsdam agreements, as well as its obligations to the USSR. The socialist government sought to make the displaced people “new citizens” and use their potential to build a new regime. In doing so, it focused public attention on the circumstances surrounding the socialist reconstruction of the homeland to divert attention from the uncomfortable past. The landscape of the East as an object of nostalgic references arousing emotional associations, carrying the potential to raise the level of social frustrations, from the point of view of the authorities seemed not only disturbing, but also politically dangerous. Therefore, on the silver screen it was entirely replaced by a vision that could be described as a landscape of socialist modernization, encompassed by the key processes of land reform and collectivization of the countryside in the socialist economy. The intention of this study is to take a critical approach leading to the recognition of how film landscapes function as vehicles of collective memory, how they reveal remembering/forgetting mechanisms, and what settlement topos

\* Artykuł jest skróconą wersją rozdziału planowanej książki: *Niestaty ląd. Miejsca przechodnie w filmach fabularnych polskich i niemieckich 1945–1989*.

and migration myths they contain. The main hypothesis is that feature films about forced displacement, in addition to historical politics, reveal anthropological experiences: the trauma of losing one's home, the conflicts accompanying the familiar and the foreign, the difficulties of cultural adaptation, the problem of lost identity etc. The subjects of the analysis are the feature films: *Free Country* (*Freies Land*, Soviet occupation zone, 1946, dir. M. Harbich); *The Bridge* (*Die Brücke*, Soviet occupation zone, 1949, dir. A. Pohl); *Palaces and Huts* (*Schlösser und Katen*, 1956/1957) and *The Girl from the House of Correction* (*Vergeßt mir meine Traudel nicht*, GDR, 1957, dir. K. Maetzig); *Childhood* (*Kindheit*, GDR, 1986, dir. S. Kühn).

## Keywords

Lower Silesia, East German cinematography, cinematic landscape, forced displacement, lost *Heimat*

---

Bezpośrednio po zakończeniu drugiej wojny światowej krajobrazem, jaki najczęściej można było zobaczyć na ekranach kin na terenie pokonanych Niemiec był widok doszczętnie zbombardowanych miast. Zniszczenia i gruzy były często filmowane przez operatorów obu niemieckich kronik filmowych — *Der Augenzeuge* w strefie wschodniej i *Welt im Film* w zachodniej — motywy te zresztą zapoczątkowały po wojnie osobny nurt w kinematografii określane jako „filmy ruin” (*Trümmerfilm*)<sup>1</sup>. Krajobraz destrukcji był czytelnym symbolem końca dawnego świata, kresu tej ojczyzny, którą — jako okrytą hańbą — trzeba było unicestwić, by móc dać jej nowe życie. W powojennej ikonografii ruiny powiązano z procesami odbudowy, wykorzystując tkwiące w nich pokłady produktywności i nowej energii. Gruzowiska starano się szybko uprzętnąć, by zrobić miejsce dla nowego świata wznoszonego na fundamencie idei międzynarodowego pokoju. Tę ideę wcielały w życie władze wszystkich czterech stref okupacyjnych podzielonego kraju, akcentując zarazem konieczność integracji społecznej w nowych miejscach przesiedleńców z terenów utraconych przez Niemcy. Alianckie rozporządzenie asymilacyjne nakazywało przesiedleńcom całkowitą akomodację tak, aby „stać się nieodróżnialną częścią społeczeń-

1 O filmach ruin powstało wiele opracowań po niemiecku i polsku. Zob. R.R. Shandley, *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia 2001; T. Brandlmeier, *Von Hitler zu Adenauer: Deutsche Trümmerfilme*, [w:] *Zwischen gestern und morgen: westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, red. H. Hoffmann, W. Schober, Frankfurt am Main 1989; M. Saryusz-Wolska, *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*, Warszawa 2015, s. 193–247; A. Gwóźdź, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Wrocław 2011, s. 149–177; K. Klejsa, *Pamięć lat nazizmu w niemieckim filmie fabularnym lat 1946–1965*, Łódź 2015, s. 37–122.

stwa przyjmującego”<sup>2</sup>. Ta polityka miała na celu stłumienie nostalgii za ziemiami wschodnimi i powstrzymanie ewentualnego rozwoju tendencji rewizjonistycznych. O ile jednak na zachodzie Niemiec już w pierwszych powojennych latach ten imperatyw został złagodzony, w radzieckiej strefie konsekwentnie forsowano koncepcję asymilacji opartą na przymusie, która w praktyce oznaczała całkowite włączenie przesiedleńców do współczesnictwa w budowie nowej socjalistycznej ojczyzny<sup>3</sup>.

W radzieckiej strefie okupacyjnej, a potem w Niemieckiej Republice Demokratycznej praktycznie aż do 1989 roku obowiązywał zakaz publicznego wspomniania o utraconym Heimacie. Wynikał on z konieczności zaakceptowania przez nowe państwo układów jałtańsko-poczdamskich, a także z zobowiązań wobec wschodnioeuropejskich sojuszników. W dalszym planie związany był on z potencjałem ekonomicznym i społeczno-kulturowym, jaki dostrzeżono w grupie migrantów ze Wschodu. Projekt budowy socjalizmu nie mógł uzyskać lepszego mandatu niż ten, który była w stanie dać mu niemal czteromilionowa rzesza ludzi pozbawionych pierwotnej ojczyzny i zmuszonych do rozpoczynania życia od nowa. Wydawali się oni niejako w naturalny sposób komunistami, ponieważ spowodowana wypędzeniem utrata własności uczyniła z nich „ekonomicznych proletariuszy”<sup>4</sup>. Ten czynnik w połączeniu z powojennym zapotrzebowaniem na siłę roboczą sprawił, że socjalistyczna władza za wszelką cenę dążyła to tego, by uczynić z przesiedleńców sojuszników, starając się przeciągnąć ich na swoją stronę różnymi przywilejami. Skupienie publicznej uwagi na okolicznościach towarzyszących odbudowie ojczyzny w warunkach socjalizmu, oprócz oczywistych kwestii społeczno-ekonomicznej stabilizacji, miało na celu odwrócenie uwagi od niewygodnej przeszłości. Nostalgia za utraconym Wschodem i związane z nią emocje zawierały potencjał wzrostu poziomu społecznych frustracji, z punktu widzenia władzy nie tylko niepokojący, ale także politycznie niebezpieczny. Na srebrnym ekranie w całości zatem zastąpiła ją wizja, którą można określić jako jej rewers, tworzona przez pragmatycznie zuniwersalizowany krajobraz socjalistycznej modernizacji z kluczowymi dla gospodarki nakazowo-rozdzielczej procesami reformy rolnej i kolektywizacji wsi.

