

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1024>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Andrzej Gwóźdź
Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0002-4779-5942>

Wielokulturowość w filmach NRD? Próba opisania zjawiska, którego mogło nie być

Słowa kluczowe:

pamięć kulturowa;
emigracja
polityczna;
mniejszości
etniczne;
mniejszości
narodowe;
kulturocentryzm;
nacjonalizm

Abstrakt

Z filmów wytwórni DEFA autor wywodzi hipotezę reglamentowanego multikulturalizmu kina NRD. Wskazuje na dyskursy multikulturowe w filmach na temat dalszej i bliższej historii: wielokulturowego pogranicza Prus Zachodnich w końcu XIX w. (*Młyn Lewina*, reż. Horst Seemann, 1980) czy konfrontacji kultury pruskiej i urugwajskiej na przełomie XVIII i XIX w. (*Zdobycie Chimborazo*, reż. Rainer Simon, 1989). Podejmuje kwestię konfrontacji kultury NRD-owskiej i polskiej (*Klucze*, reż. Egon Günther, 1972/1974; *Przez siedem mostów musisz przejść*, reż. Hans Werner, 1978). Proponuje namysł nad propagandowym lokowaniem wizerunków Angeli Davis i Deana Reada w dwóch filmach związanych z X Światowym Festiwałem Młodzieży i Studentów w Berlinie w sierpniu 1973 r. Główny akcent zostaje zaś położony na filmy tematyzujące emigrację polityczną z Ameryki Południowej (*Kwiecień ma 30 dni*, reż. Gunther Scholz, 1979; *Izabela na schodach*, reż. Hannelore Unterberg, 1984; *Blond Tango*, reż. Lothar Warneke, 1986).

Pisanie o wielokulturowości kinematografii, która wielokulturowa nie była, zakrawa na ekstrawagancję i przesadę. Jeżeli mimo to, ważyć się na rozpoznanie hipotezy o wielokulturowości w kinematografii Defy, to w przekonaniu, że marginalia mogą kryć wiele niespodzianek – zwłaszcza jeżeli dotyczą problematyki współczesnej – i dostarczać cennej wiedzy na tematy pomijane w mniej lub bardziej znanych filmach. Tak było w wypadku produkcji Defy, państwowego monopolisty w zakresie produkcji filmowej Niemieckiej Republiki Demokratycznej, która problematykę multikulturalizmu lokowała na obrzeżach głównego, ale i pobocznych nurtów twórczości.

Inna kultura rzadko bowiem stanowiła przedmiot dociekań tej kinematografii, co rzecz jasna nie czyni w tym względzie kina NRD obiektem wdzięcznej obserwacji. Może z wyjątkiem serii „filmów indiańskich”, ale te, mimo indiańsko-kowbojskiego kostiumu, nie oferują ciekawego materiału badawczego, bo bez wyjątku eksploatują ideologiczną (czytaj: marksistowską) wykładnię dziejów Dzikiego Zachodu, programowo pozbawioną antropologiczno-kulturowych złóż, a poza tym zostały dobrze rozpoznane i opisane¹. Filmy te kuszą wprawdzie aurą sensacji i przygody (kręcone były m. in. w plenerach „socjalistycznej zagranicy”, w tym w niedostępnej dla większości NRD-owców Jugosławii, Mongolii i na Kubie), ale robią to w taki sposób, że z każdego metra taśmy wyziera propagandowa intencja, paralelizująca aktualne propagandowe hasła walki klas z jej jakoby historycznymi praformami, zakłętymi w indiańskich opowieściach. Ich rola w procesie sublimacji pragnień społeczeństwa NRD wyrwania się z ciasnoty własnego kraju pozostaje jednak nie do przecenienia.

NRD-owskie kino nie mogło być wielokulturowe, skoro w tym kraju prawie nie było obcych, a przecież jest to niekwestionowany warunek, aby można było mówić o fluktuacji, dynamice czy ścieraniu się różnych kultur w określonym środowisku. W NRD do społecznej normy (i dobrego tonu) należało utrzymywanie wyłącznie takich kontaktów z obcymi (w tym wypadku utożsamianymi na ogół z zagranicą), które były nakazane bądź tolerowane przez państwo. Obywatele po prostu nie mieli okazji do konfrontowania się z innymi, obcymi, a z reguły nawet z mówiącymi tym samym co oni językiem, którzy mieszkali niekiedy kilka ulic dalej, jak chociażby w wielokulturowej mozaice Berlina Zachodniego. Nie mogli wyjeżdżać poza „socjalistyczną zagranicę” i byli od początku tresowani w poczuciu ideologicznej misji we wrogim świecie, za którą kryła się unifikacja wszelkich zachowań społecznych i przystosowanie niwelujące jakikolwiek indywidualizm, którego w NRD było niewiele².

Żydzi, Romowie, Polacy i inni

Trudno mówić o obrazie mniejszości narodowych w kinematografii Defy, bo tych praktycznie w NRD nie było. A jeśli już (z rzadka) pojawiają się – i to niemal wyłącznie w filmach o przeszłości – stanowią wartość nabytą z literatury, jak w wypadku adaptacji powieści Johanna Bobrowskiego *Młyn Lewina* (*Levins Mühle*, reż. Horst Seemann, 1980). NRD jest w kinie (ale było także w rzeczywistości społeczno-politycznej) krajem narodowościowo homogenicznym, a ustanowienie w 1967 r. obywatelstwa NRD stanowiło krok na drodze do usankcjonowania tego stanu rzeczy.

Jeśli chodzi o problematykę żydowską, to została ona niemal całkowicie zawłaszczona przez antyfaszystowską ideologię (z wyraźnie propagandowym odcieniem) w służbie aktualnej walki z „wrogiem klasowym”, co prawie pozbawiło ją refleksji nad Holocaustem, od odpowiedzialności za który obywatele socjalistycznych Niemiec *a priori* zresztą zwolniono³. Żydzi występują niemal wyłącznie jako ofiary nazizmu w tzw. filmach antyfaszystowskich; wystarczy wspomnieć o *Małżeństwie w mroku* (*Ehe im Schatten*, reż. Kurt Maetzig, radziecka strefa okupacyjna 1947), *Sprawie Bluma* (*Affaire Blum*, reż. Erich Engel, radziecka strefa okupacyjna 1948), *Gwiazdach* (*Sterne*, 1959) i *Profesorze Mamlocku* (*Professor Mamlock*, 1961) – oba w reżyserii Konrada Wolfa; a także o *Jakubie kłamcy* (*Jakob der Lügner*, reż. Frank Beyer, 1972). Tylko sporadycznie, jak w *Młynie Lewina*, Żydzi z bogatym bagażem własnej tożsamości bywają usytuowani w wielokulturowych środowiskach minionej epoki. A przecież zwłaszcza *Gwiazdy* dawały okazję do bliższego przyjrzenia się stykom różnych kultur, tym bardziej że akcja została osadzona w okupowanym przez Niemców bułgarskim miasteczku, w którym greccy Żydzi oczekiwali na transport do Auschwitz. U Wolfa jednak kwestie te z ewidentnych powodów (bo nie o tym miał być film) schodzą na dalszy plan, a bułgarskie miasteczko (istotne w filmie jako punkt kontaktowy partyzantów), choć pełne lokalnego kolorytu (małomiasteczkowy festyn, egzotyczna sceneria ulic ze stadami owiec), oddziałuje niczym krajoznawczy obrazek. *Cholernie dziki kraj, dzieci nie wiedzą, co to czekolada* – wykrzykuje niemiecki *Leutnant* w językowym manifeście zdobywcy-kolonizatora. A wszystko dlatego, że Holocaust w kinie (i poza nim) został wtłoczony w *polityczną linię legitymizacyjną (...), która łączyła antyfasyzm z nauką o walce klas w celu uzasadnienia komunistycznego dyktatu*⁴. Dopiero Siegfried Kühn w filmie *Aktorka* (*Die Schauspielerin*, 1988) zdołał przełamać ten schemat i przydać wątkowi żydowskiemu funkcji egzystencjalistycznej paraboli, wykraczającej niemal całkowicie poza holokaustowy idiom.

Romscy bohaterowie także pojawiają się w zaledwie kilku filmach Defy: w szerokiej narodowościowej panoramie pruskiej prowincji (*Młyn Lewina*) oraz w opowieści o tragicznych losach romskiego cyrkowca francuskiego pochodzenia (zresztą także ofiary reżimu) i jego niemieckiej kochanki, zaszczytanych przez hitlerowców na terenach Dolnego Śląska (*Dzieciństwo /Kindheit/*, reż. Siegfried Kühn, 1986). Podczas gdy Kühn podporządkowuje swoją opowieść dramaturgii wskrzeszenia przez narratora pamięci o dzieciństwie (i jako taka nie stanowi ona wystarczającej pożytki dla refleksji nad wielokulturowością poza wskazaniem na rasową paranoję hitlerowców), to Seemann prezentuje bogatą mozaikę narodowościową (Niemcy, Polacy, Żydzi, „Cyganie”) i wyznaniową (protestanci, katolicy, baptyści, adwentyści) zachodniopruskiego pogranicza u zarania Rzeszy Niemieckiej, z całym inwentarzem przynależnych jej kodów kulturowych i wzajemnych przenikań (narzeczona tytułowego Żyda Lewina jest „Cyganką”). Ta kulturowa mieszanka jest tym, w czym młynarz Johann upatruje niebezpieczeństwa dla siebie i swojego narodu: *Wszędzie wrogowie: katoliccy Polacy, polscy Żydzi, żydowscy Cyganie, cygańscy Włosi i kto wie, co jeszcze...* I choć Seemann w ślad za powieścią Johanna Bobrowskiego tropi syndrom pogranicza głównie w perspektywie zdominowanej przez *Kulturkampf* lat 70. XIX w., w której niemiecki protestant, młynarz Johann, jest symbolem walki z polskim żywiołem (to on niszczy młyn wodny Lewina i podpala chałupę jego przyszłego zięcia), nie chce siadać w karczmie obok Pola-

ków ani słuchać muzyki „cygańskiej” (choć w opinii innych Niemców *ładną muzykę grają te Cyganiątka*), to wrażliwość reżysera na specyfikę kultur, które stykają się na tym pograniczu (skąd krok tylko do zaboru rosyjskiego) sprawia, że *Młyn Le-wina* pozostaje filmem o kulturach, które historia starła w narodowych konfliktach. Tradycyjna, śpiewana przy sobótkach polska pieśń *Do ognia, pani, do ognia*, brawurowo zatańczona przez Polkę (witalną panią Palm) podczas uroczystości z okazji chrztu dziecka brata Johanna, porywa wszystkich do tańca, podobnie jak będąca lejtmotywnym, orientalnie pobrzmiewająca ballada cyrkowej trupy „cygańskiego Włocha” Scarletta, w rytm której mieszkańcy tworzą korowód, parabolicznie artykułując protest przeciwko młynarzowi Johannowi; albo rytmy towarzyszące „cygańskiemu” taborowi⁵. To właśnie muzyka – obok wizerunków postaci – najpełniej określa przynależność etniczną bohaterów; i to akurat Scarletto rzuca w twarz „dobrym Niemcom” gorzką prawdę: *Żadni z nich artyści, ci Niemcy*⁶. W *Młynie Le-wina* dominują kwestie narodowościowe, typowe dla pograniczy w XIX w., identyfikujące źródła prefaszystowskich postaw w mentalnościowym klimacie cesarstwa, wielokulturowość zaś jawi się w tym filmie jako obyczajowe lustro owej mozaiki mieszkańców o różnym rodowodzie. Mimo to dzieło Seemanna trafnie odzwierciedla styk kultur na pograniczu, choć jest to przecież konstelacja z ikonograficznego szablonu wizerunkowego zapożyczonego z powieści Bobrowskiego⁷.

