

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2440>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

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

Pamięć NRD w filmach autorów (zachodnio)niemieckich pierwszej dekady zjednoczonych Niemiec

Słowa kluczowe:

media pamięci;
pamięć protetyczna;
pamięć epizodyczna;
pamięć funkcjonalna;
pamięć zbiorowa;
niemiecki przełom lat
1989 i 1990

Abstrakt

Artykuł traktuje o mechanizmach pamięci zaobserwowanych w zachodnioniemieckich filmach poświęconych tematyce NRD-owskiej, zwłaszcza z przełomu 1989 i 1990 r. Dotyczy głównie pamięci protetycznej, wynikającej z obcowania z mediami, a nie bezpośredniego uczestnictwa we wspomnianych wydarzeniach (pamięć epizodyczna), co było typowe dla reprezentacji filmowych autorów z RFN (m.in. Volker Schlöndorff, Helma Sanders-Brahms, Margarethe von Trotta). Skupienie się na pierwszej dekadzie po zjednoczeniu Niemiec daje nadto szansę na uchwycenie w rudymen tarnej fazie pamięci funkcjonalnej, eksploatującej wybrane i stałe motywy, fakty i wydarzenia (opresyjna codzienność NRD, nadzór Stasi, wydarzenia z okresu przełomu, zwłaszcza upadek muru, początki zjednoczonych Niemiec) w celu kształtowania oraz legitymizacji tożsamości.

Wprowadzenie

Transformacja Niemieckiej Republiki Demokratycznej w państwowy organizm zjednoczonych Niemiec nieuchronnie pociągała za sobą przemiany w każdym obszarze życia społecznego i kulturalnego. Bardzo szybko, choć przecież nie z dnia na dzień, dokonywał się proces najpierw mentalnego, a potem (od października 1990 r.) politycznego akcesu wschodnich Niemiec do struktur dotychczasowego wroga klasowego, Republiki Federalnej Niemiec. Upadek muru berlińskiego w listopadzie 1989 r. (a raczej zapoczątkowany tym wydarzeniem proces likwidowania wewnątrzniemieckiej granicy), choć istotny z punktu widzenia symbolicznej roli, jaką odegrał w akcie fundacyjnym zjednoczonych Niemiec, nie stanowił jeszcze początku nowej RFN. NRD istniała przecież dalej przez niemal rok i dużo w tym czasie mogło się jeszcze wydarzyć, choć umożliwienie przekraczania granicy między obydwojma państwami niemieckimi miało w sobie wystarczającą moc, by spełnić funkcję jeśli nie aktu założycielskiego zjednoczonych Niemiec, to z pewnością symbolicznego aktu upadku NRD.

Trzeba przyznać, że w owym procesie fundującym nową niemiecką – ale przecież również europejską – rzeczywistość (choć zrazu niekoniecznie tożsamość) kino miało swój niekwestionowany udział jako świadek transformacji jednej struktury państwowej w inną, a raczej przejmowania tej pierwszej przez drugą. Przede wszystkim chodziło o bogaty zestaw filmów na gorąco dokumentujących sam upadek muru berlińskiego, takich jak *Mur* (*Die Mauer*, reż. Jürgen Böttcher, 1990; premiera już w zjednoczonych Niemczech, 5 października 1990 r.). Utwór ten nie tylko pracuje na rzecz pamięci wydarzeń z listopada 1989 r., ale sam rychło awansował w obręb mediów pamięci, które *coś pamiętają* i które *samę pamiętane*¹. Filmy bowiem z powodzeniem bywają wykorzystywane jako źródła pamięci magazynujące², swego rodzaju ikoniczne archiwa. Kolejnym tego przykładem jest dokument *Countdown* Ulrike Ottinger (1990), ukazujący stosunkowo pełny obraz złożoności okresu przełomu (niem. *Wende*), z całym bogactwem ówczesnego strumienia rzeczywistości i z właściwą zachodnioniemieckiej autorce wrażliwością na antropologię znikania. Zdjęcia kręcono w stolicy NRD oraz Berlinie Zachodnim i okolicach w lecie 1990 r. (czyli jeszcze w czasie, kiedy istniała NRD). Film w całości jest skoncentrowany na anatomii przepoczwarczenia się (tak właśnie widzi to narrator) jednego ustroju w inny. Ottinger zachowuje w pamięci kina to, co już za chwilę stanie się reliktem pamięci wschodnich Niemiec albo pójdzie w niepamięć, uchwycone na chwilę przed niechybną katastrofą. Spoglądając na agonię NRD okiem kolekcjonerki znikających obrazów i okazów, ze zbioru reliktyw kraju na skraju załamania (zdegradowanych krajobrazów, rozlicznych świadectw gospodarki niedoboru itd.) konstruuje współrzędne topografii pamięci. Oba filmy, odchodząc od poetyki telewizyjnej relacji (wówczas dość popularnej), stanowią nieocenione źródło pamięci medialnej, z którego obficie skorzystają późniejsze produkcje zarówno fabularne, jak i dokumentalne.

Ottinger udało się zarejestrować gwałtowne przemiany mentalne, zwłaszcza u obywateli NRD, na co przemożny wpływ, obok demontażu zapory granicznej, miała reforma walutowa, która weszła w życie w czerwcu 1990 r. (wtedy rozpoczęły się zdjęcia do filmu), oraz kształtujący się wspólny rynek dóbr ma-

terialnych i kulturowych. Wprowadzenie zachodnioniemieckiej marki, sprzedaż bananów (symbolicznie kojarzonych z zachodnim dobrobytem, bo trudno osiągalnych dla obywateli NRD), zachodnie marki samochodów, z impetem wypierające ze wschodnioniemieckich ulic trabanta (symbol wschodnioniemieckiego zacofania motoryzacyjnego) oraz wolność podróżowania (z której obywatele istniejącej jeszcze NRD skwapliwie korzystali, nadrabiając wieloletnie zaległości) – to były zewnętrzne symbole czasu przełomu. W zakresie dóbr kulturowych sytuacja miała jednak bardziej złożony charakter, bo choć można szybko zmienić politykę kulturalną (co też faktycznie nastąpiło), to nie da się przecież jedną decyzją zmienić przyzwyczajeń i gustów publiczności.