- 2 U. Haerendel, *Die Politik der „Eingliederung“ in den Westzonen und der Bundesrepublik Deutschland. Das Flüchtlingsproblem zwischen Grundsatzentscheidungen und Verwaltungspraxis*, [w:] *Vertriebene in Deutschland. Sondernummer. Interdisziplinäre Ergebnisse und Forschungsperspektiven*, red. D. Hoffmann, M. Krauss, M. Schwartz, München 2000, s. 111.
- 3 M. Schwartz, *Vertriebene im doppelten Deutschland Integrations- und Erinnerungspolitik in der DDR und in der Bundesrepublik*, „Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte“ 56, 2008, nr 1, s. 104.
- 4 To określenie funkcjonariusza KPD (Komunistycznej Partii Niemiec) Karla-Josefa Schromma. Zob. *ibidem*, s. 120.

## Nowy Heimat w Brandenburgii

Filmy zawierające wątki przesiedleń, które powstawały tuż po wojnie w radzieckiej strefie okupacyjnej, z jednej strony pochwały procesy asymilacji podkreślając udział przesiedleńców w wysiłku na rzecz socjalistycznej odbudowy, z drugiej sprawiały wrażenie poruszających aktualne problemy. Jakkolwiek obrazowały jedną z trudniejszych wówczas do rozwiązania kwestii dotyczących trudnych relacji uchodźców z miejscowymi, to niosły jednoznacznie pokrzepiające przesłanie: społeczeństwo socjalistyczne jest w stanie łatwo przezwyciężyć podziały, pod warunkiem, że zrezygnuje z partykularnych uprzedzeń na rzecz idei kolektywnego działania. Filmy te budowały narrację, która unieważniała społeczne tendencje do marginalizacji uchodźców, zamiast tego czyniąc z nich ofiary poprzedniego systemu, a zarazem pionierów nowego świata, jednocześnie dając do zrozumienia, że sprawiedliwe będzie uczynienie ich beneficjentami nowego systemu<sup>5</sup>. Ich wymowa była zgodna z doktryną SED<sup>6</sup>, która oferowała przesiedleńcom możliwość realizacji ich — jak to określano — uzasadnionych żądań i głosiła, że nie są żadnymi kłopotliwymi imigrantami, których przybycie czyni powojenne warunki ciężarem nie do udźwignięcia, lecz ludźmi, którzy zostali szczególnie dotknięci konsekwencjami nazistowskich zbrodni i w związku z tym wymagają traktowania z empatią.

Taką mniej więcej wymowę miał film Mila Harbicha *Wolny kraj* (*Freies Land*, radziecka strefa okupacyjna, 1946). Jego scenariusz oparty był na autentycznych losach mieszkańców brandenburskiej wsi nad Odrą, z których wielu zagrało w filmie samych siebie, i opowiadał historię początku nowego kraju od końca wojny do czasu wdrożenia reformy rolnej w 1946 roku. Za tło posłużyły rolnicze plenery powiatu Westprignitz i okolice miasta Lebus (pol. Lubusz), a treść koncentrowała się na tym, jak dotknięte klęską żywiołową tereny, na których po wojnie wśród miejscowych rolników osiedlali się uchodźcy, zmieniały się pod rządami socjalistycznych włodarzy i jak reforma rolna zmieniła życie wsi odnosząc absolutny sukces<sup>7</sup>. Kluczową rolę w procesie transformacji ustrojowej odgrywali w filmie przesiedleńcy, będący grupą społeczną predestynowaną do tego, by rozpoczynać życie na nowo. Ich odyseja ilustrowana obrazami straty i cierpienia znajdowała szczęśliwy finał dzięki sprawiedliwości społecznej, procesowi redystrybucji ziemi i kolektywizacji rolnictwa. Temat mający w sobie potencjał

- 5 B. Niven, *On a Supposed Taboo: Flight and Refugees from the East in GDR Film and Television*, "German Life and Letters" 65, 2012, nr 2, s. 219.
- 6 Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (Socjalistyczna Partia Jedności Niemiec).
- 7 J. von Moltke, *No Place like Home: Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley-London 2005, s. 195.

moralizatorski zrealizowano w konwencji łączącej reportaż z elementami inscenizowanymi, przez co *Wolny kraj* gatunkowo bardziej przypominał film dokumentalny niż fabułę.

W filmie Harbicha po raz pierwszy na większą skalę pokazano sceny przedstawiające zimową wędrówkę uciekinierów. Co jednak istotne, choć pokazano rzesze przemierzających kraj uchodźców ze Wschodu, widzowie nie mieli wiedzy na temat geografii ich wędrówki (nie mogli mieć zatem pewności czy przybyli ze Śląska, Ziemi Lubuskiej, Pomorza czy Prus Wschodnich). Motywy migracyjne nie służyły tu zatem odtworzeniu realiów uchodźstwa, ale ukazaniu krajobrazu przyszłości niosącego pokrzepiające przesłanie o nadziei na nowe, lepsze życie. Najlepszą ilustracją tej strategii był wątek młodej uchodźczyny pani Jeruscheit. Na początku pojawiła się na ekranie jako pogrążona w smutku wdowa i matka, która właśnie straciła jedno ze swoich dzieci. Pod koniec filmu była już szczęśliwą i spełnioną kobietą, która odnalazła zaginionego na wojnie męża i mogła spokojnie oddać się pracy w polu. Reżyser pokazał na ekranie, że jego bohaterka nie tylko stworzyła w miejscu przybycia nowy dom, ale znalazła swoje miejsce na ziemi. W filmie Harbicha, co celnie podsumował Bill Niven:

jak w całym kinie DEFY, harmonijne obrazy wiejskiego życia ucieleśniały poczucie trwałości i wszechobecności ojczyzny, teraz w jej socjalistycznej formie. Wprawdzie konkretna lokalność, którą bohaterka straciła, wydawała się nie do zastąpienia, można jednak było odkryć nową wersję utraconego *Heimatu* w Brandenburgii<sup>8</sup>.