W filmach Defy o jeszcze dalszej przeszłości znamiona wielokulturowości są nieliczne i nie tworzą jakiejś wyraźnej (a tym bardziej zwartej) grupy dzieł. Wśród nich na czoło wysuwa się *Zdobywanie Chimborazo* (*Die Besteigung des Chimborazo*, reż. Rainer Simon, 1989), którego akcja sięga przełomu XVIII i XIX w. – jest to jeden z ostatnich filmów Defy sprzed upadku muru (premiera 7.09.1989 r.), powstały w koprodukcji z RFN i przy współpracy z Ekwadorem (co już samo w sobie wykraczało poza standardy filmowej monokultury NRD). Ale też mamy tu do czynienia z próbą skonfrontowania kultury niemieckiej i latynoamerykańskiej (rdzenna ludność ekwadorska) za sprawą penetrującego te tereny Aleksandra von Humboldta (chodzi o zbadanie i próbę zdobycia tytułowej góry – a raczej wulkanu – Chimborazo, o której sądzono wówczas, że była najwyższa na świecie). I jeśli nawet Simon nie odszedł zbyt daleko od etnografizującej optyki egzotyki odległego kraju, to przecież jest oryginalny w sposobie opowiadania o konfrontacji swoich z obcymi, także dlatego, że pozostaje jak najdalszy od muzealizacji dziedzictwa kulturowego uosabianego przez von Humboldta. *Zdobywanie Chimborazo* stanowi przede wszystkim fortunną próbę połączenia filmu ekspedycyjnego (jego niekwestionowanym mistrzem w kinie pozostaje od dziesięcioleci Werner Herzog) z parabolą współczesnych autorowi Niemiec Wschodnich, która przygodom bohaterów przydaje aury powiastki filozoficznej (ewenement w kinie Defy). Simon eksploruje ekwadorską egzotykę (zwłaszcza rytuałów codzienności i praktyk magicznych) – rejestrowaną w niemal dokumentalny sposób przez Rolanda Dresela – jako odtrutkę na kulturę arystokratycznego salonu, w którym wzrastał von Humboldt, z jej zmurszałą etykietą i pruską zaściankowością. To rdzenna ludność Ekwadoru otwiera Humboldtowi oczy na inną rzeczywistość, której przedstawiciele dalecy są wprawdzie od pojmowania racjonalnych naukowych metod wymierzającego wysokość góry przybysza z Europy, zarazem jednak uwodzą go szczerością i autentyzmem, dalekimi od pruskiego etnocentryzmu. Myślenie magiczne – zdaje się mówić Simon – nie jest gorsze od tego, które wspiera naukowe

pomiary, otwiera jedynie rzeczywistość na inny typ doznań. Egzotyczna kultura stanowi *fascinosum* dla młodego von Humboldta, co reżyser celnie ukazuje chociażby w paradokmentalnej scenie nauki języków, przypominającej etnograficzny zwiad. I co istotne, tworzy czytelną dla widza parabolę NRD, kraju zatęchłego w swoim prowincjonalizmie, w którym ciągle aktualne pozostawały słowa bohatera filmu: *Precz z pruskiego zaduchu*. Wprawdzie Simon nie jest Herzogiem, ale wołanie o zrozumienie i respekt dla innych kultur w myśl hasła „nie jesteśmy pępkim świata” są w jego filmie nader donośne⁸.

Oni na wycieczce w Polsce, Kubańczycy z wizytą u nich

W filmach Defy na temat współczesności wrażliwość na to, co obce, nieswojskie, dotyczyła klasowo bliskich albo co najmniej aspirujących do tej bliskości krajów, nigdy zaś kręgów kulturowych stanowiących „kapitalistyczną zagranicę” (zgodnie z językiem oficjalnej propagandy) i zawsze obwarowana była klauzulą propagandowej użyteczności. Raz bodaj wymknęła się cenzurze i zaowocowała półkownikiem *Klucze (Die Schlüssel)*, reż. Egon Günther, 1972/1974), w którym młoda para z Berlina, stolicy NRD, doznaje kulturowego szoku podczas urlopu w Krakowie⁹. Młodzi uczą się Polski w uczestniczącym przeżywaniu jej historii (procesja ku czci św. Stanisława na krakowskiej Skałce, przypadkowo napotkana ofiara Auschwitz z tatuażem na ręce) i współczesności (koncert Czesława Niemena); dziewczyna cieszy się z okularów *à la* Małgorzata Braunek i kremu Nivea (deficytowego w jej ojczyźnie, choć tam produkowanego), a krakowskie mieszkanie, które zaferował im przypadkowo napotkany na lotnisku krakowianin (bo *Polacy są bardziej na luzie* – podsumuje ten gest berlińczyk), samo w sobie stanowi bogate archiwum pamięci – nie tylko polskiej, ale europejskiej w ogóle (maszyna do szycia marki Singer obok obrazu Malczewskiego)¹⁰. Oboje także pomagają sobie nawzajem w opanowywaniu języka polskiego, ale każde z nich robi to na swój sposób: ona – z wdziękiem, w sposób niewymuszony, emocjonalny (podobnie jak bohater filmu Simona uczy się od Ekwadorczyków); on – racjonalnie, poprzez przyswajanie reguł gramatycznych. Polska jawi im się jako kraj kulturowo odmienny od ich ojczyzny, a Kraków od ich Berlina dzieli wręcz kulturowa przepaść. To nie jest miasto obwarowane socjalistycznymi nakazami ani zduszone propagandowymi rygorami, ale mające środkowoeuropejski *charme*, jakiego brakuje ich rodzinnemu miastu, bo została nań nałożona misja socjalistycznego wzorca, alienująca jego status jako miejsca pamięci kulturowej, z której go systematycznie ogołacano. Identyfikowanie wielokulturowości w *Kluczach* (podobnie jak w *Zdobyciu Chimborazo* zrodzonej z doświadczenia obcości poza własnym krajem) w postaci odchodzenia od zdefektowanej pamięci – w istocie podróży w głąb siebie – stanowi wyjątek w kinie Defy, do granic wytrzymałości nadwerężający propagandowy wizerunek internacjonalizmu braterskich państw i *przyjaźni nakazanej*¹¹ obu narodów.

Podobnego nadwerężenia nie było nigdy w wypadku Kuby, „obsadzonej” niezmiennie w roli żywego sztandaru użytecznej propagandowo, bo waloryzowanej pod względem ideologicznym jednoznacznie pozytywnie, egzotyki (której tak bardzo brakowało obywatelom NRD). W piosenkach eksploatowano zatem chętnie latynoskie rytmy, sprowadzając je na ogół właśnie do rytmów kubańskich, co chętnie

nie podkreślano już w samych tytułach (w 1975 r. Andreas Holm w piosence *Varadero* wyśpiewywał na przykład miłość do dziewczyny z tej miejscowości). Oczywiście, poza garstką uprzywilejowanych, obywatele NRD nie mieli szans na upewnienie się, czy rzeczywiście – jak śpiewał piosenkarz – *na Kubie będzie pięknie*, ale to nie miało znaczenia. Ważne było, że Kuba mogła zawitać pod strzechy mieszkańców wschodnich Niemiec pod postacią muzycznego emblematu, wywołując wrażenie, jakoby mogła być w zasięgu obywateli NRD (dotyczyło to także dalekich republik ZSRR, z których chętnie korzystano jako z rezerwuaru egzotycznej kultury muzycznej, wprowadzającej namiastkę tak deficytowej egzotyki). Kuba jednak dostępna nie była i wszyscy dobrze o tym wiedzieli, tym chętniej zapewne uczestniczyli w tej zbiorowej iluzji, podtrzymywanej przez reżim, któremu nie przeszkadzał w tym wypadku szlagier *Fiesta Mexicana* ze słowami *Żegnaj, Meksyku, powrócę do ciebie* Rexa Gildo z RFN, przejęty zresztą przez wielu piosenkarzy z NRD (takie transfery z „imperialistycznej zagranicy” czasami zdarzały się w telewizji NRD, ale były skrzętnie maskowane w sąsiedztwie rodzinnych wykonawców).

Wyjątkowo, nawet jak na warunki NRD, zideologizowaną formę zawłaszczania kubańskiej egzotyki przez propagandę reprezentuje film *I twoja miłość też (...und deine Liebe auch*, reż. Frank Vogel, 1962), w którym z Kuby uczyniono oręż ideologicznego partnerstwa, a nawet sojusznika w doraźnej akcji politycznej: zamykania murem wschodniego Berlina. Wielokulturowość została w nim całkowicie zideologizowana, pozbawiona tkanki kulturowej na rzecz ustrojowej propagandy. Zresztą nie o wielokulturowość tu chodzi, ale o swego rodzaju transfer ideologiczny w obręb przyjaznego środowiska, któremu winny się dobrze przysłużyć karaibskie plenery (w tym wypadku miejskie, bo hawańskie), coś w rodzaju NRD w egzotycznym kostiumie, a więc o manifestację socjalistycznej wspólnoty, tym skuteczniejszą, jak mniemano, że ogarniającą cały świat.