Zwłaszcza w obrębie kultury filmowej sytuacja rysowała się szczególnie interesująco, wszak od chwili powstania dwóch państw niemieckich funkcjonowały dwa odmienne, a właściwie antagonistyczne rynki nie tylko dóbr materialnych, ale i kulturowych. Wyrażało się to chociażby w niemal całkowitym braku współpracy produkcyjnej obu krajów (a zważywszy na polityczny status Berlina Zachodniego należałoby dodać, że również między NRD a Berlinem Zachodnim)³, bywało, że ukrywanej pod szyldem innych państw. Widoczne zaś było zwłaszcza w repertuarze kin po obu stronach Łaby, który w NRD nie był wprawdzie pozbawiony produkcji zachodnioniemieckich, ale dozowanych z ostrożnością (przeważały w nim filmy błahe) i kalkulacją polityczną⁴. Do 1961 r. mieszkańcy NRD mogli jeszcze korzystać z oferty tak zwanych kin przygranicznych (*Grenzkinos*), które z myślą o widzach ze „strefy wschodniej” (jak wówczas mówiono) uruchamiano w pasie przygranicznym. Po upadku muru (ale jeszcze w NRD) do kin wschodnioniemieckich zaczęły docierać zachodnioniemieckie archiwalia – w sumie piętnaście tytułów, wśród nich najstarszy (po 39 latach od powstania) film *Maharadża mimo woli* (*Maharadscha wider Willen*, reż. Ákos von Ráthony) z 1950 r. Z kolei w kinach zachodnioniemieckich w zasadzie nie było filmów produkcji NRD, choć sygnał telewizyjny nie zna granic i Niemcy z obydwu państw (w NRD ze zmienną tolerancją ze strony władz) mogli niemal bez przerwy korzystać wzajemnie ze swoich telewizji (co szczególnie skwapliwie czynili wschodni berlińczycy, do których programy telewizyjne z Zachodu docierały bez przeszkód).

Wprawdzie dużą popularnością cieszyły się wówczas, co zrozumiałe, „zakazane” dotychczas filmy z „kapitalistycznej zagranicy”, jednak produkcje Defy nadal powstawały, a sama wytwórnia – choć podlegająca nieustannym transformacjom i już bez monopolu produkcyjnego jak w NRD – przetrwała do roku 1994, kultywując pamięć (kina) NRD. *Trzecie życie miasteczka filmowego Babelsberg nie jest prawdopodobne, ale nie można go wykluczyć*⁵ – pisano w 1994 r. po tym, jak nie powiodły się wszelkie próby kolejnego ratowania poczdamskiego potentata. Z upływem czasu – i to wcale niedługiego – więź obywateli byłej NRD z ich kinem (czyli z produkcjami Defy), podobnie zresztą jak z ogromnymi obszarami kultury materialnej, przybrała znamiona swoistej nostalgii, tworząc specyficznie wschodnioniemiecki wariant umiłowania własnej przeszłości (jeśli nawet nie chciało się już do niej wracać), zwany wdzięcznie ostalgią.

Zanim to jednak nastąpiło, kinu NRD przyszło borykać się z pamięcią kraju, który właśnie przestawał istnieć, wchłonięty przez Republikę Federalną Niemiec, a który przez czterdzieści lat budował swoją własną, socjalistyczną tożsa-



Mur, reż. Jürgen Böttcher (1990)



Countdown, reż. Ulrike Ottinger (1990)

mość kultury filmowej, z Defą jako rynkowym monopolistą na czele. Jest rzeczą oczywistą, że autorzy z – do niedawna jeszcze wrogiej – zagranicy dysponowali zupełnie inną pamięcią na temat wschodniego sąsiada, wyposażeni w odmienne jej kryteria i znaczniki. W obydwu państwach ze wspólnym językiem i przeszłością wschodnie Niemcy były i musiały być pamiętane inaczej. Fakt, że w istocie RFN była zagranicą, i to znacznie odleglejszą mentalnie niż na przykład bratnia Kuba, sprawia, że warto przyjrzeć się temu, jak kształtowała się pamięć autorów (zachodnio)niemieckich (bo przed zjednoczeniem realizowali swoje filmy w RFN), którzy pozostając obywatelami swojego państwa – Republiki Federalnej Niemiec – stali się zarazem beneficjentami zjednoczonych Niemiec.

Ekranowe horyzonty pamięci okresu przełomu

Jest wiele filmów, wyprodukowanych w Poczdamie-Babelsbergu, przywołujących pamięć kraju, który właśnie upadał bądź zdołał już zniknąć z mapy świata. Są wśród nich produkcje zrealizowane i wprowadzone na ekrany w okresie między upadkiem muru a zjednoczeniem Niemiec (a więc jeszcze w NRD), na czele z najciekawszym z nich filmem *Architekci* (*Die Architekten*, reż. Peter Kahane, 1990; premiera w maju 1990 r.), którego scenariusz aktualizowano ze względu na dokonujące się zmiany polityczne. Są też filmy powstałe w NRD, których premiery odbyły się już w zjednoczonej RFN, takie jak *Resztki z DaDaeRu* (*Letztes aus der DaDaeR*, reż. Jörg Foth, 1990), który miał premierę zaledwie pięć dni po zjednoczeniu Niemiec. Czasami owe produkcje przełomu bywają katalogowane już jako filmy (zachodnio)niemieckie, choć powstawały jeszcze jako wschodnio-niemieckie. Tym bardziej zasługują zatem na uwagę, wszak stanowią skamieliny narodowej kinematografii wschodnich Niemiec w stanie rozkładu. Warto pamiętać, że w pierwszym kompletnym roku zjednoczonych Niemiec (1991) na ekrany kin weszło aż 16 filmów z bieżącej produkcji już nie NRD-owskiej wytwórni oraz jeden „półkownik”, wobec 21 tytułów i siedmiu „półkowników” w roku zjednoczenia (z wyjątkiem jednego – wszystkie ocenzone podczas sławnego XI Plenum KC SED w grudniu 1965 r., które odesłało do „szafy pancerniej”, jak mówią Niemcy, niemal całą fabularną produkcję roczną). Nawet jeszcze u schyłku istnienia Defy (w 1993 r., a więc trzy lata po zjednoczeniu) było siedem filmów zrealizowanych w Babelsbergu⁶. Statystyka ta dowodzi, że NRD trwała na dobre w kulturze produkcyjnej poszerzonej o wschodnie landy Republiki Federalnej Niemiec, co stanowi ewenement w geopolityce kina na skalę światową.

Nierzadko zresztą podobna sytuacja wymuszała korektę fabuły filmów przejściowych Defy, które wielokrotnie same stawały się świadectwami przełomu i – jak w przypadku wspomnianych *Architektów* Kahanego (mówiących o antagonizmie obydwu porządków społeczno-politycznych, zmaterializowanych w dzielącej Berlin Bramie Brandenburskiej i przejściu granicznym na dworcu Friedrichstraße) – ich twórcy byli zmuszeni niemal na bieżąco dostosowywać filmowe historie do aktualnych wydarzeń, albo – jeśli był na to jeszcze czas – wkalkulować je zawczasu w obręb opowieści. Na przykład wprowadzony na ekrany w lutym 1991 r. (ale realizowany jeszcze w NRD) *Stras* (*Der Straß*, reż.