## Substytut utraconych stron rodzinnych

Równie krzepiące przesłanie niósł film Artura Pohla *Most (Die Brücke, radziecka strefa okupacyjna, 1949)*. Kwestie asymilacji przybyszy i ich integracji z miejscową ludnością umieszczono tu, podobnie jak w *Wolnym kraju*, w kontekście nadrzędnego celu, jakim była socjalistyczna odbudowa kraju. Tym, co z perspektywy czasu może się wydawać szczególnie interesujące, jest nacisk, jaki położono na ekspozycję powojennych konfliktów i podziałów społecznych, które stały się osią dramaturgiczną filmu. Oto do małego, nienaruszonego wojną miasteczka gdzieś w środkowych Niemczech przybywa grupa przesiedleńców ze Wschodu. Podobnie jak w poprzednim filmie, nie jest powiedziane z jakiego regionu przybywają uchodźcy, ale z przebiegu fabuły można wywnioskować, że chodzi o słynący

8 B. Niven, *On a Supposed Taboo*, s. 220. Ten i kolejne cytaty w tekście w tłumaczeniu autorki.

z wyrobów ceramicznych Bolesławiec na Dolnym Śląsku (niem. Bunzlau)<sup>9</sup>. Na ekranie widzimy sceny zakwaterowania przybyszów w tymczasowym obozie położonym w pewnym oddaleniu od miejscowości, za rzeką. Chwiejący się most, który oddziela przestrzeń centralną i peryferyjną, stanowi zarazem oś podziału na swoich i obcych. Przesiedleńcy i miejscowi od początku pokazywani są jako członkowie grup zantagonizowanych, a w ich kreacji obowiązuje manichejski podział. Sympatia twórców filmu i w konsekwencji widzów skupiona jest oczywiście na pierwszej grupie, która uosabia dobro. Uchodźcy są mili, życzliwi i zgodni, w wytrwałym dążeniu do chlubnego celu zorganizowania na nowych terenach samorządności i wprowadzenia spółdzielczości towarzyszy im duch współpracy i wzajemnej pomocy. Ze strony rdzennej ludności spotykają się jednak z odrzuceniem, bowiem — jak to jest ukazane na ekranie — jej przedstawiciele to postacie niesympatyczne i gruboskórne, egoistycznie skupione na sobie. Na widok maszerujących dziarsko niczym pochód pierwszomajowy przybyszy, pytają „kim oni są?”, stwierdzając następnie, że „wyglądają jak Cyganie”. Traktują ich protekcyjnie jako ludzi gorszej kategorii, niosących problemy, takie jak bezdomność, wykorzenienie, aspołeczność i brud<sup>10</sup>.

Co jednak istotne, sygnalizowane w filmie konflikty społeczne są w toku akcji konsekwentnie łagodzone, a w finale rozwiązane. Okazuje się, że wrogość rdzennych mieszkańców wobec uchodźców to niewiele więcej niż samolubne uprzedzenia<sup>11</sup>. W efekcie narracja o spotkaniu dwóch odrębnych światów staje się opowieścią o wzajemnym przewyciężaniu stereotypów i budzeniu się narodowej jedności. Co ważne, idea humanistycznego pojednania wychodzi od przybyszów, którzy — jak to zostaje przedstawione — reprezentują środowisko nie tylko moralnie wyższe, ale także bardziej uświadomione społecznie i ideowo. W efekcie most, który początkowo dzielił dwie konkurencyjne wspólnoty, łączy miejscowych i przybyszy wspólną ideą odbudowy i współpracy. Jego burzenie i naprawa ma wymowę aż nadto jednoznacznie symboliczną i dydaktyczną zarazem: ukazuje potrzebę budowania mostów między ludźmi wywodzącymi się z różnych środowisk oraz sygnalizuje rozpoczęty proces tworzenia nowej narodowej tożsamości jako najpilniejsze powojenne zadanie stojące przed

- 9 Zob. Ch. Mueckenberger, *Wizerunki sąsiada ze Wschodu — od Kulturfilmu czasów weimarskich do dokumentu NRD*, [w:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2004, s. 342–343; A. Gwóźdź, *W drodze do domu: kultury pamięci przymusowej migracji Niemców po 1945 roku w kinematografiach niemieckich*, „Kwartalnik Historyczny” 2021, nr 4, s. 972.
- 10 A. Kossert, *Kalte Heimat: Die Geschichte der Deutschen Vertriebenen nach 1945*, München 2008, s. 47.
- 11 B. Niven, *On a Supposed Taboo*, s. 221.

przyszłą NRD. W realizacji tego celu niebagatelną rolę film przypisuje przesiedleńcom ze Wschodu. Niejako wbrew realnym i gorzkim doświadczeniom *Umsiedlerów*, opisanych w książce Andreasa Kosserta jako ofiary wykluczenia i odrzucenia<sup>12</sup>, w dziele Pohla bynajmniej nie stanowią oni społeczności ludzi zbędnych. I chociaż wycieńczona przebyta wędrownką i sfrustrowana bezdomnością starsza kobieta w baraku dla uchodźców stawia retoryczne pytanie „Kto nas potrzebuje?”, faktycznie film jest świadectwem tego, jak bardzo przesiedleńcy są wschodnioniemieckiemu społeczeństwu potrzebni.

W *Moście* prowincjonalna przestrzeń przypadkowego miasteczka tworzy mikrokosmos procesów zachodzących w państwie. Przesiedleńcy torują tu drogę do nowego ustroju społeczno-ekonomicznego, zakładają socjalistyczną spółdzielnię, do której zapraszają miejscowych. Cała grupa jest zintegrowana jak jedna wielka rodzina, tworzy kolektyw oparty na wspólnym pochodzeniu (Bolesławiec na Dolnym Śląsku) oraz tradycyjnym zawodzie (garncarstwo<sup>13</sup>), reprezentuje zarazem klasę społeczną rzemieślników i robotników. Ten wątek filmu zyskuje oprawę odsyłającą wprost do ducha materializmu historycznego. To utrata majątku, konieczność podjęcia walki i rodząca się świadomość klasowa czynią z przesiedleńców ludzi zdolnych do przejęcia środków produkcji i zagospodarowania ich w egalitarny sposób. Jako ci, którzy w czasie wojny przeżyli więcej niż Niemcy ze środkowych regionów, nie tylko bardziej cenią pokój, ale są także lepiej przygotowani na nadejście nowego ustroju, a więc niejako predestynowani do zmiany społecznej. Johannes von Moltke wprost stawia tezę, że *Most* ujawnia politykę NRD wobec przesiedleńców, którzy stają się „prototypem nowego porządku społecznego”<sup>14</sup>. Odbudowa łączy się zatem w filmie z ideą odtworzenia na nowych zasadach Heimatu i kreacją krajobrazu zastępczego, który miałby być substytutem utraconych stron rodzinnych, co wiąże się z przekazem o pogodzeniu się z nowym kształtem mapy. Wygnańcy nie wykazują żądzy zemsty za poniesioną stratę, nie pragną odzyskania terytoriów na Wschodzie, przeciwnie — zdają sobie sprawę, że definitywnie nie ma dla nich powrotu do domu. Ucinają kwestię przeszłości jednym zdaniem: „Nasz