Przypadek filmu Vogla jest na tyle modelowy i wyjątkowy zarazem, że umyka wszelkim prostym klasyfikacjom, wskazując na całkowite zawłaszczenie problematyki wielokulturowości przez dominujące kody ideologiczne państwa Honeckera. Po pierwsze bowiem nie jest to film o strefach kontaktu obywateli kubańskich z ich ideologicznymi pobratymcami w NRD, ale o obecności egzotycznego gościa z Kuby wśród członków paramilitarnych oddziałów bojowych przy domykanej akurat granicy z Berlinem Zachodnim. Ten, przybywając z delegacją do stolicy NRD, odszukuje swojego towarzysza, krótkofalowca z Berlina wschodniego, który w mundurze i z karabinem w ręku strzeże granicy stref okupacyjnych, stającej się właśnie granicą państwową NRD. Alfredo śpiewem o Fidelu Castro porywa cały oddział, używa do tego nawet magazynka karabinu niczym instrumentu. Ustrojowi bracia siłą rzeczy nie stanowią zatem przedmiotu zainteresowania kulturowego, ale służą za coś w rodzaju płyty rezonującej NRD-owską propagandę: zobaczcie, także tam, na drugim końcu świata, zwycięża komunizm! Co więcej, zostają mimowolnie włączeni do wschodnioniemieckiej agitacji uzasadniającej budowę muru berlińskiego w myśl hasła *Za wolność waszą i naszą*: my tu, w Berlinie, robimy teraz to, co wyście zrobili już u siebie jakiś czas temu, dając odpór imperialistycznym knowaniom kapitalistycznej, wrogiej zagranicy (choć przecież Berlin Zachodni to nie była zagranica, lecz jedynie strefa okupacyjna mocarstw alianckich, o czym w NRD starano się zapomnieć). A kiedy członek oddziałów bojowych uda się z rewizytą na Kubę, do owego *cudownego, rewolucyjnego, wreszcie wolnego kraju*,

stać go będzie jedynie na powierzchowne „zaliczenie” miejskiego folkloru Hawany, co zresztą uczyni z protekcjonalizmem typowym dla wychowanych w socjalistycznej monokulturze NRD obywateli. Dostrzec to można wyraźnie także w jednej ze scen o wiele późniejszych *Kluczy* Günthera: udzielający wywiadu na wschodniobierlińskim lotnisku Schönefeld pilot NRD-owskiego Interflugu w paternalistycznym tonie późnego zdobywcy opowiada o zaobserwowanych w Afryce obyczajach związanych z odprowadzaniem bliskich na lotnisko. Choć film jest z trochę już innej – wydawałoby się – epoki, Günther bezlitośnie obnażył ten sam syndrom pozorowanego internacjonalizmu: w słowach, gestach, mimice i retoryce wyższości pilota nad bohaterami jego – pozornie – niewinnej opowieści.

Nawet nie trzeba było jechać na Kubę, bo Kuba przyjeżdżała do Berlina, co sprawiało wrażenie, jakby była dostępna od zaraz, o krok stąd. Roland Gräf, pokazując w filmie *Mój kochany Robinson* (*Mein lieber Robinson*, 1970), mającą miejsce w nieistniejącym już pawilonie przy Alexanderplatz, wystawę kubańskiej architektury, kolportował tę iluzję „w zasięgu ręki” w sposób bardziej oficjalny, bo NRD-owsko-kubańskie forum architektoniczne to przecież spotkanie partnerów w swoim fachu, a zarazem akt państwowotwórczy, mimo że w filmie staje się okazją do wyczekiwanego spotkania ojca architekta z synem próbującym żyć według własnych norm, nieskażonych przez aparat *Freie Deutsche Jugend*. W najmniejszym stopniu nie jest to konfrontacja kultur, bo Kubańczycy budują tak samo jak ich wschodniemieccy koledzy – wedle z góry ustalonego wzorca ideologicznego. Owo zdominowanie wyobraźni antropologicznej przez ideologiczno-propagandową nadbudowę jest typowe dla całej kultury wschodnich Niemiec, a produkcji Defy w szczególności. Zglajchsztaltowanie urbanistycznego wizerunku Kuby i NRD to przecież w istocie gest wymazywania różnicy kulturowej dzielącej karaibskiego „brata” od jego środkowoeuropejskich pobratymców na rzecz komunistycznej wspólnoty w myśl hasła *Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!* W końcu przecież chodziło o to, aby Kuba była inną taką samą NRD.

Angela Davis i Dean Reed, czyli lokowanie życzeniowych wizerunków „kapitalistycznej zagranicy”

Plakatowość dźwięczącego emblematu Kuby z piosenki Holma przypomina lokowanie wizerunku nieco zapoznanej dziś czarnoskórej bojowniczką Czarnych Panter Angeli Davis na okładce „Prisma. Kino- und Fernseh-Almanach” (1981, nr 12), ale zupełnie bez związku z zawartością numeru i nawet niezidentyfikowanej na stronie redakcyjnej pisma (co świadczyłoby jedynie o wysokim stopniu rozpoznawalności jej wizerunku). Bez umiaru eksploatowana w NRD jako strategiczna marka „proletariackiego internacjonalizmu”¹² (pożądana oraz propagandowo skuteczna, skoro pochodząca z „kapitalistycznej zagranicy”), Angela Davis była w NRD sztandarową ikoną „antyimperialistycznej solidarności”, czczoną niczym bóstwo. Co jednak zdumiewające, w Defie nie powstał żaden film fabularny poświęcony *najładniejszej twarzy Czarnych Panter*¹³ – ani wówczas, kiedy była na wznoszącej się fali agitacji propagandowej władz NRD, ani też nigdy później¹⁴. Jedynie, co znamienne, w telewizyjnej komedii dla dzieci *Willi, Wally, Werner i świnka Wurstel jadą na Światowy Festiwal* (*Willi, Wally, Werner und das Schweinchen Wurstel*

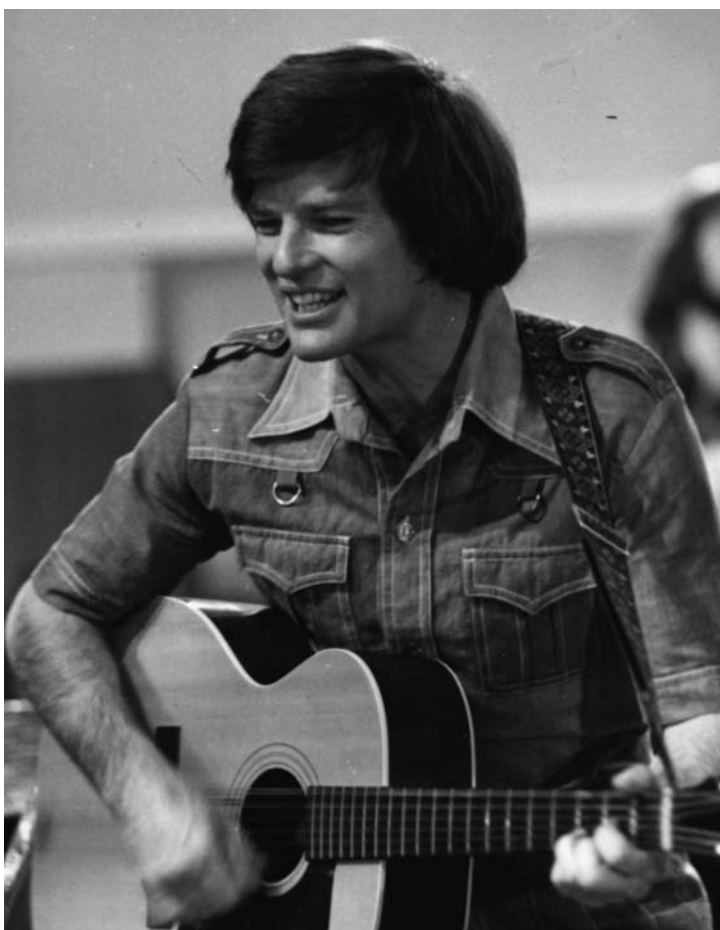
reisen zu den Weltfestspielen, reż. Thomas Kuschel, 1974) pojawia się wizerunek afroamerykańskiej bojowniczkii, i to raczej mimochodem (w quasi-dokumentalnym ujęciu), choć stanowi fabularne zwieńczenie dziecięcej eskapady do stolicy jako spełnienie ich fantazji: młodzi marzą o tym, aby przekazać swojej (skutecznie wymuszonej przez propagandę) idolce prezent w postaci... prosiaka. Przy okazji (i zapewne mimowolnie) Kuschel sparodiował tak drogą NRD-owskiej propagandzie ideologię solidarności (kultywowaną w różnych odsłonach, od zbiorów w fabrykach po solidarnościowe koncerty), sprowadzając ją do dziecięcego gagu i zupełnie pozbawiając kulturowej tkanki (czego zresztą po filmie dla dzieci trudno się spodziewać), oddając za to w pacht partyjnej ideologii SED. Ta zaś winna zastąpić wszystko inne, w szczególności stłumić ciekawość tego, co obce, sprowadzając ją do ideologicznej nadbudowy. Idea solidarności stała się bowiem w NRD swoistą mantrą, motorem rozmaitych kwest „na rzecz” (zawsze pod patronatem rządzącej partii), których cele – nawet szczytne – były skutecznie tłumione przez ich propagandową oprawę. Irytował zwłaszcza akcyjny charakter tych działań, zespolonych na ogół z doraźnymi celami partii (dobrowolna, ale obowiązkowa tzw. składka solidarnościowa, potrącana co miesiąc z pensji, a także z racji członkostwa w organizacjach i stowarzyszeniach), co na ogół ujmowało im szczeroci i powagi, a z czasem zaczęło budzić społeczny sprzeciw. Tego wszak nie mogły wiedzieć dzieci z prowincji, które w dobrej wierze uciekły z domu z prosiakiem w pudełku i pojechały do Berlina, by wręczyć swój oryginalny prezent Angeli Davis¹⁵.

Walcząca z imperializmem i rasizmem komunistka z USA oferowała NRD-owskiej propagandzie życzeniowy wizerunek bohaterki na ideologicznym froncie walki z Zachodem. O jakiegokolwiek chociażby wielokulturowości nie mogło być w tym wypadku mowy, skoro sprowadzano ją wyłącznie do koloru skóry i fryzury afroamerykańskiej bojowniczkii, całkowicie skupiając się na jej ideologicznym image'u. Do repertuaru ikonicznych marek NRD należał także Che Guevara, ale postać Davis skuteczniej nadawała się do kampanii solidarnościowych NRD-owskiej propagandy, chodziło wszak o kobietę, co pozwalało dodatkowo wygrać tak silnie eksploatowane przez władze hasła propagandowe na temat równości płci; i nie epatowała tak agresywnie kontrkulturowymi cechami, jak długowłosa, hippisowsko nastrajający Che – emblemat z T-shirtów i twarz z plakatów tamtejszej młodzieży (zresztą o nim też nie powstał w NRD żaden film), choć moda na fryzurę-szopę *à la* Davis zrobiła tam swoje.