Andreas Höntsch, 1990) opowiadał o schyłkowej wschodniemieckiej republice z niewielkim przesunięciem czasowym. Tutaj niezaprzeczalny walor pamięciologicznej konstrukcji synchronicznej wobec dokonujących się przemian zyskała na przykład wymiana portretu Ericha Honeckera w październiku 1989 r. na podobiznę ostatniego, pełniącego niespełna dwa miesiące funkcję sekretarza generalnego partii Eгона Krenza⁷ w siedzibie redakcji czasopisma, którego bohater filmu jest fotoreporterem, a potem pozostawienie w tym miejscu pustej ściany, jak również przechodzenie obywateli wschodnich Niemiec przez mur berliński w trakcie rozbiórki miesiąc później. Podobnie w *Tańcu na śmietniku* (*Tanz auf der Kippe*, reż. Jürgen Brauer, 1990-1991), kręconym w schyłkowym okresie NRD od lipca do września 1990 r. (premiera także w lutym 1991 r.)⁸, z radia i z telewizora bohatera dyskretnie płynęły informacje o wydarzeniach gorącego lata 1989 r. (demonstracje i manifestacje obywateli wschodnich Niemiec, ucieczki na Zachód przez ambasady RFN na Węgrzech i w Polsce obok oficjalnego pochodu z okazji 40-lecia istnienia NRD). To zresztą powszechnie i ulubione motywy fabularne, swego rodzaju markery pamięci, stosowane zawsze wtedy, kiedy chodzi o jednoznacznie lokalizację czasu i miejsca akcji.

Trzeba bowiem pamiętać o tym, że pierwsza faza przełomu – właśnie wydarzenia z lata i jesieni 1989 r., głównie konferencja członka Biura Politycznego SED Güntera Schabowskiego w dniu 9 listopada 1989 r., na której ogłoszono (przez pomyłkę, jak się dziś sądzi) otwarcie granic NRD i w konsekwencji upadek muru – były wydarzeniami medialnymi (zwłaszcza telewizyjnymi), transmitowanymi na żywo. Trudno się zatem dziwić, że tak często (i z powodzeniem) bywają one cytowane w filmach, a ich walor pamięciologiczny – w tym wypadku zawarty w nich potencjał pamięci (auto)biograficznej, konstruującej sposoby pamiętania własnego życia – jest trudny do przecenienia (bo o tym się mówi, bo to stanowiło ważne doświadczenie autobiograficzne). Na ogół są to bowiem także filmy rozliczeniowe, które w schyłkowej NRD tak szybko, jak to było możliwe, wprowadzały do dyskursu filmowego wątki, obrazy i dialogi nieobecne wcześniej w kulturze filmowej NRD, represjonowanej w stopniu niepozwalającym na jakąkolwiek swobodę twórczą, poza tą reglamentowaną przez państwo (na ogół skupione zresztą wokół kwestii bezpośrednio poprzedzających wydarzenia 1989 r.). Wśród autorów tych filmów byli najlepsi reżyserzy Defy, którzy przez lata pracowali na markę wytwórni z Babelsbergu, tacy jak Frank Beyer, Egon Günther, Heiner Carow czy Roland Gräf, a których utwory, kręcone w ostatnim roku istnienia NRD, wchodziły do kin w latach 1991-1992, w pełni zasługując na miano filmów przejściowych⁹.

Wspomniane produkcje NRD-owskie szybko wpisywały się w pracę pamięci, ustanawiając uniwersalny repertuar zarówno motywów ikonicznych, jak i narratywów związanych z czasem przełomu, niezwykle użyteczny w procesach kształtowania pamięci zbiorowej, dlatego też eksploatowany z powodzeniem aż do utworów najnowszych włącznie. Tym samym został przygotowany grunt pod „boom pamięciowy”¹⁰, jaki niedługo przetoczył się przez pojedynczeniowe kino niemieckie, a którego najbardziej znanymi reprezentantami były filmy *Aleja Słoneczna* (*Sonnenallee*, reż. Leander Haußmann, 1999) oraz *Good Bye Lenin!* (*Good Bye, Lenin!*, reż. Wolfgang Becker, 2002). Ponieważ autorami tamtych filmów byli zaś

świadkowie ukazywanych procesów historycznych – twórcy z NRD, którzy realizowali je w macierzystej Defie – ranga owych filmowych świadectw, powstałych na ogół w czasie zbliżonym do czasu rzeczywistego reprezentowanych wydarzeń, niesie ze sobą walory konstruktów pamięci epizodycznej. Zarówno bowiem Kahane, jak i Höntsch (a takich przypadków jest wiele) w zasadzie nie tyle (już) wspominali to, co na ich oczach miało miejsce „wczoraj” (w tym sensie nie są to jeszcze filmy wspomnieniowe, bo horyzont czasu akcji jest niemal tożsamy z czasem toczących się wydarzeń¹¹), ile autoryzowali konstrukcje nieodległej przeszłości (niekiedy wręcz teraźniejszości), nadając im funkcję pamięciotwórczą, która pozwalała wykorzystywać je w roli mediów pamięci¹². W ten sposób kino staje się niezwykle funkcjonalną i pożądaną maszyną pamięci, a sama *medialność stanowi podstawowy warunek powstania pamięci kulturowej*¹³.

W sposób oczywisty *Wende* zastawała autorów z RFN uboższych w pamięć opartą na ich własnym doświadczeniu NRD, z reguły zatem pozbawionych możliwości wspominania wydarzeń, których byliby świadkami lub w których sami by uczestniczyli (co stanowi warunek wspominania). Tego rodzaju pamięć epizodyczna była w ich wypadku zastępowana (przynajmniej do 1989 r., kiedy zainteresowanie wschodnim sąsiadem niepomierne wzrosło) pamięcią protekcyjną o NRD, kształtowaną na podstawie wyobrażeń czerpanych z mediów, zwłaszcza z telewizji. Działo to jednak także w odwrotną stronę: mieszkańcy NRD (zwłaszcza jej stolicy, w której odbiór zachodniemieckich kanałów był najmniej problematyczny) czerpali swą wiedzę o Niemczech Zachodnich także przede wszystkim z telewizji. Dlatego zarówno jedni, jak i drudzy stawali się sygnatariuszami procesu fundowania pamięci (auto)biograficznej (ale niekoniecznie jeszcze zbiorowej, co nastąpiło dopiero za jakiś czas), zogniskowanej głównie wokół fundującego ją wydarzenia, jakim było zjednoczenie Niemiec – procesu już to zakorzenionego w pamięci epizodycznej (w NRD), już to zapośredniczonego przez medialne protezy (w RFN)¹⁴.

Meandry pamiętania: filmy z pamięci, filmy pamięci, filmy o pamięci

Przyjrzymy się teraz bliżej mechanizmom kształtowania pamięci o NRD w filmach autorów reprezentujących do niedawna jeszcze kino zachodniemieckie, antagonistyczne wobec kinematografii Defy, ograniczając czas penetracji do pierwszej dekady po zjednoczeniu Niemiec. Chodzi zresztą o twórców wybitnych, których dzieła należą do kanonu kina RFN (Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Helma Sanders-Brahms¹⁵), współtworzących w swoim czasie fenomen Nowego Kina Niemieckiego.