12 A. Kossert, *Kalte Heimat*, s. 12.

13 Tradycja wyrobu ceramiki bolesławieckiej sięga czasów średniowiecza, a sama ceramika jest typowym produktem regionalnym, którego wytwarzanie od wieków jest ściśle związane z dostępnością naturalnych lokalnych surowców (gliny o dużej zawartości kaolinu, której pokłady znajdują się w okolicach rzeki Bóbr i Kwisy). Zob. A. Kurpiel, K. Maniak, *Ceramika z Bolesławca — dziedzictwo w tranzycie*, „Kultura i Społeczeństwo” 2020, nr 2, s. 157–173.

14 J. von Moltke, *Location Heimat: Tracking Refugee Images, from DEFA to the Heimatfilm*, [w:] *Framing the Fifties: Cinema in a Divided Germany*, red. J. Davidson, S. Hake, New York-Oxford 2009, s. 89.

Heimat jest daleko za nami”<sup>15</sup>. Wątek ten ujawnia kulisy społecznej redundancji tematu wypędzeń, o której pisze Kossert odsłaniając mechanizmy powstawania zmywu milczenia wokół doświadczeń utraty i stopniowego usuwania krajobrazów Wschodu ze zbiorowej pamięci, co nastąpiło już w pierwszym powojennym pokoleniu<sup>16</sup>.

## Idea „przeniesionego” Heimatu

Filmem, który najbardziej wnikliwie dokumentował socjalistyczne zmiany w życiu wsi dokonujące się z udziałem przesiedleńców, było imponujące dwuczęściowe dzieło Kurta Maetzig, nazywane „epicką kroniką powojennej dekady”<sup>17</sup>, *Pałace i chaty* (*Schlösser und Katen*) — część pierwsza *Garbaty Anton* (*Der krumme Anton*) i druga *Powrót Annegret* (*Annegrets Heimkehr*, NRD, 1956/1957). Film zaimponował krytykom brakiem schematyzmu, większym zróżnicowaniem zachodzących procesów społecznych i przypomnieniem o porażkach i ślepych zaułkach towarzyszących reformom lat powojennych. Jakkolwiek dzieło zakwalifikowane zostało do gatunku „heimat”, już pierwsze sceny przedstawiające obraz powojennych zawirowań i przemian, kontrastujące ze spokojem, typowym dla malowniczych czołówek zachodnich heimatfilmów, pokazywały, że wersja wschodnioniemiecka będzie rozumiana inaczej<sup>18</sup>. Akcja filmu rozgrywała się w Holzendorf, małej wiosce na północy NRD, w której jak w soczewce skupiały się zachodzące w latach 1945–1953 polityczne i społeczne transformacje. Ich symbolicznym wcieleniem był ukazany na ekranie krajobraz, w którym szczególną rolę odgrywały tytułowe pałace i chaty przypominające o toczącej się walce klas. Wydarzenia roku 1945 i paniczne okrzyki: „Rosjanie nadchodzą!” nie zwiastowały jednak mordów i grabieży zwyczajowo kojarzonych z obejmowaniem przez Armię Czerwoną terenów należących do Niemiec, były zaledwie oznaką chwilowego chaosu. Po nim szczęśliwie następowały czasy komendatury radzieckiej pociągające za sobą zmianę hierarchii społecznej, ale wraz z nią stabilizację i porządek.

W przeciwieństwie na przykład do filmu *Wolny kraj*, *Pałace i chaty* nie przedstawiały sytuacji powojennej w kategoriach bezwarunkowego sukcesu. Pokazywały raczej, że w procesie integracji społecznej istniały konflikty (pomiędzy przyjezdnymi i miejscowymi, zwolennikami i przeciwnikami nowego systemu, przedstawicielami starszego i młodszego pokolenia) oraz

15 Cytat z filmu *Most*.

16 A. Kossert, *Kalte Heimat*, s. 17.

17 B. Kosińska-Krippner, *Heimatfilm — zarys dziejów gatunku*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 11.

18 J. von Moltke, *Location Heimat*, s. 89.



trudności (na przykład przebieg reformy rolnej z podziałem gospodarstw uniemożliwiającym ich sprawne funkcjonowanie, problemy z tworzeniem spółdzielni produkcyjnych). Wśród entuzjastów nowych czasów nieprzypadkowo byli przybysze ze Wschodu. Jednym z nich był Friedrich Sikura, emigrant z Prus Wschodnich, który wkrótce został wybrany na ludowego przywódcę, innym — Heinz Klimm, jeniec powracający z sowieckiej niewoli, młodzieniec pełen energii i praktycznej wiedzy, które chce spożytkować w procesie budowy niemieckiego socjalizmu. Przesiedleńcy ukazani byli w filmie jako ci, którzy straciwszy majątki wyzbyli się poczucia własności i jako tacy byli najlepiej przygotowani do procesu upaństwowienia gospodarki. Co za tym idzie, w naturalny sposób stawali się nowymi obywatelami i nowymi rolnikami. Przekaz wypływający z filmu był czytelny: rolę przeznaczoną wypędzonym jest szybka adaptacja do rodzącej się gospodarki socjalistycznej, zaangażowanie w modernizację społeczną i gospodarczą oraz wdrażanie w życie idei postępu.