Ów deficyt wrażliwości kulturowej w dużej mierze wynikał zapewne z niezwykle ograniczonych i nieodmiennie reglamentowanych oraz kontrolowanych przez państwo kontaktów obywateli NRD z cudzoziemcami. Poza spektakularnymi imprezami w rodzaju X Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Berlinie w sierpniu 1973 r., który awansował do *generalnej próby Honeckerowskiej polityki kontrolowanego otwarcia*¹⁶, obywatele NRD mieli niewiele okazji do konfrontacji z innymi kulturami, zwłaszcza tymi reprezentowanymi przez ludzi o innym kolorze skóry. Ale i w tym wypadku chodziło raczej o powierzchowny, zideologizowany (bo sprowadzony do propagandy, a często po prostu jawnej agitacji) design strojów i rytmów, niż o jakikolwiek głębszy namysł nad wielokulturowością. „Dyżurnego” w ideologicznej propagandzie NRD bojownika o wolność, Kubę – szczęśliwie dla politycznych interesów NRD łączącą egzotykę z komunizmem w potencjalnie atrakcyjnym kolażu „światowej rewolucji” – reprezentował pod-

czas Festiwalu chociażby Zespół Rewolucyjnych Sił Zbrojnych Kuby (Ensemble der Revolutionären Streitkräfte Kubas).

Świadectwem braku refleksji nad innymi kulturami w kontekście własnej kultury pozostają dwa błahe filmy o środowisku berlińskiego festiwalu, stanowiące w zasadzie zaprzeczenie wielokulturowości jako sposobu wyrażania siebie i poznania świata, sprowadzające ją do solidarnościowego folkloru. W ów mechanizm wpisuje się z powodzeniem gwiazda z Ameryki, od 1972 r. mieszkający w NRD, ale z paszportem USA (dającym swobodę w przekraczaniu granic) piosenkarz i aktor Dean Reed, idol NRD-owskiej młodzieży (i wizytówka komunistycznej władzy), zwłaszcza w związku z „indiańskimi” filmami Defy – *Bracia krwi* (*Blutsbrüder*, reż. Werner W. Wallroth, 1975)¹⁷ i kowbojską komedią *Śpiewaj, kowboju, śpiewaj* (*Sing, Cowboy, Sing*, 1981) oraz biograficznym filmem *El Cantor* (1977), poświęconym chilijskiemu pieśniarzowi Victorowi Jarze, stanowiącemu emblematyczną figurę ofiary reżimu Pinocheta. Reed był odtwórcą głównych ról we wszystkich tych filmach, a dwa ostatnie wyreżyserował.



Tyle piosenek, tyle słów, reż. Julius Kun (1976)

© DEFA-Stiftung/Hans-Ullrich Raschke

W banalnej komedii pomyłek z festiwalowymi wątkami *Tyle piosenek, tyle słów* (*Soviel Lieder, soviel Worte*, reż. Julius Kun, NRD-ZSRR, 1976) Reed (nazywany nie bez ironii „Johnnym Cashem komunizmu”) śpiewa z podniesioną w komunistycznym geście dłonią (to jego znak rozpoznawczy) piosenkę *Wir sagen ja* (ukazała się już rok wcześniej na pierwszym singlu Amigi Reeda i wraz z drugą, *I Can Hear History Calling*, stanowiła *wodę na młyn NRD-owskiej propagandy*¹⁸), zagrzewając słuchaczy do boju o sprawiedliwe jutro. Widzowie na Alexanderplatz zaś oglądają tańce ludowe czarnoskórych, zdradzając mimo woli spojrzenie obywateli zahukanych w ksenofobicznych rewirach swojego zamkniętego, a od 1961 r. zamurowanego państwa: wycofani, niepewni siebie, nieuczestniczący, karnie przyglądający się tanecznym „ekscesom” obcych¹⁹ niczym z pozycji jakiejś niewidzialnej kolonialnej granicy, która zabrania kontaktu opartego na symetrii kultur. W ten sposób ideologia tłamsi wrażliwość na obcą kulturę, zasłaniając ją propagandową wityną z „dzikusami” wystawionymi na pokaz²⁰.

Wielokulturowość, na którą w filmie Kuna nie było zresztą ani pomysłu, ani miejsca, pozostając pobożnym życzeniem, sprowadzona jest do obyczajowej (i modowej) tandety niwelującej kulturową wrażliwość. A przecież to właśnie podczas tej berlińskiej imprezy nastąpiło spotkanie dwóch sztandarowych dla propagandy NRD-owskiej postaci: Angeli Davis i Deana Reeda. Ale dla twórców filmu ważniejsze było danie kolejnego tuzinkowego świadectwa przyjaźni bratnich krajów socjalistycznych – ZSRR i Polski.

Kumpłostwo – niewskazane

Urlop nad Bałatonem czy na bułgarskim wybrzeżu Morza Czarnego albo w odleglejszych republikach ZSRR (co było wielkim wyróżnieniem i rzadkością) nie sprzyjał wrażliwości na odmienność kultur, bo umacniał w obywatelach wschodnich Niemiec – zdanych na państwowo reglamentowaną mobilność (a raczej jej brak) – poczucie monokultury. Zapraszani na przykład do telewizyjnych programów rozrywkowych wykonawcy na ogół reprezentowali bratnie kraje socjalistyczne, w wyjątkowych tylko wypadkach Niemcy Zachodnie, ale niezwykle rzadko kultury inne niż środkowoeuropejska. Na wschodnioniemieckich ulicach przechodnie o innym niż biały odcieniu skóry byli rzadkością, a jeśli już się pojawiali, to wzbudzali zdziwienie, a nawet sensację. Musiało to wpływać na umacnianie się w obywatelach NRD przekonania o kulturocentryzmie ich własnej kultury (wydestylowanej z ogółu kultury niemieckiej) i z pewnością miało wpływ na umacnianie się pozytywnych wyobrażeń na temat jej homogeniczności. Po prostu w NRD było mało obcych: w 1989 r. to jedynie niecałe 2 tys. osób, czyli około 1,2 proc. (nie licząc radzieckich żołnierzy)²¹, wobec prawie 8 proc. w RFN, co musiało być traktowane jak błąd genetyczny we własnym narodzie i prowokowało do postrzegania obcych jako dziwołogów z innego świata. Znikomość przybywającej z zagranicy siły roboczej skłania do prognozy, że wobec tempa starzenia się wschodnioniemieckiego społeczeństwa, około 2000 r. kraj ten *stanąłby przed poważnymi problemami*²².

Nawet jeśli w zakładach pracy kontakty z obcymi były częstsze, to o zażyłości trudno mówić. A właśnie ten sektor (wyjąwszy żołnierzy radzieckich stacjonujących w NRD do 1989 r.) tworzył największą bazę obcych obywateli w tym kraju. W przeciwieństwie jednak do zachodnioniemieckich *gastarbeiterów*,

w NRD byli to *vertragsarbeiterzy* – pracownicy na umowę (z instytucjami ich macierzystych państw), głównie z Wietnamu, Mozambiku, Angoli, Kuby, Algierii, Węgier i Polski (z tej ostatniej już od 1963 r., najpierw na terenach przygranicznych). Zwykle okres takiej rządowej umowy obejmował od czterech do siedmiu lat, a z reguły wynosił pięć lat, co wielu emigrantom dawało szansę na osiedlenie się w NRD²³. U schyłku tego kraju, w roku 1989, było ich 95 tys.²⁴ (prawie 100 tys. mniej niż żołnierzy Armii Czerwonej, studentów i dyplomatów²⁵) – ściśle kontrolowanych i niejednokrotnie poddawanych surowym restrykcjom społeczno-obyczajowym, zwłaszcza jeśli przybywali z odległych kręgów kulturowych, np. Algierii czy Afryki Południowej.

Co jednak ciekawe, mimo potencjalnej atrakcyjności podobnej tematyki, która mogłaby być ożywym powiewem, kino Defy unikało jej. Był to bowiem temat nie na rękę dla obydwu stron: rządzących i rządzonych. Dla tych pierwszych, bo musieliby oglądać na ekranie zapóźnioną gospodarkę swojego kraju (stosunkowo nowoczesne gałęzie NRD-owskiego przemysłu, jak np. przemysł elektroniczny, nie wchłaniały na ogół *vertragsarbeiterów*); dla tych drugich, bo na ogół wcale nie chcieli dzielić swoich miejsc pracy z obcymi, których nie traktowali zresztą jak kumpli, ale narzuconych im na stanowiska pracy niewykwalifikowanych maruderów, stanowiących zwykle przeszkodę w socjalistycznym współzawodnictwie pracy (z czego byli przecież rozliczani), zwłaszcza jeśli byli to Wietnamczycy bądź Angolczycy. Co innego Polacy, cenieni na ogół za pracowitość, choć nierzadko podlegający antypolskim resentymentom (zwłaszcza w okresie Solidarności), a z czasem nawet (głównie w związku z falą turystyki zakupowej lat 70. XX w., umożliwioną przez bezwizowy ruch graniczny między obydwojoma państwami w latach 1972-1980) podlegli tym samym wrogim wobec innych obco-krajowców, rasistowskim uprzedzeniom, choć w tym wypadku chodziło głównie o *gospodarczy rasizm*²⁶.