Perspektywa taka, po pierwsze, pozwala na zrekonstruowanie mechanizmów pamięci protetycznej, i to w chwili, kiedy rzeczywistość, do której pamięć ta odsyłała, właśnie przestawała istnieć (państwo NRD). Bardziej zatem niż formuła „pamięci NRD” (opartej na epizodycznej pamięci współuczestnictwa) przystaje do niej formuła „pamięci o NRD”. Po drugie, skupienie uwagi na pierwszej dekadzie po zjednoczeniu Niemiec sprzyja ukazaniu sposobów kształtowania się pamięci kulturowej (stanowiącej osnowę i ramę dla procesów kulturotwórczych)

w jej wczesnej fazie, w której wybrane i stałe motywy, fakty oraz wydarzenia (takie jak codzienność NRD, nadzór Stasi, wydarzenia z okresu przełomu, zwłaszcza upadek muru, początki zjednoczonego państwa) służyły kształtowaniu i legitymizacji nowej tożsamości obywateli zjednoczonych Niemiec. Objawiają się one w postaci konstytuującej sensy pamięci funkcjonalnej, której *najważniejszymi cechami są odniesienie do grupy, selektywność, normatywność i zorientowanie na przyszłość (...). Pamięć funkcjonalna jest selektywna, dlatego zawsze aktualizuje tylko ułamek tego, co oferują zasoby pamięci. (...) Pozbawione struktury, niemające ze sobą związku elementy wchodzą na poziom pamięci funkcjonalnej jako skomponowane, skonstruowane, powiązane*¹⁶. Chodzi zatem nie tyle o filmy z (własnej) pamięci, ile o filmy pamięci, rzadko o filmy o pamięci, ale zarazem nie o filmy wspomnieniowe, bo NRD była w nich przypominana na podstawie wiedzy z drugiej ręki (*wiem, że tak było*), a nie wspominana z własnego doświadczenia (*tak to pamiętam*).

Ciekawy przypadek pośredni – autora pochodzącego z NRD, rocznik 1950, ale w połowie lat 70. XX w. z powodów politycznych wydalonego z kraju i wiodącego dojrzałe życie w Niemczech Zachodnich – stanowi *casus* Petera Timma. Jego komedia *Wakacje z trabantem* (*Go Trabi Go*, 1990) jest interesująca głównie dlatego, że powstawała niemal równoległe z dokonującą się na przełomie lat 1990-1991 aneksją NRD przez RFN, a jako film zachodnioniemiecki stanowi świadectwo usytuowania pomiędzy dwiema niemieckimi pamięciami jej autora, utrwalonymi w filmowej reprezentacji. Ponadto niezwykle szybko, bo jeszcze w okresie *Wende*, zaoferowała widzom ze wschodnich landów (jak zaczęto nazywać krainy wyparte w podziale administracyjnym NRD przez województwa) psychoterapię, dającą narzędzia do radzenia sobie z problemami zjednoczonymi i sceptycyzmem, ujawniającymi konflikty między tymi ze starych landów – *Wessis* i tymi z nowych – *Ossis*. Zdjęcia, rozpoczęte w sierpniu 1990 r. (a więc jeszcze w NRD), ukończono nieco ponad tydzień po powstaniu zjednoczonych Niemiec, 12 października 1990 r. Ekipa filmowa udała się przez Bawarię do Włoch – nad Jezioro Garda, do Brescii, Rzymu, Zatoki Neapolitańskiej, czyli w miejsca jeszcze dziewięć miesięcy wcześniej niedostępne dla obywateli wschodnich Niemiec. Premiera, w grudniu tego samego roku (czyli trzynaste miesiące po upadku muru), przypadła zatem na moment, w którym pamięć NRD była jeszcze na tyle świeża, że należałoby mówić raczej o fazie inkubacyjnej pamięci funkcjonalnej, kiedy żywe doświadczenia zaczynają dopiero formować złoza pamięci zbiorowości o własnych przeżyciach. Fakt, że odtwórca głównej roli Wolfgang Stumph był znanym NRD-owskim aktorem kabaretowym (z Niemiec Wschodnich pochodziła także odtwórczyni roli jego córki Claudia Schmutzler i część pozostałej ekipy filmowej), sprawiał, że zarówno sami aktorzy, jak i grane przez nich postaci nie tyle odgrywały spektakl pamięci, ile uczestniczyły w czymś, co samo takim spektaklem pamięci dopiero się miało stać: tworzyli udatny repertuar pamięciologiczny, rodzaj partytury pamięci dla potomnych. W jeszcze nie zjednoczonych Niemczech trabant rodziny Struutzów, spuszczonej ze smyczy już nie reżimu, to mitograficzna inkarnacja dopiero co nabytej wolności. Bohaterowie wyruszają z Bitterfeldu na południe śladami *Pamięci włoskiej* Goethego (bohater jest nauczycielem), wprowadzie jeszcze z NRD, ale już nie spętani granicznymi zasiekami. Trabant (choć nie zawsze błękitny, o jakim w 1971 r. w kultowym

szlagierze śpiewała Sonja Schmidt, przyczyniając się do mityzacji marki) stanowi zresztą jedną z najczęściej eksploatowanych figur identyfikacyjnych NRD, natychmiastowy znak rozpoznawczy miejsca akcji, obecny zawsze wtedy, kiedy trzeba przywołać pamięć nieistniejącego kraju¹⁷.

Choć w większości filmów eksploatujących rozmaite oblicza pamięci przełomu w NRD niezmiennymi i obowiązkowymi jego „wywołacami”¹⁸ pozostają reprezentacje ikoniczne upadającego muru berlińskiego (i przekraczania go przez wschodnich Niemców), Timm zrezygnował z takich rozpoznawczych markerów, bo nie były mu one do niczego potrzebne. W zasadzie nie ma też w jego filmie ikonografii wschodnioniemieckich landów z ich na ogół archaicznymi wizerunkami. Autor skupił się głównie na mentalności swych rodaków, którzy właśnie zachłyśnęli się zachodnimi markami samochodów i za nic mają sąsiada obnoszącego się ze swoim trabantem. *Wakacje z trabantem* to film drogi, który szybko porzuca rubieżę Niemiec – w tym wypadku Bawarii – i mknie ku Italii. Markery pamięci wschodnich Niemiec zostały zakodowane głównie w komicznym (i komediowym) stylu zachowań bohaterów, w typowych dla stereotypowego wizerunku NRD sposobach odczuwania świata – mieszance prowincjonalności i naiwności, będącej, jak sugeruje Timm, efektem zamkniętych dla obywateli wschodnich Niemiec granic – w pamięci ciała, gestu i mowy.