Ogólnie rzecz ujmując, celem wschodniemieckich reżyserów podejmujących w swoich filmach wątki przesiedleń, było przedstawienie nowego państwa jako dobrego domu dla osadników. Poszukiwanie i odnajdywanie domu to właśnie główne działanie większości mieszkańców Holzendorfu. Jak przekonuje Johannes von Moltke, do zasadniczych zadań heimatfilmów należało z jednej strony kompensowanie utraty domu, z drugiej przekształcanie doświadczenia tej utraty za pośrednictwem reprezentacji<sup>19</sup>. Trzeba przyznać, że w filmach produkowanych przez DEFA<sup>20</sup> zadania te interpretowano specyficznym, kierując się dyrektywami SED, która nie szczędziła wysiłków propagandowych, by przekonać zarówno przesiedleńców, jak i całe społeczeństwo do zaakceptowania ostateczności nowej sytuacji geopolitycznej. Zgodnie z tym założeniem w filmie Maetziga bagatelizowano poczucie utraty, traktowano decyzje poczdamskie odnośnie do granicy z Polską jako niepodważalne, a całą energię tożsamościową skupiono na nowym miejscu. Równinny krajobraz Pojezierza Meklemburskiego, z jego zielonymi łąkami i niekończącymi się polami kukurydzy, ukazywany w konsekwentnie idylliczny sposób podkreślał nieprzemijające walory wsi. Był zarazem symbolem idei nowego socjalistycznego heimat, formy przestrzennej zaprogramowanej tak, by pomieścić marzenia o nowym miejscu na ziemi wszystkich dotkniętych skutkami migracji. Własna ziemia i możliwość jej uprawy były dla bohaterów najcenniejszą wartością, a zarazem elementem konsolidującym wspólnotę w trudzie pracy. Troska o dom, poczucie przynależności i lokalne więzy nabierały szczególnego znaczenia w końcówce filmu, w której zaprezentowano integracyjną funkcję święta.

19 J. von Moltke, *No Place like Home*, s. 230.

20 Deutsche Film AG — państwowa wytwórnia filmowa NRD.

Ślub pary głównych bohaterów, Annegret i Heinza, będący szczęśliwym zakończeniem ich skomplikowanych losów, niósł podwójne przesłanie. Pierwszym była wizja przyszłości wsi zagospodarowywanej rękami młodego i wykształconego w socjalizmie pokolenia. Drugim, odnowienie sensu lokalności i poczucia heimat<sup>21</sup>.

Określenie „heimat” w NRD lat pięćdziesiątych nie było słowem semantycznie neutralnym, głównie ze względu na jego nadużywanie w czasach narodowego socjalizmu. SED nie ustawała w wysiłkach, by zinterpretować go na nowo odcinając przeszłość grubą kreską i adaptując do nowych warunków ustrojowych. Idea małej ojczyzny, choć w wielu wypadkach przywoływała bolesne wspomnienia, była jednak ważna w kontekście konsolidacji różnych grup społecznych, które trzeba było zunifikować w ramach nowego państwa. Było to zadanie istotne chociażby ze względu na zakorzenienie idei heimat w kulturze niemieckiej, w której reprezentacje lokalności, regionu i narodu traktowano jako komplementarne<sup>22</sup>. W dyskursie socjalistycznej ojczyzny, jakim kierowała się NRD, myśl tę potraktowano literalnie, uznając, że skoro region i naród nie są terminami przeciwstawnymi, lecz wzajemnie się warunkującymi, zatem to, co narodowe, powinno się odzwierciedlać na poziomie lokalnym<sup>23</sup>. Socjalistyczny heimat był więc zarazem przestrzenią materializowania się nowego poczucia przynależności i identyfikacji, a krótko mówiąc nowej narzuconej tożsamości, z czego wynikał publiczny przymus amnezji, tabuizacja ikonografii i całego tematu wschodniego.

Odcisnęło to wyraźne piętno na filmie *Palace i chaty*, w którym nie przewidziano miejsca na jakąkolwiek reprezentację utraconej ojczyzny przesiedleńców. Zamiast tego peryferyjną wieś Holzendorf potraktowano jako metonimię narodowego projektu kolektywizacji renegocjowanego w granicach lokalności. Von Moltke nazywa film Maetziga „prototypem filmów o heimacie w socjalizmie”<sup>24</sup>. *Palace i chaty* dają zdaniem badacza świadectwo „skomplikowanej transformacji *Heimatu* od późnoburżuazyjnych nadużyć tej idei w okresie przedwojennym i wojennym do jego rozumienia jako zorientowaną przyszłościowo przestrzeń zbiorowej odpowiedzialności, będącą siłą napędzającą budowę socjalizmu w latach pięćdziesiątych”<sup>25</sup>. Losy przesiedleńców wykorzystano tu przede wszystkim do tworzenia

21 *Ibidem*, s. 193.

22 A. Confino, *The Nation as Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany National Memory, 1871–1918*, Chapel Hill 1997, s. 98 i 107.

23 A.L. Tiews, *Fluchtpunkt Film Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990*, Berlin-Brandenburg 2017, s. 127.

24 J. von Moltke, *No Place like Home*, s. 193.

25 *Ibidem*.

nowego poczucia „sensu miejsca”, podkreślając predyspozycje uchodźców do rozumienia zasad kolektywizacji i bycia „nowymi” ludźmi, ich związki ze starą ojczyzną ograniczając do używania wschodniego dialektu. Jak celnie podsumował Andrzej Gwóźdź:

Przesiedleńcy zostają w ten sposób wyniesieni do roli pożądanego ogniwa nowej idei *Heimatu*, która łączy życzeniowy wizerunek socjalistycznej ojczyzny z integracyjną funkcją regionów, zrównując wielką i małą ojczyznę, naród i region w jeden socjalistyczny konglomerat państwowy w duchu „narodu NRD”, lansowanego przez politykę wczesnej SED<sup>26</sup>.

## Zapomniany krajobraz

Chociaż w socjalistycznym eposie, jakim były *Pałace i chaty*, nie unikano przedstawiania postaci przesiedleńców, to jednak traktowano ich losy wybiórczo, skupiając się na procesach osadnictwa i czyniąc z nich symbol nowego porządku społecznego. W latach pięćdziesiątych uznano ich zresztą za całkowicie zintegrowanych. Od tego czasu, jak pisze Maren Röger: „wypędzeni nie byli ważnym tematem filmu czy telewizji, gdyż wedle oficjalnej wykładni w ogóle nie stanowili wyróżniającej się grupy o specyficznej kulturze pamięci”<sup>27</sup>. Jeśli w końcu zdecydowano się poruszyć temat przesiedleń, czyniono to w sposób zgodny ze schematem znanym z filmu *Pałace i chaty* — podkreślając rolę uchodźców w procesach socjalistycznej integracji<sup>28</sup>. W tej sytuacji dziwić może obecność wątku przesiedleńczego w kolejnym filmie Kurta Maetziga *Dziewczyna z domu poprawczego* (*Vergeßt mir meine Traudel nicht*, NRD, 1957). Akcja obrazu toczy się w Berlinie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i przedstawia losy młodej, niespełna osiemnastoletniej dziewczyny, Traudel Gerber, uciekinierki z domu poprawczego, której w przezwyciężaniu życiowych problemów pomaga zakochany w niej policjant. Dzieło byłoby jedynie prostą w swojej konstrukcji fabularnej komedią romantyczną w wersji socjalistycznej, gdyby nie fakt, że główna bohaterka, jak się okazuje w toku akcji, pochodzi

26 A. Gwóźdź, *W drodze do domu*, s. 976.

27 M. Röger, *Ucieczka, wypędzenie i utrata ojczyzny w filmach polskich i niemieckich*, przeł. R. Makarska, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, współpraca S. Schahadat, Wrocław 2012, s. 175–176.