Niewiele, a raczej niczego z tych napięć nie rejestruje politycznie poprawny telewizyjny film *Przez siedem mostów musisz przejść* (*Über sieben Brücken musst du gehn*, reż. Hans Werner, 1978)²⁷ – z jednej strony propagandowe świadectwo „przyjaźni nakazanej” między Polską a NRD, z drugiej interesująca i autentyczna próba wykorzystania propagandy internacjonalistycznej przyjaźni do fascynującej opowieści o sąsiedzkich społeczeństwach w okresie ocieplenia stosunków między obydwojoma państwami (a właściwie już ich nadwerężenia). Dziś zresztą mało kto pamięta, że jeden z największych przebojów niemieckiej muzyki rozrywkowej w ogóle, tytułowy *Über sieben Brücken musst du gehn* w wykonaniu rockowej grupy Karat, pochodzi właśnie z filmu Wernera (choć znany jest głównie w interpretacji Petera Maffaya, a teraz zyskał już nawet włoską wersję). Istotą filmowej opowieści jest przełamywanie obcości w kontaktach między polskimi pracownikami a małomiasteczkową społecznością NRD, tym trudniejsze, że obarczone wojenną skazą: rodzice zakochanego w Gitcie budowlańca Jerzego, byli więźniami zarządzanego przez ojca dziewczynny obozu, w którym Jerzy się urodził. I ta wojenna przeszłość wdziera się klinem w relacje między młodymi, nie na tyle jednak, by definitywnie zaciążyć nad ich uczuciami (zresztą zgodnie z ideową racją były komendant okazał się sabotażystą i musiał opuścić NRD, więc wina została przeniesiona do tych drugich Niemiec). Dla mamy Gitty Polacy to mimo wszystko *raczej obcy niż tutejsi*, a kiedy córka zajdzie z Jerzym w ciążę, usłyszy, że jej dziecko *jest nie od tutejszego*,

mimo że relacje między swoimi a przyjezdnymi są więcej niż poprawne, i to głównie dzięki otwartości, życzliwości, a także atrakcyjności mężczyzn z Polski. *Vertragsarbeiterzy* zza wschodniej granicy nie wszystkim jednak są na rękę – część miejscowych robotników nie uważa bowiem, że Polacy są im niezbędni, bo przecież sami potrafią budować wieże chłodnicze; ktoś inny zdradza jednak prawdziwe powody tej niechęci: *Nie czujemy się dobrze, kiedy nie jesteśmy najlepsi*; i dodaje: *Miejmy nadzieję, że oni nas z tego wyleczą* (co wydaje się czytelną aluzją do kamuflowanego przez władze NRD socjalistycznie zabarwionego nacjonalizmu). Polska jest tu zresztą sprowadzona do stereotypu wiejskiej prowincji z bieloną wapnem chatą gdzieś na Podkarpaciu, z archaiczną – służącą za umywalkę – studnią przed domem, i z obrazem Matki Boskiej na ścianie, które są znakami swoistej egzotyki socjalistycznego – ale cywilizacyjnie zapóźnionego – sąsiada wobec reprezentującego NRD schludnego miasteczka (choć widok żuków dowożących Polaków na budowę jest lepszy, niż gdyby to były NRD-owskie barkasy), w którym jedynie kościół z polskim księdzem i jego obejście wyglądają na zaniedbane. Intencjonalnie nie są to zapewne negatywnie nacechowane symbole życia niestłumionego jeszcze przez industrializację, a może nawet chodzi o wyraz tęsknoty do czasów przed-socjalistycznych, kiedy wolno było więcej (*Zabronione! To nasz charakter narodowy* – wyzna Gitta podczas spaceru po łące).

Polityczni emigranci – pożądani

Inaczej ma się sprawa z politycznymi emigrantami w NRD, których obecność jako sztandarowych bojowników o wolność, antyfaszystów, wprawdzie chętnie wykorzystywano w propagandowych akcjach, jednak na co dzień niejednokrotnie poddawano opresyjnym, a często wręcz rasistowskim praktykom (pilnie strzeżonym w aktach NRD-owskich władz)²⁸. Wśród grup emigranckich szczególnie cenni dla NRD byli uciekinierzy z Chile czy opanowanej przez apartheid Afryki Południowej (ci ostatni głównie ze względów gospodarczych), bo wspierali ją w ideologicznej propagandzie solidarności z uciśnionymi narodami walczącymi za pomocą „bratnich partii” z imperializmem. Zawsze wszak chodziło o reprezentację aktualnej linii partii w duchu *internacjonalistycznej i rewolucyjnej polityki solidarnościowej*²⁹; a ta przecież mimo wszystko ewoluowała. Nietrudno to zaobserwować zwłaszcza w wypadku emigracji do NRD weteranów hiszpańskiej wojny domowej, których status jako „dobrych obcych” (utożsamianych z „dobrymi swoimi”, czyli komunistami walczącymi z imperializmem) wyraźniej niż innych ulegał fluktuacjom w zależności od wytycznych SED. *Ten, kto nie odpowiadał horyzontowi oczekiwań NRD-owskich komunistów, zmieniał się w ich oczach albo we wroga klasowego, albo – jeśli nie można mu było udowodnić „anormalnego zachowania” pod względem politycznym – w człowieka o duchowych wadach. W obydwu jednak wypadkach emigranci byli na straconej pozycji i lepiej dla nich było raz na zawsze opuścić ten kraj*³⁰. Dotyczyło to jednak wszystkich politycznych emigrantów w NRD, zwłaszcza tych, których – jak Irańczycy, Algierczycy czy południowi Afrykanie – stygmatyzowano jako „niepewnych”, czyniąc z nich ofiary *ksenofobicznej żądzy kontroli*³¹.

O jakimkolwiek interkulturalizmie nie mogło więc być mowy, skoro decydowały interesy państwowo-partyjne nadbudowane na kolonizatorskim poczuciu cywilizacyjnej wyższości wobec przybyszów z egzotycznych krajów, do których

nigdy nie można było samemu pojechać i skonfrontować tamtejszych mieszkańców w ich środowisku z własnym. Decydowało odgraniczenie i segregacja, w połączeniu z inwigilacją i zakazem kontaktów z obywatelami NRD włącznie³², choć w języku propagandy kontrolę zastępowała retoryka solidarności i przyjaźni między narodami, co odbijało się na całym procesie uzyskiwania azylu w NRD (a raczej jego blokowania przez władze Republiki). Do tego stopnia, że – jak twierdzi Bröskamp – *rasizm, apartheid oraz wrogość wobec obcych były ze strony państwa jednocześnie (oficjalnie) zakazane i (w sposób zawoalowany) instytucjonalnie legitymizowane*³³.

Dotyczyło to mimo wszystko również fali emigracji politycznej z Chile, począwszy od jesieni 1973 r. po militarnym puczu i obaleniu lewicowego rządu prezydenta Salvadora Allende. Przybysze ci stanowili ostatnią znaczącą grupę emigrantów, liczącą około 2 tys. osób³⁴, i to właśnie „drodzy towarzysze” z Ameryki Łacińskiej (niekoniecznie tylko z Chile) tworzyli najliczniej reprezentowaną grupę obcych w kinie Defy, mogącą skłaniać do refleksji nad znamionami jego wielokulturowości.



Kwiecień ma 30 dni, reż. Gunther Scholz (1979)

© DEFA-Stiftung/Hans-Joachim Zillmer

I rzeczywiście, najwcześniejszy z nich, *Kwiecień ma 30 dni* (*Ein April hat 30 Tage*, reż. Gunther Scholz, 1979), wydaje się choć w części przełamywać nieczułość Defy na problemy wielokulturowości związane z NRD jako krajem imigranckim, a co najistotniejsze, czyni z nich – przynajmniej intencjonalnie – także przedmiot kulturowego (a nie tylko społeczno-politycznego) namysłu. Wprawdzie ten ostatni schodzi na drugi plan wobec żywotnych kwestii politycznych (bohater, uchodźca z Urugwaju, jest lektorem międzynarodowej sekcji Radia Berlin i prowadzi

ożywioną działalność polityczną), ale przy okazji i na drugim planie Scholz ujawnia kulturową asymetrię relacji łączących bohatera z kobietą samotnie wychowującą syna (strofowanie go z powodu oglądania z chłopcem wieczorową porą meczu w telewizji stanowi dyskretny przytyk wobec autorytarnych metod NRD-owskiego wychowania³⁵). Zdeterminowany agitacją na rzecz walki z dyktaturą, Urugwajczyk boryka się z wyborem między kobietą i egzystencją w unormowanej rzeczywistości wschodnich Niemiec a spełnieniem swej politycznej misji. Druga opcja – rzecz jasna – wygrywa: Alvaro musi wkrótce podjąć kolejną misję i zdecydować o powrocie do kraju, by tam kontynuować polityczną walkę. W filmie dostaje się też coraz bardziej wynaturzonej idei solidarności, która z obowiązkowej darowizny uczyniła rodzaj zawołanego podatku dla wspierania nie zawsze przejrzystych celów, pojawia się w nim również krytyka pod adresem partyjnej polityki solidarnościowej, przyznającej imigrantom rolę uprzywilejowanych w dostępie do nowego mieszkania³⁶, ale natrętna deklaratywność ogólnej wymowy filmu tłumi celne obserwacje społeczne. Cierpi na tym zwłaszcza perspektywa wielokulturowości, bo sprawdzona zostaje do obecności latynoskiej muzyki, egzotycznej kuchni oraz stereotypowych atrybutów latynoskiej urody. Alvaro w pewnej chwili zdradza wprawdzie, że dla niego NRD to inny świat, do którego nie może się przyzwyczaić, ale za tą werbalną deklaracją (i wcześniejszą jego partnerki) nie kryje się żadna głębsza diagnoza. Scholz wszak psychologicznie uwiarygodnił uczuciowy związek Urugwajczyka i obywatelki NRD, i w tej parze to uchodźca staje się orędownikiem zdrowego rozsądku. Kiedy kobieta, pracownica szwalni i admiratorka ideologicznej propagandy rządu, w odruchu poczucia niższości wyznaje, że jej walka sprowadza się jedynie do przekroczenia planów, Alvaro z mądrością ideowego brata ripostuje: *To też walka, bo zaangażowanie nie sprowadza się do śmierci*³⁷. W tej konfrontacji to wschodnioniemiecka bohaterka staje się swego rodzaju ideologicznym sztandarem z nieodrodną, przydawaną przez propagandę, retoryką wiecznej walki (zwłaszcza walki o pokój)³⁸.

Niepozbawiony wdzięku melodramat Scholza próbuje nieco na siłę przemycić internacjonalistyczne treści wpisane w tło migracyjne, pozbawiając to drugie aktywnej dramaturgicznie tkanki (wielokulturowej, przez co jego opowieść grzęźnie mimo wszystko w stereotypach, na co słusznie zwrócono uwagę po latach³⁹). Powtarza się sytuacja, o której wielokrotnie już tu była mowa: wypierania wielokulturowości przez imperatyw ideologii, albowiem gdyby Alvaro był bojownikiem z NRD, niewiele by to w filmie zmieniło.