Ten ostatni rodzaj pamięci pojawia się również w filmie *Legenda Rity* (*Die Stille nach dem Schuss*, reż. Volker Schlöndorff, 2000), choć reżyser nie zrezygnował z ikonografii upadku muru, dozowanej wszak z umiarem i zapośredniczonej przez telewizyjny monitor (co mogłoby podkreślać – tu i w wielu innych produkcjach – rolę pamięci protetycznej w konstruowaniu filmowej narracji). Znamienne, że gdy fabuła filmu ogranicza wizerunek NRD (bo trudno tu mówić o jej pamięci) do stosunkowo jednorodnego motywu opresyjnego państwa (służba bezpieczeństwa Stasi), to dotyczącą fabuły pracę (nie)pamięci odnajdujemy w paratekstach w postaci audiokomentarza reżysera oraz odtwórczyni głównej roli terrorystki Rity, Bibiany Beglau, dostępnych w edycji DVD filmu z 2001 r. (Kinowelt 2001), więc niemal tożsamej z datą jego premiery, a zatem niepozwalającej na zastosowanie filtra pamięci wobec zrealizowanego filmu. To właśnie z ust Beglau pada zdumiewające stwierdzenie odnoszące się do statystów grających robotników i robotnice, że mają *twarze, których nie ma w RFN*, co zdaje się zresztą potwierdzać praktyka doboru aktorskich fizjonomii. Beglau identyfikuje jako NRD-owski nawet specyficzny zapach, którego doświadczała podczas realizacji filmu na terenie byłej NRD. Oczywiście nie pamięta wschodnich Niemiec (a więc i niczego nie wspomina), bo nigdy w tym kraju nie była (mówi o tym, przyznając się do strachu przed podróżą do NRD, która, nie tylko zresztą obywatelom Zachodu, kojarzyła się z szykanami służb granicznych). Jej stwierdzenia nie mają zatem waloru pamięciologicznego, są raczej świadectwem werbalizowania doświadczeń z planu.

Ponieważ treścią filmu są losy przejętych przez NRD zachodnioniemieckich terrorystów, którzy stanowili dla Stasi atrakcyjny materiał wywiadowczy (*maksymalnie dużo wiedzieć o wrogach wroga*), a zwłaszcza losy jednej z nich, Rity, której Stasi stworzyła legendę życia, kontrast między obydwojma światami nie tylko stanowi oś dramaturgicznego konfliktu (NRD z powodów politycznych oferująca schronienie i nową tożsamość terrorystom podpisała przecież konwencje

antyterrorystyczną), ale także pozwala pokazać odmienne rodzaje mowy ciała i jest znakomitą okazją do spojrzenia na NRD z perspektywy RFN. Pojawiający się w finale filmu napis *Wszystko było tak, ale nie dokładnie tak nie było* zdaje się nie tylko uzasadnić strategię fabularyzowania, ale ujawnia też deficyt pamięci towarzyszący snutej opowieści.

Schlöndorff dał temu zresztą dobitny wyraz w swoim audiokomentarzu, odnosząc się do ujęcia ze starszymi kobietami stojącymi w kolejce do przejścia granicznego na dworcu Friedrichstraße (tylko emerytom i rencistom dane było przekroczyć tę reglamentowaną wiekiem granicę): *Znaliśmy to jedynie z telewizji*. Ale owo przypominanie NRD w wypowiedziach reżysera i aktorki, co ciekawe, ma źródła w scenariuszowym koncepcie Wolfganga Kohlhaasego, „dyżurnego” scenarzysty Defy, autora wielu znakomych filmów NRD, w tym klasyków Konrada Wolfa (między innymi *Miałem 19 lat / Ich war neunzehn*, 1968/ i *Solo Sunny*, 1980). Paradoksalnie bowiem to NRD-owski scenarzysta kreował (i kultywował) w *Legendzie Rity* pamięć swojego kraju, która korespondowała z *nowym spojrzeniem na NRD* Schlöndorffa oraz spojrzeniem na *NRD oczami kobiety z RFN*, czyli Beglau, tworząc zręby ich pamięci protetycznej. Owo postrzeganie nie posiadało jednak waloru ikonografii pamięci, było raczej sposobem na odtworzenie różnicy na podstawie świadectw dostarczonych przez scenarzystę, reliktyw NRD zastanych podczas realizacji filmu oraz aktualizowania nabytej wiedzy o Niemczech sprzed 1945 r. i wczesnej RFN (których to Beglau nie mogła pamiętać). Krótko mówiąc – Schlöndorff i jego aktorka nie wspominali, czym była i jak wyglądała NRD, bo tego jako obywatele RFN nie doświadczali (*tego nie przeżyłem, tego nie znam* – mówi Schlöndorff w audiokomentarzu), a więc nie mieli czego i jak wspominać; ich pamięć epizodyczna odnośnie do wschodnich Niemiec była krucha bądź nie dysponowali nią wcale. A jeśli już jej doświadczali, to w sposób zapośredniczony, właśnie przez relacje mediów, i to najprawdopodobniej (jak większość zachodnich Niemców) dopiero w okresie przełomu. Właściwym medium pamięci pozostaje w filmie osoba scenarzysty, którego wspomnianie NRD odnajdujemy w obydwu audiokomentarzach, odgrywających w paratekstach edycji DVD filmu rolę swego rodzaju teatru pamięci, jawiącego się w istocie jako scena niepamięci kraju, którego od kilku lat już nie było.

Jak wynika z komentarzy Schlöndorffa i Beglau, zasadniczy rys owego konstruktów tworzy wyobrażenie państwa cofniętego o kilka faz rozwoju (co niekoniecznie jest równoznaczne z zacofaniem), bo w NRD było tak, jak w Niemczech Zachodnich było dawniej, w latach 40. i 50. XX w. Dotyczy to zarówno pejzażu miejskiego (w tym zwłaszcza industrialnego), jak i krajobrazu wiejskiego – to tu zachował się „pejzaż niemiecki” w jego rudymen tarnej postaci (stąd decyzja reżysera, by pobyt Rity nad Bałtykiem sfilmować w duchu Bergmanowskich *Wakacji z Moniką / Sommaren med Monika*, reż. Ingmar Bergman, 1953/ oraz filmów niemieckich z lat 20. i 30. XX w.). W równej mierze odnosi się także do sfery mentalnej, choć w dużym stopniu zawłaszczanej przez rytuały socjalistyczne: do zakładowych zabaw, akcji zbierania datków na różne cele (w tym dla „walczących o pokój” bratnich krajów socjalistycznych), rytualizacji rozmaitych form nagradzania i odznaczania pracowników. Tu wreszcie życie prywatne, dające azyl od tego oficjalnego, zawodowego, zdradza cechy kapsuły czasu. Kiedy więc Beglau



Architekti, reż. Peter Kahane (1990)



Resztki z DaDaeRu, reż. Jörg Foth (1990)

wspominała o festynach ogrodowych z ich specyficzną *wschodnią przytulnością* (*Ostgemütlichkeit*), emanujących swoistą *wschodnią romantyką* (*Ostromantik*), która przypominała jej życie towarzyskie w Niemczech lat 30. i 40. ubiegłego wieku, to niczego nie wspominała, lecz konfrontowała scenariuszowy memogram Kohlhaasego ze swoją wiedzą (wyobrażeniem) o tym, jak dawniej było w Niemczech (akcent padający na słowo „wschodni” dobitnie ów mechanizm podkreśla). Ową doświadczaną po czasie na planie filmu wyobrażoną NRD odkrywała odtwórczyni roli Rity także w *prostocie rzeczy* oraz powtarzalności przedmiotów (co było oczywiście efektem ich względnego ubóstwa)¹⁹. Ten *mały, rządzony twardą ręką kraj* (jak w audiokomentarzu mówił o NRD Kohlhaase), którego w filmie nikt prócz scenarzysty nie wspominał (bo nie był w stanie), a jedynie go sobie wyobrażał, został skonstruowany z pamięci i wyobraźni. Tworzył odpowiednie tło dla opowieści o obcych w NRD jako sygnatariuszach niepamięci w kraju, który od nich takiej pamięci wcale nie oczekiwał, wręcz nie chciał. Dotyczy to zresztą także swego rodzaju (nie)pamięci kina, bo to właśnie komentarz reżysera naprowadza nas na trop innego dzieła Schlöndorffa, RFN-owsko-francuskiego *Falszerstwa* (*Die Fälschung*, 1981), z którego zdjęcia, wykorzystane na początku filmu, a zrealizowane podczas konfliktu libańskiego w Bejrucie w pierwszych miesiącach 1981 r., pracują na rzecz pamięci kina, ale w swej fakturze na tyle odróżniają się od tych w *Legendzie Rity*, że z powodzeniem „udają” dokument, wymazując swoją pamięciotwórczą energię.