28 K. von Möller, A. Tacke, *Flucht und Vertreibung. Einleitung*, [w:] *Handbuch Nachkriegs-Kultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*, Berlin-Boston 2016, s. 252.

ze Wschodu i jest dzieckiem zamordowanych w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück przesiedleńców z Dolnego Śląska.

Traudel reprezentowała w filmie typowy los uchodźcy, była pozbawiona domu, bez środków do życia, musiała sobie sama radzić w obcym mieście. Dodatkowo komplikował sprawę brak dokumentów, które mogłyby potwierdzić tożsamość dziewczyny nieznającej ani swojego prawdziwego nazwiska, ani wieku i miejsca urodzenia. Jedynym śladem naprowadzającym na jej przeszłość, był fragment listu przekazanego dziewczynie w dzieciństwie przez matkę. Kończył się słowami „Nie zapomnij o mnie, moja Traudel”. Śledztwo prowadzone z sukcesem przez ludową policję pozwoliło w końcu ustalić, kim jest uciekinierka. Zgromadzona na posterunku grupa świadków pochodzących z Dolnego Śląska potwierdziła bez wątpienia, że dziewczyna jest sierotą, urodziła się w 1939 roku w Neusalz/ Oder (Nowa Sól nad Odrą<sup>29</sup>), a w 1945 roku po alianckich nalotach dywanowych została znaleziona na drezdeńskim dworcu. Od tego momentu nic już nie stało na przeszkodzie, by mogła rozpocząć nowe życie i wstąpić w związek małżeński ze swoim przyjacielem i wybawicielem zarazem — policjantem. Takie rozwiązanie wątku przesiedleńczego, z wyraźnym wskazaniem miejsca, skąd przybyli uchodźcy, było przykładem podejścia niezwykle oryginalnego i nietypowego w przestrzeni publicznej, biorąc pod uwagę dyrektywy partii i ówczesny język urzędowy NRD<sup>30</sup>. Jak pisze Gwóźdź: „Podkreślanie rodowodu bohaterki pochodzącej z »utraconych« terenów Niemiec, a tym bardziej podawanie szczegółowej nazwy miejscowości leżącej już od dziesięciolecia na terenie Polski — tego w kinie NRD jeszcze nie było i później (właściwie do *Dzieciństwa Kühna*) nie będzie”<sup>31</sup>.

Można stwierdzić, że kluczowy dla fabuły filmu moment wręczenia Traudel nowego dowodu osobistego miał podwójne znaczenie symboliczne. Z jednej strony nawiązywał do polityki przesiedleńczej NRD — córka uchodźców, dzięki opiece państwa i jego instytucji dostała szansę, by odzyskać tożsamość i, jak inni przesiedleńcy, stać się nową obywatelką, a przez małżeństwo z miejscowym policjantem dodatkowo zintegrować się z lokalną społecznością. Z drugiej, propagował przekonanie o udanych procesach resocjalizacji trudnej młodzieży w społeczeństwie socjalistycznym. Pod wpływem opieki organów ochrony bezpieczeństwa publicznego (policja) i czujności społeczeństwa obywatelskiego (sąsiedzi i znajomi), podstępna

29 Nowa Sól obecnie leży w województwie lubuskim, ale do 1945 roku znajdowała się w rejencji legnickiej, będącej częścią prowincji dolnośląskiej (1919-1938, 1941-1945), względnie śląskiej (1938-1941).

30 A. L. Tiews, *Fluchtpunkt Film Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen...*, s. 160.

31 A. Gwóźdź, *W drodze do domu*, s. 983.

i kłamliwa (choć jednocześnie naiwna i rozbijająca) nastolatka mogła się zmienić, wyjść za mąż, ustatkować i — wracając do bezpiecznych struktur patriarchalnych — nie gorszyć opinii publicznej nielegalnym kobiecym kwaterek w mieszkaniu zajmowanym przez mężczyzn. W ten sposób, pozornie apolityczna narracja filmu była w gruncie rzeczy schematyczną opowieścią o przemianie wewnętrznej uchodźczynie, która w toku integracji społecznej staje się nową obywatelką. Film prezentował przy tym typowe dla wszystkich państw bloku wschodniego podejście do „ucieczki i wypędzenia”: bagatelizowanie faktu utraty domu, uniwersalizowanie przesiedlenia i traktowanie go jako jednego z wielu procesów społecznych oraz zmianę narracji migracyjnej w opowieść o sukcesie osadniczym.

Traudel wyznawała absurdalną z punktu widzenia ludzi, którzy stracili całe dotychczasowe życie, zasadę: „dom jest względny i może być wszędzie”<sup>32</sup>, co przychodziło jej tym łatwiej, że nie musiała, jak rzesze wypędzonych, porzucać swojej tożsamości, odcinać się od bolesnych wspomnień i utraconych tradycji. Jej filmowa biografia widziana z perspektywy polityki przesiedleńczej NRD była biografią wprost idealną. Traudel faktycznie była bowiem postacią bez tożsamości, która ze swojego dzieciństwa nie pamiętała nic. Ten szczegół fabuły musiał się zresztą odbiorcom filmu wydać pomysłem dość osobliwym i mało przekonującym, biorąc pod uwagę to, co o traumie przesiedlonych dzieci pisze Kossert, mianowicie, że doświadczenie migracji generowało przerażenie, bezsilność i permanentne poczucie zagrożenia, a „wydarzenia miały wpływ na członków rodziny aż do trzeciego pokolenia, niezależnie od tego, czy mówiono o nich, czy milczano”<sup>33</sup>. Można powiedzieć, że amnezja Traudel była raczej zbiorową amnezją narzuconą całemu społeczeństwu NRD, pogrążonemu wskutek tego w niepamięci o utraconym niemieckim Wschodzie, a jej tożsamość odzwierciedlała nie tyle „przemieszczoną” tożsamość przymusowych przesiedleńców, co tożsamość „nowych obywateli”, zmuszonych do poszukiwania punktów odniesienia własnych identyfikacji w przyszłości.