Zdecydowanie pełniejszy i bardziej autentyczny rys wielokulturowości odnaleźć można w „dziecięcym” filmie Defy *Izabela na schodach* (*Isabel auf der Treppe*, reż. Hannelore Unterberg, 1984). Po pierwsze dlatego, że dochodzi tu do jawnej konfrontacji postaw obywateli NRD wobec imigrantów; po drugie ponieważ dokonuje się to za sprawą dziecięcej wrażliwości, która rezonuje problematykę uchodźczą w sposób nieobarczony ideologicznymi serwitutami, a jeśli już, to zabawnie podawanymi w wątpliwość (jak przez dwójkę dzieci, które przybywają na solidarnościową kwestę do Chilijki, ale rychło orientują się, że przecież nie może ona kwestować na rzecz samej siebie). Unterberg opowiada o matce i córce, które – jak sądzą ich NRD-owscy sąsiedzi – po sześciu latach pobytu w NRD *już się wżyły i nie potrzebują pomocy*, choć rzeczywistość wygląda zupełnie inaczej, i to zarówno w bloku, w którym Chilijka z córką mieszka, jak i poza nim. Zaproszona do szkoły

na występ gitarowy Rosita Perez rychło orientuje się, że władzom chodzi jedynie o odnotowanie wygodnego politycznego alibi, jakim jest goszczenie w murach szkoły uchodźczyni z dalekiego świata, w istocie bowiem nikt nie jest specjalnie zainteresowany jej występem; co więcej, dostaje ona instrukcje, co śpiewać (i tak zaśpiewa o polach arbuzy w jej ojczyźnie), a jej występ utonie w propagandowym sosie szkolnej rutyny, wśród meldunków na temat współzawodnictwa w zbieraniu makulatury i podobnych propagandowych akcji. W domu jedni plotkują, że Rosita nie chodzi codziennie do pracy, innych sąsiadów denerwuje to, że zachowuje się zbyt głośno, choć oficjalnie demonstrują wobec przybyszów z Chile współczujące zainteresowanie. Kokon obcości i obojętności otaczający kobietę i jej córkę – mimo dużego wsparcia chilijskiej społeczności – staje się coraz bardziej dotkliwy w ułożonym społeczeństwie NRD, zaczynającym powoli zdradzać cechy „obronnego nacjonalizmu”, czyli postawy skierowanej przeciw wymaganiom wewnętrznym wrogom, która z całą mocą objawi się po zjednoczeniu, doprowadzając do agresji przeciwko obcokrajowcom⁴⁰. Bohaterka nie ma już złudzeń, że tacy jak ona – mimo deklarowanego oficjalnie wsparcia – nie są w tym kraju pożądanymi, gdy ktoś wybija szyby w jej oknie, a dzieci podpalają skrzynkę pocztową, która stanowi dla niej i jej córki być albo nie być (codziennie wyczekują na schodach listonosza z listem od męża i ojca, który pozostał w Chile), i gdy sprzedawczyni nie chce jej sprzedać kalafiora, strofując obraźliwym: *Czy nie rozumie po niemiecku?* Dopiero reprimenda syna sąsiadów, wytrącającego rodziców z błęgiego spokoju, słowami, że łożenie na fundusz solidarnościowy z uchodźcami to za mało, otwiera tym ostatnim oczy na rzeczywistość. Tymczasem listonosz przynosi złą wiadomość z Chile: mąż Rosity i ojciec Izabeli nie żyje; kobieta przechodzi załamanie, a zaopiekują się nią sąsiedzi, którzy w chwili próby staną jednak na wysokości zadania⁴¹.



Izabela na schodach, reż. Hannelore Unterberg (1984)

© DEFA-Stiftung/G. Sahr, Klaus Zähler, Dieter Jäger

Bohaterów wszystkich wspomnianych filmów poznajemy już w ich nowych, emigracyjnych środowiskach, po dwóch, sześciu latach od chwili przybycia do NRD. Wprawdzie w filmie Unterberg pojawiają się reminiscencje z Chile, ale stanowią one bardziej projekcje dziecięcej traumy niżeli retrospekcje z opuszczonego kraju. Te ostatnie wydatnie współtworzą atmosferę najnowszego spośród trzech filmów o tej tematyce – *Blond Tango* (*Blonder Tango*, reż. Lothar Warneke, 1986), opartego na wydanej w 1986 r. w Berlinie pod takim samym tytułem powieści Omara Saavedry Santisa, chilijskiego uchodźcy w NRD po zamachu wojskowym w 1974 r., od 2009 r. ponownie mieszkającego w Chile. Z jednej strony film ukazuje rodzinny dom bohatera, ze wszystkimi atrybutami domowej swojskości, z opiekuńczą mamą stojącą na straży tego ogniska, której sfingowane po jej śmierci listy do syna będą przez długi czas dodawały mu siły na obczyźnie; z drugiej strony pokazuje obóz Pinochetowskiej junty, prosto z którego Rogelio zostaje wydalony z kraju, jak się później okaże, na zawsze. Ta konfrontacja rodzinnego środowiska bohatera z jego nową ojczyzną, w której od pięciu lat próbuje ułożyć sobie życie na nowo, nie wypada zresztą dla NRD nazbyt korzystnie, mimo że bohater pozornie nie ma większych problemów (wyłączając konflikty uczuć). Jego praca jako oświeceniowca w teatrze nie przynosi mu może szczególnej satysfakcji, ale zarazem dobrze realizuje scenariusz życiowej rutyny w NRD, która okazuje się nader jałowa i pozbawiona perspektyw. A przecież Rogelio dobrowolnie wybrał na swoją emigrację Niemcy wschodnie, ku ogromnemu zresztą zdziwieniu urzędniczki Amnesty International. Jego słowa *Nie Bruksela, na Wschód!* Zabrzmiały bowiem jak prowokacja, ale były przecież świadomym wyborem tych „lepszych” Niemiec, choć w przypływie złości Rogelio będzie roił raczej o Bułgarii albo o Węgrzech (o Polsce, co oczywiście w ówczesnej sytuacji politycznej, nie marzy). O słuszności swojego wyboru Chilijczyk będzie mógł się przekonać, kiedy przyjdzie mu się udać do ambasady chilijskiej w Berlinie Zachodnim (uchodźcy, nie tylko z Chile, mogli przekraczać mur, co do jego upadku w roku 1989 stanowiło marzenie obywateli NRD). Uda się tam, by zapewnić władze swojego kraju, że nie będzie uczestniczył w akcjach politycznych przeciwko juncie (ma to stanowić gwarancję jego powrotu do ojczyzny), i skonfrontuje swoją postawę z neonazistami zaprzeczającymi istnieniu Auschwitz, którzy biorąc go za Turka, sprowokują do bójki, z finałem na komisariacie policji. Oczywiście Warneke, uległy jedyńemu słusznemu (czytaj: propagandowemu) wizerunkowi Berlina Zachodniego jako siedliska rewanżyzmu i neofaszyzmu, nie może postąpić inaczej, toteż nawet dialogowi z zachodniobierlińskim policjantem nadał silnie ideologiczną wymowę. Kluczowe dla problematyki wielokulturowości *Blond Tango* (tytuł odsyła do blond śpiewaczki operowej, z którą mężczyznę połączy romans) pozostaje wszak spotkanie z weteranem wojny domowej w Hiszpanii i emigrantem w Meksyku, dziś samotnym antyfaszystą oraz ideowym mentorem Rogelia. Kiedy ten ostatni w przypływie irytacji nazwie NRD *gównianym krajem*, „Don Stefano” zdecydowanie odpowie: *Ja walczyłem o ten gówniany kraj, ale doceni zarazem spojrzenie obcego: Potrzebujemy tu obcych, żeby zobaczyć siebie inaczej, w przeciwnym razie niektórzy pomyślą, że to tutaj to jest cały świat, a my jesteśmy jego pępkiem*. Wydaje się, że Warneke nie tylko wypowiedział tym samym kluczową dla całego filmu kwestię, ale także przydał owej maksymie odważnego i rzadkiego w dyskursie filmowym NRD tonu refleksji nad zaściankowością i samozadowoleniem własnego kraju, w którym

obcy byli zawsze dzieleni na tych z socjalistycznej i tych z kapitalistycznej zagranicy. Ci drudzy zaś, jeśli nie walczyli z kapitalizmem, niezmiennie nacechowani byli negatywnie oraz traktowani co najmniej jak zawoalowani wrogowie socjalistycznej ojczyzny. Zresztą Rogelio jako obcy nie tylko widzi mizериę wschodniemieckiej kuchni (kielbaski na gorąco i mielone kotlety), co traktować można z przymrużeniem oka i złożyć na karb przysłowiowej już złej marki kultury żywienia w NRD, ale sięga też głębiej, ku psychospołecznej naturze obywateli NRD. Chilijczyk nazwie rzecz po imieniu: *To dziwny naród. (...) wykazują nieustannie skłonność do tego, by szukać powodów i motywów dla najprostszych spraw życia. Ich ulubionym hasłem wydaje się to: nie rób niczego w sposób prosty, jeśli da się też w sposób skomplikowany.*



Blond Tango, reż. Lothar Warneke (1986)

© DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer, Dieter Lück

Symbolicznym, a zarazem nader funkcjonalnym komentarzem do losów bohatera jest postać legendarnego tenora Josepha Schmidta, ofiary nazizmu, którego pieśń zatytułowana *Ein Lied geht um die Welt*, niczym refren towarzysząca całemu filmowi, odgrywa istotną rolę w kluczowej scenie fabuły. Schmidt, Żyd urodzony na Bukowinie, wyemigrował w 1933 r., najpierw do Austrii, a cztery lata później osiadł w Nowym Jorku (gdzie zastąpił występami w Carnegie Hall)⁴². W czasie wojny uciekł do Szwajcarii, ale został internowany i zmarł jesienią 1942 r. po zaniechaniu leczenia choroby serca przez lekarzy zuryskiego szpitala. Parabola żydowskiego uchodźcy z hitlerowskich Niemiec i współczesnego uchodźcy z reżimu generała Pinocheta kulminuje, gdy pijany Rogelio podszywa się na scenie opery pod żydowskiego pieśniarza i w tragikomicznym goście wyśpiewuje jego pieśń. Ten występ dla nikogo wywołuje jednak zrozumiałe poruszenie wśród ar-

tystów i pracowników opery, bo tego rodzaju spontaniczność wymyka się kontrolowanej egzystencji w NRD i – szczególnie w miejscach publicznych – nie może być tolerowana, toteż daje się słyszeć głos, że *przecież oni by mu taki występ zorganizowali*. Ale Rogelio nie chciał zorganizowanej spontaniczności, pragnął przemówić za pomocą własnych emocji, bez kontroli i autentycznie, nawet pod wpływem alkoholu. To był jego osobisty sposób na świętowanie karnawału w NRD i jego własna ucieczka od oficjalnych gestów pod auspicjami władz. Po zjednoczeniu Niemiec miejsce akcji (teatr w Rostocku) stało się innym teatrem – ekscesów wymierzonych w obcokrajowców, co składano między innymi na karb *własnych zaniedbań w zakresie zaklinanego nieustannie internacjonalistycznego wychowania*⁴³, w istocie jednak permanentnego jego niedostatku, kulminującego w owym „obronnym nacjonalizmie”, o czym już była mowa.