Kiedy runął mur, Margarethe von Trotta (wtedy żona Schlöndorffa) przebywała od jakiegoś czasu we Włoszech. Nie znała NRD na tyle (nie wiadomo zresztą, na ile), by napisać scenariusz filmu, który stanowiłby panoramę wschodnich Niemiec w okresie 1961-1989²⁰. *Obietnica* (*Das Versprechen*, 1994) miała zresztą być pierwszym filmem o historii podzielonego kraju zrealizowanym po przełomie i w tak szerokiej panoramie czasowej rzeczywiście nim była, co zapewne przyczyniło się do nominowania filmu do Oscara, jednak bez powodzenia. Reżyserka usilnie poszukiwała więc do współpracy świadka wydarzeń z tamtych lat, kogoś, na kogo pamięci mogłaby polegać. I znalazła – wprawdzie nie (jak autor *Legendy Rity*) autora z dawnej NRD, ale pisarza zachodnioniemieckiego. Peter Schneider uchodził za znawcę tematu, bowiem jego wydane w 1982 r. opowiadanie *Der Mauerspringer* (*Muroskoczek*) było jednym z nielicznych dzieł literackich poświęconych berlińskiej zaporze granicznej. Jeszcze w tym samym roku na jego kanwie powstała RFN-owska tragikomedialna *Mężczyzna na murze* (*Der Mann auf der Mauer*, reż. Reinhard Hauff, 1982), choć bardziej niż jako scenarzysta Schneider stał się znany jako autor pojęcia „muru w głowie”, które na zawsze miało określić syndrom mentalny wschodnich Niemców spowodowany utratą jednej części Berlina. Być może zresztą dokumentalna introdukcja, ukazująca sceny wznoszenia muru w sierpniu 1961 r., wyniknęła z jego podpowiedzi, bo akcja filmu rozpoczyna się jesienią tego roku (a utwór takiego dokumentalnego wsadu specjalnie nie potrzebuje), kończy zaś spotkaniem kochanków po latach na granicznym moście. Z drugiej zaś strony, finałowa scena spotkania²¹ w dniu, w którym runął mur, nie tylko nadaje filmowi kompozycję ramową usankcjonowaną przez losy przepołowionego murem miasta, ale zarazem udanie wyznacza „społeczne ramy pamięci”²² okresu 1961-1989. Wymowną ilustrację paradoksu owych ram stanowi chociażby

asymetria oglądanych w pamiętnych dniach 1989 r. przez rozdzielonych murem kochanków *Obietnicy* programów telewizyjnych: w Berlinie Zachodnim Sophie spogląda na ekran, z którego telewizja NRD-owska sący propagandową hucpę z okazji 40-lecia istnienia państwa; Konrad zaś w stolicy NRD ogląda telewizję zachodnioniemiecką, a w niej materiał poświęcony demonstracjom upamiętniającym ofiary zamordowane przy murze w jego mieście (w *Legendzie Rity* z kolei tytułowa bohaterka ogląda siebie w zachodnioniemieckiej telewizji, publikującej list gończy za terrorystami).

Von Trotta wspomagała się protezami pamięci swego scenarzysty (podobnie zresztą jak Schlöndorff, tyle że Kohlhaase świetnie pamiętał NRD z autopsji, a więc ją w filmie wspominał) oraz współpracującego przy scenariuszu Felice Laudadia (prywatnie jej pierwszego męża), który w pamiętnych dniach listopada 1989 r. udał się z ciekawości do Berlina. Natomiast pamięć wschodnich Niemiec Schneidera należy traktować raczej w kategoriach pamięci eksperckiej kogoś, kto nabywał ją z zewnątrz (choćaby jako rewoltujący student zachodniobermberskiej Freie Universität w czasie, kiedy powstawał mur, a potem jako świadek jego burzenia). Chodzi o rodzaj kompetencji zawodowej – w przeważającym stopniu opartej na ikonografii, jaką przyswoił sobie zapewne z mediów – dzięki której Schneider przypominał (sobie) NRD (bo raczej jej nie wspominał). NRD w *Obietnicy* została sklejona bowiem z podobnych ingrediencji co *Legenda Rity*, choć czas akcji (obejmujący 28 lat – od budowy do upadku muru) dawał autorce wiele możliwości dramatycznych, z których zresztą skwapliwie skorzystała. Warto jednak podkreślić, że chodzi o repertuar wspominany i strukturywany przez pióro i oko autora spoglądającego na NRD z zachodniej części Niemiec, skrzętnie kolekcjonującego wszystko to, co stanowiło o opresyjno-represyjnym modelu państwa (w przeciwieństwie do demokratycznych Niemiec Zachodnich) i co po budowie muru prowadziło do ucieczek za wszelką cenę (w tym także przez kanały) do Berlina Zachodniego. To taka NRD określała strategie pamiętania scenarzysty i taki kraj von Trotta w konwencji melodramatu inscenizowała, podpierając narrację miejscami nieznośnie sentymentalną muzyką. Nie brak zatem przesłuchań i aresztowań Stasi, nie brak presji wywoływanej na bliskich osób, które przeszły do „wroga klasowego”, nie brak też fanatycznego przełożonego Armii Ludowej, wyzywającego się w tresurze podwładnych do bezwzględnego zabijania przy murze. Są, rzecz oczywista, szykany na przejściu granicznym Friedrichstraße, gdzie zezwolenie na jego przekroczenie trzeba przyplacić inwigilacją przez Stasi i przez które można po prostu nie wpuścić syna z zachodniej części miasta do ojca; jest i *podpis za syna*, kiedy przychodzi odciąć się od wywiadu udzielonego francuskiej gazecie (zresztą nie prawicowej, ale „Le Monde”) i uratować możliwość kontaktu z własnym dzieckiem. Ale jest również lato 1968 r. i walcząca z radziecką inwazją Praga (postrzegana przez bohatera jak daleka zagranica), do której astrofizyk ze stolicy NRD przyjeżdża na konferencję naukową (w istocie na spotkanie ze swą dziewczyną, która w 1961 r. uciekła przez kanały na Zachód, podczas gdy on nie zdążył). Dylematu – podpisać czy nie podpisać odezwy solidaryzującej się w tej sytuacji z ZSRR – nie ma człowiek Stasi w instytucie naukowym Konrada, bo przecież *musi chronić swój talent*, skoro, jak by nie było, *wisi na tym państwie*, a w przypadku odmowy nie ma przecież szans na

wyjazd na Zachód w charakterze uprzywilejowanej przez reżim *kadry podróżnej* (*Reisekader*) – owego wymyślnego produktu NRD-owskiej ideologii oraz propagandy. Jest wreszcie polityczna opozycja, której przychodzi w kościele mierzyć się z agresywnymi prowokatorami, i śmierć człowieka w pasie przygranicznym, bo karę więzienia zamieniono mu na deportację do Berlina Zachodniego (tak postępowano z niektórymi opozycjonistami, których starano się pozbawić możliwości działalności w NRD), skąd powrót do domu – paradoksalnie, próba ucieczki przez mur w odwrotną stronę – miał śmiertelne konsekwencje.