## Powrót do krainy dzieciństwa

Krajobraz przedwojennego niemieckiego Wschodu pojawił się w kinie enerdownskim dopiero w 1986 roku dzięki urodzonemu w 1935 we Wrocławiu Siegfriedowi Kühnowi i jego autobiograficznemu filmowi *Wojenne dzieciństwo* (*Kindheit*, NRD, 1986), w dużej mierze opowiadającemu o dzieciństwie reżysera spędzonym we wsi Olszany (niem. Ölschen) w powiecie

32 A. L. Tiews, *Fluchtpunkt Film Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen...*, s. 121.

33 A. Kossert, *Kalte Heimat*, s. 43.

lubińskim. Ten właśnie chronotop dawnego Dolnego Śląska, przetworzony artystycznie i mentalnie tak, że stanowił „poetycką i subiektywną refleksję nad ostatnimi dniami wojny”<sup>34</sup>, stał się centralnym motywem filmu, który Kühn zadedykował swojej ojczyźnie i swojej rodzinie, zwłaszcza ukochanej babci ze strony matki, Annie Seipold. Scenariusz był gotowy już w 1981 roku, jednak został odrzucony przez komunistyczną władzę. „Powód był polityczny — twierdził reżyser — Śląsk nie był jeszcze wówczas obecny w świadomości społecznej NRD. Na początku lat osiemdziesiątych to wciąż było tabu”<sup>35</sup>. Jak powszechnie wiadomo, tereny na wschód od Odry nie istniały w debacie publicznej NRD, nawet nazwa geograficzna *Schlesien* była wycofana z oficjalnego dyskursu<sup>36</sup>. Pomimo upływu czterdziestu lat nadal nie chciano się rozprawić z problematyką przesiedleńczą, bo to nie było wygodne<sup>37</sup>.

Wątek opuszczenia domu wiosną 1945 roku został potraktowany w filmie dość eufemistycznie jako wydarzenie przykre, lecz konieczne. W obliczu nadciągającego frontu, bohaterka wraz z dzieckiem i ograniczonym do minimum dobytkiem przekraczała na furmance Odrę, kosztowności przezornie ukrywszy na podwórzu. Uciekali na nieznaną Zachód żegnani błyskawicami i grzmotami na horyzoncie, symbolizującymi przetaczającą się przez ich krainę wojnę. Bohaterowie filmu wiedzieli o decyzjach Wielkiej Trójki podjętych w Jaltie (wieści przyniósł do wioski wagabunda Nardinio, który oznajmił: „Churchill i Stalin zdecydowali, by dać Polakom Śląsk aż do Szczecina”<sup>38</sup>) i reprezentowali względem nich różne postawy. Jedni, jak główna bohaterka Anna Maria Josefin, zdecydowali się na natychmiastowy wyjazd, inni, jak ciotka Hede z Wrocławia, która jeszcze wierzyła, że „Śląsk jest i pozostanie nasz”<sup>39</sup>, chcieli zostać. Więcej o okolicznościach towarzyszących ewakuacji w filmie nie można było opowiedzieć, zwłaszcza zaś pokazać szczegółów zapamiętanych przez reżysera, o których on sam mówił: „w końcu wróciliśmy do wioski, która wyglądała jak zdewastowana przez trzęsienie ziemi”<sup>40</sup>. Gdyby zdecydowano się podjąć ten temat, trzeba byłoby pokazać na ekranie moment wkroczenia Armii Czerwonej oraz

34 *The Transformations of an Actress. Director Siegfried Kühn in conversation with DEFA dramaturg Dieter Wolf about Die Schauspielerin*, umass.edu <https://www.umass.edu/defa/sites/default/files/The%20Transformations%20of%20an%20Actress.pdf> (dostęp: 18.12.2023).

35 E. Richter, *Dichtung und Wahrheit. Zwei Filme von Siegfried Kühn: „Don Juan — Karl-Liebkecht-Str. 78” und „Kindheit”*, [w:] *Broszura do edycji DVD filmów, Icestorm Entertainment*, red. R. Schenk, Berlin 2015, s. 7.

36 A. Gwóźdź, *W drodze do domu*, s. 983.

37 E. Richter, *Dichtung und Wahrheit*, s. 11.

38 Cytat z filmu *Wojenne dzieciństwo*.

39 *Ibidem*.

40 *The Transformations of an Actress*.

wszystko, co nastąpiło potem, a co potwierdziłoby rozmiar kataklizmu i skalę materialnych destrukcji. Jak jednak wiadomo, jakakolwiek dyskusja na temat sowieckiej przemocy wobec niemieckiej ludności cywilnej była w NRD zabroniona aż do 1989 roku<sup>41</sup>.

Tym, co wydaje się szczególnie interesujące w tym filmie, jest pokazanie tragicznych wydarzeń, takich jak wojna, wygnanie, uchodźstwo z perspektywy dziecka, dziewięcioletniego Alfonsa, uczestnika wydarzeń. Jak w innych dziełach, w których filmowa narracja toczy się z punktu widzenia przedstawiciela młodszego pokolenia — na przykład w *Błaszonym bębenku* (*Die Blechtrommel* Volkera Schlöndorffa, RFN-Francja, 1979) z perspektywy Oskara Matzeratha — akcja *Wojennego dzieciństwa* obejmuje „wspomnienia bohaterów sprzed lat, kiedy byli jeszcze dziećmi lub młodzieńcami, a zatem w dużej mierze konfabulacje po latach”<sup>42</sup>. Taka perspektywa powoduje, że w kreacji świata przedstawionego nieoczywista pozostaje granica pomiędzy rzeczywistością i fikcją, a wszystko, co ukazuje się na ekranie, jest przefiltrowane przez mityczny czas dzieciństwa, dziecięcą fantazję i wyobraźnię. Idylliczne obrazy wraz z eskalacją wojennych faszystowskich uprzedzeń i zbliżaniem się frontu tracą swój rozbrajający urok, bo też świat bohaterów ulega stopniowej destrukcji, by ostatecznie skończyć się w 1945 roku. Jadąc furmanką w nieznaną, mały Alfons nie rozpacza jednak po utracie domu i nie demonizuje ucieczki. Obdarzając swojego bohatera tego rodzaju emocjonalną powściągliwością Kühn postępuje jak Günter Grass, a także jak pochodzący z przedwojennych Gliwic Horst Bienek, który w autobiograficznej *Podróży w krainę dzieciństwa* uniwersalizował doświadczenie utraty Heimatu, pisząc: „Wypędzonymi jesteśmy wszyscy w momencie, kiedy stajemy się dorośli. Wypędzonymi z królestwa dzieciństwa”<sup>43</sup>.