Wielokulturowość w produkcjach Defy, na początku opatrzyliśmy klauzulą hipotetyczności, a potem okazało się, że w kinematografii NRD powstało kilka filmów, które stanowią interesujące dowody na obecność problematyki migracyjnej. I choć deficyt tej problematyki pozostaje faktem (bo nie był to ani jakiś nurt, ani nawet tylko trend w obrębie tego kina), to przecież wspomniane utwory choć w części odsłaniają niewygodną prawdę o losach obcokrajowców w NRD, stając zarazem cenne źródło namysłu nad marginaliami w historii Defy, prowadzonej nader często do filmów z jej głównego nurtu.

¹ Zob. np. G. Gemünden, *Between Karl May and Karl Marx: The DEFA-Indianerfilme*, „New German Critique” 2001, nr 82, s. 25-38; F. von Borries, J.-U. Fischer, *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.

² Represywny system, którego efektem była m.in. państwowa reglamentacja sfery kontaktów, piętnująca te wykraczające poza akceptowaną politycznie normę, identyfikuje trafnie psychoterapeuta Hans-Joachim Maaz jako „zator uczuć” społeczeństwa NRD. Zob. H.-J. Maaz, *Zator uczuć. Psychogram pewnego społeczeństwa*, tłum. J. Galewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.

³ Na temat powodów, dla których problematyka żydowska rzadko pojawia się w kinematografii Defy zob. E. Schieber, *Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990 – Eine Dokumentation*, DEFA-Stiftung, Berlin 2016, s. 11-28. Por. także F. Stern, *Ein Kino subversiver Widersprüche. Juden im Spielfilm der DDR*, w: *Apropos Film 2002. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, red. R. Schenk, E. Richter, Bertz + Fischer Verlag, Berlin 2002, s. 8-23.

⁴ W. Gersch, *Das jüdische Thema. „Sterne” (1959), „Professor Mamlock” (1961)*, w: tegoż,

Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme, Aufbau-Verlag, Berlin 2006, s. 77.

⁵ Co ciekawe, tabor „cygański” w *Młynie Lewina* tworzy grupa Sinti zasiedlająca okolice wschodniobrzeżnińskiego dworca Ostkreuz. Seemann nosił się zresztą z zamiarem zrealizowania filmu o ostatnim „cygańskim” cyrku NRD, ale do realizacji filmu, zapewne także z powodów politycznych (Romowie byli tu ledwo tolerowani), nie doszło. Zob. L. Schoß, *„Es gibt sone und solche”. Von Hass und Humanität in Horst Seemanns Verfilmung von Johannes Bobrowskis Roman „Levins Mühle”*. *Variationen auf (eine) Geschichte*, w: *Film im Sozialismus – die DEFA*, red. B. Eichinger, F. Stern, Mandelbaum Verlag, Wien 2009, s. 104, przypis.

⁶ Warto podkreślić, że role Polaków grają polscy aktorzy: Iga Cembrzyńska (pani Palm), Kalina Jędrusik (żona Scarlettta), Włodzimierz Boruński (wuj Dovid), Andrzej Szalawski (Żyd Weismantel), Leon Niemczyk, Wirgiliusz Gryń (robotnicy w młynie) i wielu innych, co z jednej strony wynikało z trojski twórców filmu o autentyczność wizerunkową postaci (plenery kręcono na ziemi chełmińskiej i przy granicy z ZSRR w okolicach Kaliningradu), z drugiej podyktowane było niedoborem aktorów w NRD, z których wielu wyjechało do RFN.

- ⁷ Zob. L. Schoß, dz. cyt., s. 117-124.
- ⁸ Na temat „wielokulturowej” historii produkcyjnej filmu w oparach „syndromu NRD” zob. B. Eichinger, „Die Besteigung des Chimborazo” – oder eine Reise durch Jahrhunderte, politische Systeme und Kontinente, w: *Film im Sozialismus...* dz. cyt., s. 182-200; oraz rozmowę z reżyserem – Der Regisseur Rainer Simon zu seinen Filmproduktionen: Ein Gespräch am 17.2.2007 in Potsdam mit Barbara Eichinger, tamże, s. 201-235.
- ⁹ Zob. A. Gwóźdź, *My u nich – oni u nas, czyli dobrosąsiedztwo w „Opętaniu” Stanisława Lenartowicza i „Kluczach” Egona Günthera*, w: *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. A. Dębski, A. Gwóźdź, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2013, s. 109-114.
- ¹⁰ Por. S. Wolle, *Wspaniały świat dyktatury. Codziennosc i władza w NRD 1971-1989*, tłum. E. Kaźmierczak, W. Leder, Wiedza Powszechna, Warszawa 2003, s. 128-131.
- ¹¹ Zob. L. Mehlhorn, *Przyjaźń nakazana. Rozwój stosunków między NRD a PRL w latach 1949-1990*, tłum. A. Milewska, w: *Przyjaźń nakazana? Stosunki między NRD i Polską w latach 1949-1990*, red. B. Kerski, A. Kotula, K. Ruchniewicz, K. Wóycicki, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2009, s. 37-42.
- ¹² Zob. S. Sommer, *Das große Lexikon des DDR-Alltags. Von Aktivist und Altstoffsammlung über Dederon, Kaufhalle, Rondo und Subbotnik bis zum Zirkel schreibender Arbeiter*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 2002.
- ¹³ Tamże, s. 130.
- ¹⁴ Zob. S. Lorenz, „Schwarze Schwester Angela”. *Die DDR und Angela Davis. Kalter Krieg, Rassismus und Black Power 1965-1975*, Transcript, Bielefeld 2020.
- ¹⁵ Za osiem lat, kiedy już dorosną, będą wysyłać paczki „ofiarom” polskiej Solidarności.
- ¹⁶ S. Wolle, dz. cyt., s. 164.
- ¹⁷ Co ciekawe, przygotowano nawet eksportową wersję filmu na rynek amerykański (co w praktyce produkcyjnej Defy stanowiło ewenement), ale film nie znalazł w USA dystrybutora. Zob. S. Ernsting, *Der rote Elvis. Dean Reed oder Das kuriose Leben eines US-Rockstars in der DDR*, Aufbau-Taschenbuch Verlag, Berlin 2006, s. 147.
- ¹⁸ Tamże, s. 121. Biograf Reeda ironizuje na temat filmu: (...) *Dean Reed gra niejako samego siebie – inscenizacja wspaniałego cukierkowego świata, która zdradzała zadziwiające paralele z wczesnymi powojennymi światami pop filmów z Elvisem. Betonowa pustynia Alexanderplatz musiała służyć za plażę, a poza tym świat należał do nastolatków, którzy przez cały długi dzień marzyli o miłości albo tańczyli. Jeżeli nawet Dean Reed pod względem ideologicznym utożsamiał się z propagandą SED, to przecież musiał zdawać sobie sprawę z tego, że podobny film cofał bardzo jego karierę. Jego ostatnie filmy nie były arcydziełami, ale jako twardy kowboj był on z trzydziestką na karku z pewnością bardziej wiarygodny niż w tej komedii dla nastolatków* (tamże, s. 31).
- ¹⁹ Tego rodzaju (samo)kontrolowane spojrzenie, w połączeniu ze sposobem bycia, jest typowe chociażby dla – na ogół dokładnie wyselekcjonowanych – uczestników programów rozrywkowych, którzy nie bardzo wiedzą, jak się zachować, co mogą, a czego nie – nie uczestniczą więc w programie w sposób autentyczny.
- ²⁰ Co ciekawe, podobny punkt widzenia jak obywatele NRD, oglądający występ czarnoskórych w filmie Kuna, przyjmują wobec NRD-owskiej młodzieży, przybywającej autokarem do stolicy, turyści z Berlina Zachodniego w filmie *Rocznik 45 (Jahrgang 45)*, reż. Jürgen Böttcher, 1965). Zob. A. Gwóźdź, *Jest mur – nie ma muru, czyli niewidzialna granica w filmach Defy*, w: *Kultury obrazu – tabu – edukacja*, red. I. Copik, B. Kita, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 90-91.
- ²¹ Zob. A. Stach, *Ausländer in der DDR: So lebten sie*, <https://www.superillu.de/magazin/heimat/ddr/lebensart/auslaender-der-ddr-173> (dostęp: 7.12.2021).
- ²² S. Wolle, dz. cyt., s. 248.
- ²³ Zob. B. Bröskamp, *Vom Auswanderungs- zum Einwanderungsland. Die DDR, ihre Ausländer, die deutsche Wiedervereinigung und die Folgen*, w: *Schwarz-weiße Zeiten. Ausländerinnen in Ostdeutschland vor und nach der Wende. Erfahrungen der Vertragsarbeiter aus Mosambik. Interviews – Berichte – Analysen*, red. B. Bröskamp, E. Engelhard, A. Farah, wyd. Informationszentrum Afrika, KoordinierungsKreis Mosambik, Bremen 1993, s. 15.
- ²⁴ P. G. Poutrus, *Ausländer in Ostdeutschland*, <http://www.bpb.de/geschichte/deutscheinheit/langewege-der-deutschen-einheit/314193/auslaender-in-ostdeutschland> (dostęp: 7.12.2021).
- ²⁵ A. Stach, dz. cyt. Wszak nie powinna dziwić nikogo nieobecność tematyki stacjonujących w NRD żołnierzy Kraju Rad, choć akurat w tym wypadku materiału na refleksję kulturową byłoby aż nadto, zważywszy na mozaikę kulturową, z której rekrutowali się dzieci cy żołnierze.