W rezultacie otrzymujemy zachodnioniemiecką wersję pamiętania o NRD (raczej nie – pamiętania samej NRD), rodzaj megareminiscencji, silnie naznaczonej cechami dystopijnej legendy o kraju, który dopiero co zniknął z mapy świata.

W podobnym trybie kolekcji pamięciologicznej rekonstruuje mechanizmy pamięci *Jabłonie* (*Apfelbäume*, reż. Helma Sanders-Brahms, Niemcy 1992), choć miejscem akcji jest brandenburska prowincja, na której swoistość tego *małego, rządzonego twardą ręką kraju* rysuje się szczególnie wyraziście. Tu jednak opowieść o losach wyrosłej w kulcie *pierwszego państwa robotników i chłopów na niemieckiej ziemi* Leny – nieodrodzonego produktu NRD-owskiej inżynierii dusz – już na samym początku zostaje wpisana w ramę modalną *oczu, które chronią przed złym wspomnieniem*. Jako dziecko bohaterka otrzymała bowiem od babci zamieszkałej w malowniczej krainie Haweli zabawną nakładkę na oczy, choć ów gadżet nie uchronił kobiety przed zawilóściami biografii. Lena, urodzona w 1960 r. (a więc na rok przed budową muru), nie pozwoliła wmanipulować się w tryby funkcjonariuszki reżimu, choć życie nie szczędziło jej problemów, nieuchronnie związanych z czasami, w których przyszło jej żyć. Wprawdzie z całą powagą przystąpiła do propagandowej akcji pod hasłem: *Każdemu obywatelowi NRD jego jabłono*, ale udział w niej postrzegała jako autentyczny wkład w odrodzenie naturalnego środowiska, o którym wiedziała, że w jej kraju nie było wystarczająco chronione (więcej nawet, wkład w jego ochronę mógł zostać uznany przez władze za gest antypaństwowy²³). Ulokowanie pamięci NRD w postaci Leny tworzy filtr pamięciowy, dzięki któremu kraj ten jawi się bohaterce (i nam widzom) jako z gruntu opresyjny, pozostający w mackach policji politycznej (Stasi) i kunktatorskich funkcjonariuszy, znikających wraz z przełomem w zachodnich landach. Zwiedziona ucieczką na Zachód przez kochanka, przewodniczącego państwowego gospodarstwa rolnego, będąca w ciąży Lena zostaje złapana na próbie ucieczki z Republiki (surowo karana *Republikflucht*) i aresztowana, a kiedy po dwóch latach wychodzi z więzienia, mur właśnie pada (co oglądamy wraz z nią w telewizji). Z powodów politycznych do więzienia trafił także jej mąż, mający odwagę podczas uroczystości w pegeerze i w obecności partyjnych funkcjonariuszy nazwać swój kraj *świńskim chlewem*, który z marzenia ludzkości uczynił jedno wielkie kłamstwo. Jest rzeczą oczywistą, że ceną za zwolnienie z więzienia była zgoda na współpracę ze Stasi, na co w odwecie za zdradę żony bohater przystał, godząc się na współodpowiedzialność za jej aresztowanie.

Koniec NRD to dla Leny zarazem koniec jej marzeń o jabłoniowym rajy i finał marzenia ludzkości o sprawiedliwym i prawym państwie. Były kochanek, któremu zawierzyła i dla którego porzuciła męża, zdecydował się bowiem na wykarczowanie sadów i wybudowanie na ich miejscu inwestycji opłacalnej



Taniec na śmietniku, reż. Jürgen Brauer (1990–1991)

w nowych warunkach; a taką gwarantował park rozrywki lub hale magazynowe. Niespodziewanie kraj, który doświadczył ją tyloma dramataми, jawił się teraz mimo wszystko niespełnionym marzeniem – Lena wraz z mężem i córką wrócili na babcine włości, niewolni od złych wspomnień, od których miał ją ustrzec zabawny gadżet.

Zarówno Helma Sanders-Brahms, jak i Margarethe von Trotta nie skorzystały z retrospekcji jako naturalnej dla filmu strategii wspominania, kierując pamięć NRD do pracy pamięci narratora. Inaczej w wypadku Silvany Abbrescia-Rath, włoskiej artystki pracującej w RFN (w latach 1982-1988 studiowała w Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin), autorki *Powrotu* (*Wiederkehr*, 1994), utkanego z pamięci pary bohaterów. W tym filmie o pamięci wszystko jest wspomnieniem NRD – retrospekcja odsyłająca do 1957 r., w którym bohaterowie (on – akademik szukający azylu w niszowej pracy naukowej, ona – początkująca literatka) spotykają się w Berlinie Zachodnim (jeszcze w miarę swobodnie można przemieszczać się do zachodnich stref okupacyjnych miasta). I kiedy po 30 latach od rozstania mężczyzna wypomni kobiecie, że *traktowała Berlin jak dwie różne formy* (czyli abstrakcyjnie), to nadal pozostanie produktem ideologii NRD, choć nie żałuje kraju, którego już nie ma, ale tęskni za marzeniem, które ten w nim rozbudził.

Filmy o tematyce podobnej do omówionych powyżej powstawały także, jak wskazywaliśmy, w schyłkowej fazie NRD – tuż po upadku muru (ale jeszcze w NRD), wkrótce po zjednoczeniu Niemiec i później. Bliskość czasowa przetacza-

jących się wydarzeń sprawiała, że one same stawały się częścią opowiadanych historii. W przeciwieństwie jednak do dzieł autorów zachodniemieckich, którzy na historyczne „wczoraj” spoglądali nieobciążeni zwykle własną pamięcią lub obarczeni nią byli sporadycznie i wybiórczo, dla autorów z (dawnej) NRD (i ich bohaterów) praca pamięci miała zgoła odmienny charakter. Dokonywała się bowiem w obrębie ich wschodniemieckich (auto)biografii, przygotowując grunt pod zbiorową pamięć zjednoczonych Niemiec, która już wkrótce miała okazać się bardziej problematyczna niż wówczas sądzono. Zwłaszcza w dawnej NRD horyzont czasowy nie sprzyjał jeszcze wspomnieniom, lecz szybkiemu rozliczaniu; raczej postawom wypierania i selekcji, typowym dla przechodzenia z fazy pamięci magazynującej do pamięci funkcjonalnej niż stabilizowaniu pamiętania w społecznych ramach pamięci zjednoczonych Niemiec.