Zasadniczym *novum* był jednak w *Wojennym dzieciństwie* nie tyle charakter prezentowanych na ekranie doświadczeń, ile raczej to, że film pokazywał autentyczny krajobraz niemieckiego Wschodu. Dolny Śląsk został w nim przedstawiony jako malownicza, zielona kraina, w której równinne obszary Niziny Śląsko-Łużyckiej płynnie przechodzą we wzniesienia Przedgórze Sudeckiego. Dziewiczy krajobraz pełen siedlisk leśnych charakteryzował się różnorodnością gleb oraz występowaniem bujnych łąk, pastwisk i jezior. Światy natury i kultury nie stanowiły tu przeciwieństw, lecz interferowały ze sobą, tworząc oazę trwałości lokalnej tradycji. W kreacji krajobrazu wyraźnie dawało o sobie znać typowe dla niemieckiej kultury

41 K. von Möller, A. Tacke, *Flucht und Vertreibung*, s. 252.

42 A. Gwóźdź, *W drodze do domu*, s. 960–961.

43 H. Bienek, *Reise in die Kindheit. Wiedersehen mit Schlesien/ Podróż w krainę dzieciństwa. Spotkanie ze Śląskiem*, Gliwice 1993, s. 342.

myślenie w duchu regionów. Zupełnie inaczej niż w filmach tworzonych po polskiej stronie, w których presja rekonstrukcji modelu narodu jako wspólnoty ludzi równych i identycznych służyła legitymizacji obecności Polaków na terenach „poniemieckich” i spowodowała, że inne rodzaje identyfikacji (lokalne, regionalne) zeszyły na dalszy plan. W dziele Kühna, co istotne, śląska tradycja nie była przy tym traktowana esencjalistycznie, jak w przypadku zachodnich heimatfilmów, w których to, co regionalne, obleczone było w ludowy strój lub sprowadzone do praktyk folklorystyki. Stanowiła raczej zbiór cech społecznych i środowiskowych, będących punktem odniesienia dla tożsamości, której granice, dzielące swoich i obcych, osiadłych i nomadów, zakorzenionych i przybyszy, choć czytelne, podlegały aktom negocjacji (jak w przypadku polskiego robotnika przymusowego o imieniu Johann). Dlatego też główna bohaterka, babcia-matka Anna Maria Josefin, kobieta jak na owe czasy wyemancypowana, jednocześnie jednak obowiązkowa i odpowiedzialna, mogła się zakochać w dyrektorze objazdowego cyrku, choć ostatecznie nie zdecydowała się wyjechać z trupą cyrkwców na Zachód, chcąc pozostać do końca wierną lokalnej społeczności.

## Konkluzje

Nieobecność w filmach krajobrazu Dolnego Śląska i, szerzej, niemieckiego Wschodu wynika z faktu, że „ucieczka i wypędzenie” były w NRD jednym z najbardziej cenzurowanych i tabuizowanych tematów. Temat utraty ojczyzny był z jednej strony wypierany jako zbędny balast polityczny kojarzący się z zachodnioniemieckim rewanżyzmem, z drugiej traktowany jako zbiorowa kara za zbrodnie nazistowskie. Filmy realizowane po wojnie w NRD z konieczności, jak piszą Kirsten von Möller i Alexandra Tacke, „w mniejszym stopniu opowiadały o doświadczeniach ucieczki, a bardziej o integracji przesiedleńców ze społecznością socjalistyczną w procesie reformy rolnej i kolektywizacji rolnictwa”<sup>44</sup>. Lukę powstałą w wyniku utraty Heimatu starano się w nich zapełnić ideą nowego, wspólnego, socjalistycznego domu. Miejsce krajobrazów niemieckiego Wschodu, traktowanych jako relikty przedwojennego światopoglądu burżuazyjnego, zajęły na srebrnym ekranie nowe lokalności, powstałe na bazie kolektywnych i uniwersalnie pojmowanych wiejskich przestrzeni przekształcanych w spółdzielnie rolnicze. Reżyserzy filmów produkowanych przez studio DEFA starali się wykorzystać zakorzeniony w niemieckiej kulturze potencjał ideologiczny Heimatu tak, by wiejska sceneria stała się symbolem socjalistycznej modernizacji i drogi do dobrobytu. Heimat stał się tym samym pojęciem operacyjnym

44 K. von Möller, A. Tacke, *Flucht und Vertreibung*, s. 251.



w ekranowym odtwarzaniu lokalnych opowieści, a zarazem przedmiotem polityki kreowania nowych, socjalistycznych małych ojczyzn<sup>45</sup>.

Zarówno w kinie, jak i w całej ikonografii NRD, z utraconych po II wojnie światowej krajobrazów wschodnich uczyniono figurę enigmatyczną, umieszczając je na marginesie dyskursu publicznego. Jeśli wspomniano o nich, często czyniono to bez geograficznych odniesień do regionalnej specyfiki. Mapa terenów położonych na wschód od Odry nie istniała w przestrzeni publicznej NRD, zakazane było wskazywanie konkretnych lokacji czy używanie dawnych nazw geograficznych miejscowości i regionów (Dolny Śląsk, Ziemia Lubuska, Pomorze, Prusy Wschodnie). Świat zamknięty w mglistej formule „dawnego niemieckiego Wschodu” funkcjonował przez cztery powojenne dekady jako krajobraz niepożądany, anachroniczny w swej symbolicznej wymowie, geograficznie stanowiący *terra incognita*. Jako taki skazany był na enigmatyczność i możliwy do rekonstrukcji w wyobraźni widza jedynie na zasadzie skojarzeń, śladów, tropów.

45 J. von Moltke, *No Place like Home*, s. 169 n.