- ²⁶ Zob. J. R. Zatlin, „Polnische Wirtschaft” – „deutsche Ordnung”? Zum Umgang mit Polen in der DDR, w: *Ankunft – Alltag – Ausreise. Migration und interkulturelle Begegnung in der DDR-Gesellschaft*, red. C.-T. Müller, P. G. Poutrus, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien 2005, s. 315.
- ²⁷ Inny projekt, dotyczący młodych robotników z Węgier w kontaktach z ich NRD-owskimi kolegami, zatytułowany *Der Paprikaturm*, w reżyserii Janosa Veiczego (Węgier pracującego w NRD), nie został zrealizowany ze względu na ostrość przedstawionych konfliktów. Zob. „Blonder Tango”, *Einführung/Programmzettel*, w: *Sozialistische Filmkunst. Eine Dokumentation*, red. K.-D. Haas, D. Wolf, Karl Dietz Verlag, Berlin 2011, s. 178.
- ²⁸ Zob. P. G. Poutrus, „Teure Genossen”. Die „politischen Emigranten” als „Fremde” im Alltag der DDR-Gesellschaft, w: *Ankunft – Alltag – Ausreise...* dz. cyt., s. 221-266.
- ²⁹ Tamże, s. 223. Proces ten zainicjowało przybycie po wojnie emigrantów z Grecji do radzieckiej strefy okupacyjnej (w większości dzieci i młodzieży); w 1950 r. do NRD przyjechało 700 greckich uciekinierów, a 10 lat później liczba samych dzieci i młodzieży wyniosła ponad 1,3 tys. osób. Zob. tamże, s. 224.
- ³⁰ Tamże, s. 241.
- ³¹ Tamże, s. 246.
- ³² Zob. B. Bröskamp, dz. cyt., s. 20-34. Wolfgang Thierse dostrzega w tych ograniczeniach wręcz specyficzną enerdowską formę *apartheidu*. Zob. W. Thierse, *Deutsch-deutsche Gewalt*, w: *Angst vor den Deutschen. Terror gegen Ausländer und der Zerfall des Rechtsstaats*, red. B. Nirumand, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1992, s. 70.
- ³³ B. Bröskamp, dz. cyt., s. 24.
- ³⁴ Zob. P. G. Poutrus, „Teure Genossen”... dz. cyt., s. 259.
- ³⁵ Por. H.-J. Maaz, dz. cyt., s. 25-31.
- ³⁶ Zob. P. G. Poutrus, „Teure Genossen”... dz. cyt., s. 261.
- ³⁷ Niczym ironiczny komentarz do statusu kobiety wybrzmiewa płynąca z radia piosenka *Damą być* Maryli Rodowicz w niemieckim wykonaniu.
- ³⁸ W filmie *Niedzielni kierowcy (Sonntagsfahrer)*, reż. Gerhard Klein, 1963) pod pozorem wolności słowa krytyka podobnej retoryki staje się przedmiotem zawołanej krytyki lipskiego lekarza (i wszystkich potencjalnych uciekinierów na Zachód): *Ciągle się walczy, nawet o pokój się walczy. Proszę bardzo, nie mam nic przeciwko temu państwu, przeciwnie, ale nerwowo już tego nie wytrzymam. Walka, walka, walka!* – wykrzykuje bohater.
- ³⁹ Zwracał na to trafnie uwagę K. Wischnewski, *Träumer und gewöhnliche Leute 1966 bis 1979*, w: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, red. R. Schenk, wyd. Filmmuseum Potsdam, Henschel Verlag, Berlin 1994, s. 259.
- ⁴⁰ Zob. na ten temat H. Funke, „Jetzt sind wir dran”. *Nationalismus im geeinten Deutschland*, Aktion Sühnezeichen Friedensdienste, Berlin 1991.
- ⁴¹ Na temat perypetii produkcyjnych filmu, któremu od początku nie sprzyjał dyrektor generalny Defy Hans Dieter Mäde, zob. R. Schenk, *Hannelore Unterberg – Sich spielend ein Stück Leben aneignen*, w: *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme*, red. C. Klauß, R. Schenk, DEFA-Stiftung, Berlin 2019, s. 360-361. Autorka zamierzała zrealizować także film o małżeństwach obywateli NRD z partnerami bułgarskimi czy arabskimi, ale veto dyrektora położyło kres tym planom. Zob. tamże, s. 360-361.
- ⁴² Joseph Schmidt był bohaterem i odtwórcą głównej roli w popularnym filmie *Ufy Pieśń zdobywa świat (Ein Lied geht um die Welt)*, reż. Richard Oswald, 1933).
- ⁴³ „Blonder Tango”... dz. cyt., s. 178.

Andrzej Gwóźdź

Profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przez wiele lat był również pracownikiem naukowo-dydaktycznym Uniwersytetu Łódzkiego, a także profesorem gościnnym uniwersytetów w Konstancji i Szanghaju oraz wykładowcą uczelni w Holandii, Czechach, Niemczech i na Łotwie. Interesuje się teorią filmu i nowych mediów oraz antropologią obrazowości. Ostatnio wydał dwie monografie o kinie niemieckim: *Zaklinanie rzeczywistości*

tości. *Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* (2018, 2. wyd. 2020) oraz *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991* (2019), a także *Powtórka z Kutza* (2019). Pomysłodawca i redaktor kilkudziesięciu antologii i tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów, historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku oraz poświęconych twórcom filmowym – w ostatnich latach ukazały się m.in.: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali* (wspólnie z M. Wach, 2017), *Widzialność wywołona* (wspólnie z N. Gruenpeter, 2018), *Ź góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* (2019). W latach 2005–2009 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego; w latach 2006–2014 redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna”; inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015).

Bibliografia

- von Borries, F., Fischer, J.-U.** (2008). *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.
- Bröskamp, B.** (1993). Vom Auswanderungs- zum Einwanderungsland. Die DDR, ihre Ausländer, die deutsche Wiedervereinigung und die Folgen. W: B. Bröskamp, E. Engelhard, A. Farah (red.), *Schwarz-weiße Zeiten: AusländerInnen in Ostdeutschland vor und nach der Wende. Erfahrungen der Vertragsarbeiter aus Mosambik. Interviews – Berichte – Analysen* (ss. 13–34). Bremen: Informationszentrum Afrika, Koordinierungskreis Mosambik.
- Ernsting, S.** (2006). *Der rote Elvis. Dean Reed oder Das kuriose Leben eines US-Rockstars in der DDR*. Berlin: Aufbau Taschenbuch.
- Funke, H.** (1991). „Jetzt sind wir dran“. *Nationalismus im geeinten Deutschland*. Berlin: Aktion Sühnezeichen Friedensdienste.
- Gemünden, G.** (2001). Between Karl May and Karl Marx: The DEFA-Indianerfilme (1965–1983). *New German Critique*, (82), ss. 25–38.
- Gersch, W.** (2006). Das jüdische Thema. „Sterne“ (1959), „Professor Mamlock“ (1961). W: tegoż, *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme* (ss. 76–80). Berlin: Aufbau-Verlag.
- Gwóźdź, A.** (2019). Der Fremde in seiner Stadt. DEFA-Filme über die Berliner Mauer vor 1989. W: Z. Feliszewski, M. Blidy (red.), *Fremdheit – Andersheit – Vielheit. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur* (ss. 187–202). Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Warszawa – Wien: Peter Lang.
- Gwóźdź, A.** (2015). Wir bei ihnen – sie bei uns oder: Über gute Nachbarschaft in Stanisław Lenartowicz’ „Opętanie” und Egon Günthers „Die Schlüssel”. W: B. Braun, A. Dębski, A. Gwóźdź (red.), *Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen* (ss. 115–128). Trier: Wissenschaftsverlag Trier.
- Haas, K.-D., Wolf, D.** (red.) (2011). *Sozialistische Filmkunst. Eine Dokumentation*. Berlin: Karl Dietz Verlag.

- Lorenz, S.** (2020). *„Schwarze Schwester Angela“. Die DDR und Angela Davis. Kalter Krieg, Rassismus und Black Power 1965–1975*. Bielefeld: transcript.
- Maaz, H.-J.** (2019). *Żator uczuć. Psychogram pewnego społeczeństwa* (tłum. J. Galewski). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mehlhorn, L.** (2003). Zwangsverordnete Freundschaft? Zur Entwicklung der Beziehungen zwischen der DDR und Polen. W: B. Kerski, A. Kotula, K. Wóycicki (red.), *Die deutsch-polnischen Beziehungen 1949–2000: Eine Werte- und Interessengemeinschaft?* (ss. 35–40). Osnabrück: Fibre Verlag.
- Poutrus, P. G.** (2020). *Ausländer in Ostdeutschland*. <http://www.bpb.de/-geschichte/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/314193/auslaender-in-ostdeutschland>
- Schenk, R.** (2019). Hannelore Unterberg – Sich spielend ein Stück Leben aneignen. W: C. Klauß, R. Schenk (red.), *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* (ss. 360–366). Berlin: DEFA-Stiftung.
- Schieber, E.** (2016). *Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990. Eine Dokumentation*. Berlin: DEFA-Stiftung.
- Sommer, S.** (2002). *Das große Lexikon des DDR-Alltags. Von Aktivist und Altstoffsammlung über Dederon, Kaufhalle, Rondo und Subbotnik bis zum Zirkel schreibender Arbeiter*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Stach, A.** (2020). *Ausländer in der DDR: So lebten sie*. <https://www.superillu.de/magazin/heimat/ddr/lebensart/auslaender-der-ddr-173>
- Thierse, W.** (1992). Deutsch-deutsche Gewalt. Vereint in die Barbarei? W: B. Nirumand (red.), *Angst vor den Deutschen. Terror gegen Ausländer und der Zerfall des Rechtsstaates* (ss. 67–74). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Wischniewski, K.** (1994). Träumer und gewöhnliche Leute 1966 bis 1979. W: R. Schenk (red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992* (ss. 213–264). Berlin: Henschel Verlag.
- Wolle, S.** (2009). *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989*. Berlin: Ch. Links Verlag.

Keywords:

cultural memory;
 political
 emigration;
 GDR;
 culture-centrism;
 nationalism;
 propaganda;
 image placement;
 ethnic minorities;
 national minorities

Abstract

Andrzej Gwóźdź

Multiculturalism in GDR Films? An Attempt to Describe a Phenomenon That Might Not Have Existed

Based on films produced in the East German company Defa, the author presents a hypothesis of regulated multiculturalism of the GDR cinema. He indicates multicultural discourses in historical films about distant and more recent history: the multicultural borderland of West Prussia in the late 19th century (*Levins Mühle*, dir. Horst Seemann, 1980) and the confrontation of Prussian and Uruguayan culture

at the turn of the 18th and 19th centuries (*Die Besteigung des Chimborazo*, dir. Rainer Simon, 1989). Then he deals with issues concerning the meeting of East German and Polish cultures (*Die Schlüssel*, dir. Egon Günther, 1972/1974; *Über sieben Brücken mußt du gehn*, dir. Hans Werner, 1978). The author also discusses the propagandist use of the images of Angela Davis and Dean Read in two films related to the 10th World Festival of Youth and Students in Berlin in August 1973. However, the main emphasis is put on films thematizing political emigration from South America (*Ein April hat 30 Tage*, dir. Gunther Scholz, 1979; *Isabel auf der Treppe*, dir. Hannelore Unterberg, 1984; *Blonder Tango*, Lothar Warneke, 1986).