Toteż uwaga poświęcona temu, jak praca pamięci autorów z Niemiec Zachodnich kształtowała ekranową pamięć Niemieckiej Republiki Demokratycznej, wydaje się w kontekście nieuchronnej unifikacji niemieckiego kina nader pouczająca.

¹ Zob. A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 200.

² Zob. A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 123-139.

³ Jedyną oficjalną koprodukcją z Niemcami Zachodnimi stanowi *Zdobycie Chimborazo* (*Die Besteigung des Chimborazo*, reż. Rainer Simon, 1989), film zrealizowany we współpracy Defy z zachodniobrzeźnińskim partnerem Toro-Film oraz telewizją ZDF, wprowadzony na ekrany NRD-owskich kin zaledwie dwa miesiące przed upadkiem muru berlińskiego, 7 września 1989 r. Swoją drogą, współpraca z Berlinem Zachodnim (permanently ignorowanym, a nawet wymazywanym ze świadomości obywateli NRD), pozostawała czymś wyjątkowym nawet wtedy, kiedy NRD chyliła się już ku upadkowi.

⁴ Statystycznie rzecz biorąc, tych filmów nie było mało. Na przykład w ostatnim pełnym roku istnienia NRD (1989) lista importowanych z Niemiec Zachodnich tytułów liczyła 27 pozycji, wobec chociażby sześciu w roku budowy muru (1961) i 11 w pierwszym pełnym roku istnienia NRD (1950), choć trzeba pamiętać o możliwości korzystania do sierpnia 1961 r. przez wschodnich berlińczyków z repertuaru kin zachodniobrzeźnińskich. Zob. *Liste in der DDR gezeigter westdeutscher Filme*, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_in_

der_DDR_gezeigter_westdeutscher_Filme, (dostęp: 10.12.2023).

⁵ B. Dalichow, *Das letzte Kapitel. 1989 bis 1993*, w: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, red. R. Schenk, Henschel, Berlin 1994, s. 353.

⁶ Kompletny rejestr fabularnych filmów kinowych Defy zob. S. Brömsel, R. Biehl, *Filmographie. Die Kino-Spielfilme der DEFA 1945-1993*, w: C. Mückenberger, R. Schenk, E. Richter i in., dz. cyt., s. 356-541.

⁷ To właśnie Egon Krenz w jednym z telewizyjnych przemówień w końcu 1989 r. wprowadził do języka polityki pojęcie *Wende* – przełomu, które przylgnęło do schyłkowej fazy istnienia NRD, zanim to państwo zostało faktycznie zaanektowane przez RFN.

⁸ Z racji swojego usytuowania – pomiędzy NRD a zjednoczoną RFN – bywa on klasyfikowany jako film produkcji NRD-Niemcy, ale w wypadku *Stras* jako kraj produkcji podaje się już tylko NRD (np. na portalu internetowym Filmportal.de).

⁹ Zob. A. Gwóźdź, *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2019, s. 259-264.

¹⁰ Zob. A. Erll, dz. cyt., zwłaszcza *Wprowadzenie*, s. 11-30.

¹¹ Zob. A. Erll, S. Wodianka, *Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“*, w: *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. tychże, De Gruyter, Berlin – New York 2008, s. 1-20.

¹² A. Erll, dz. cyt., s. 196.

¹³ Tamże, s. 184.

- ¹⁴ Wgląd w teorie pamięci daje *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- ¹⁵ Ta ostatnia jest autorką innego jeszcze RFN-owskiego filmu tematyzującego NRD, *Manewry (Manöver)*, 1988), powstałego przed zjednoczeniem Niemiec.
- ¹⁶ A. Assmann, dz. cyt., s. 128, 130, 132-133.
- ¹⁷ O filmie Timma i jego sequelach w kontekście zachodnioniemieckiego kina mainstreamowego piszę także w książce A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 256-257.
- ¹⁸ A. Erll, dz. cyt., s. 198-202.
- ¹⁹ Przedmioty codziennego użytku, takie jak paczki papierosów czy zapalek były wypożyczane do filmu z muzeów, zachowywały one walor nie tylko mediów pamięci, ale nadto także reliktyw z epoki.
- ²⁰ Reżyserka wspomina o researchu na potrzeby filmu w stolicy NRD, ale już po upadku muru, trudno więc przypisać temu faktowi walor znajomości NRD. Zob. O. Matthies, *Interview mit Margarethe von Trotta und Peter Schneider*, w: P. Schneider, M. von Trotta, F. Laudadio, *Das Versprechen oder Der lange Atem der Liebe. Filmszenarium*, Verlag Volk und Welt, Berlin 1994, s. 141.
- ²¹ Na temat wydarzeń na tym moście powstał *Szlaban na wolność (Bornholmer Straße)*, reż. Christian Schwochow, 2014) – jeden z późniejszych filmowych memogramów wydarzeń z 1989 r., aktywnie wpisujący się w proces kształtowania pamięci zbiorowej obywateli zjednoczonych Niemiec.
- ²² Zob. M. Halbwachs, *Spółeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- ²³ Wokół podobnego motywu zorganizowana jest akcja kilku późnych filmów Defy, zwłaszcza filmu *Przebaczenie (Die Vergebung)*, 1994) pochodzącego z NRD Andreasa Höntscha.

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. 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 *Powtórke 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.: *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* (2019), *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921-1936* (2023). 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

- Assmann, A.** (2009). Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej (tłum. P. Przybyła). W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* (ss. 101-142). Kraków: Universitas.
- Dalichow, B.** (1994). Das letzte Kapitel. 1989 bis 1993. W: R. Schenk (red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, (wyd. 2, ss. 329-353). Berlin: Henschel.
- Erl, A.** (2018). *Kultura pamięci. Wprowadzenie* (tłum. A. Teperek). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Keywords:

memory media;
prosthetic memory;
episodic memory;
functional memory;
collective memory;
German turn of 1989
and 1990

Abstract

Andrzej Gwóźdź

Memory of the GDR in Films Made by (West) German Authors in the First Decade of United Germany

The article is devoted to the memory mechanisms observed in West German authors' films on the subject of the GDR, especially the turn of 1989 and 1990. It mainly concerns prosthetic memory constructed on the basis of media coverage, and not direct participation in the events (episodic memory), which was typical for film representations of the FRG authors (including Volker Schlöndorff, Helma Sanders-Brahms, Margarethe von Trotta). Focusing on the first decade after the unification also gives one a chance to capture functional memory in its rudimentary phase, as it exploits selected and permanent motifs, facts and events (oppressive everyday life of the GDR, Stasi supervision, events from the breakthrough period, particularly the fall of the Wall, the beginning of united Germany) in order to shape and legitimize identity.