

# Cztery historie filmowe z miastem w tle

O berlińskim obliczu transformacji w kinie niemieckim

EWA FIUK

*Mimo chłodu architektury i snobizmu sklepów przy placu Poczdamskim berlińczyk dostrzega, jak daleką drogę przeszło to miasto w tak krótkim czasie. Plac Poczdamski symbolizuje witalność Berlina – tych Aten nad Szprewą (Spreeathen) – i jego wolę przetrwania. Dla wielu berlińczyków jest spełnieniem ich – może prowincjonalnych – marzeń o byciu obywatelami światowej metropolii. Bo przecież Berlin to jedna z najbardziej małomiasteczkowych milionowych aglomeracji na świecie. Archipelag administracyjnie połączonych brandenburskich wiosek, małych miasteczek, majątków ziemskich <sup>1</sup>.*

Basil Kerski

Jednym z najbardziej popularnych miejsc na filmowej mapie Niemiec jest Berlin. To najliczniejsze i największe miasto Republiki <sup>2</sup>, mające swoisty urok, który wynika w równym stopniu z jego skomplikowanej, choć interesującej historii, co wielokulturowego charakteru <sup>3</sup>, od dziesięcioleci skutecznie uwodzi wszelkiego autoramentu artystów, w tym także reżyserów filmowych. Metropolia cieszy się szczególnym zainteresowaniem od momentu transformacji, czyli od chwili, gdy na powrót stała się stolicą Niemiec <sup>4</sup>, pojawia się w filmach jako miejsce wydarzeń bądź wątek fabularny. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że jej architektoniczny wizerunek wpisał się na stałe w ikonografię współczesnego filmu niemieckiego. Wizerunek ten zmienia się w zależności od wyobrażeń, intencji twórczych i stopnia kreatywności reżyserów, niekiedy nawiązujących do obrazu miasta wyłącznie na poziomie estetycznym, eksponujących jego pocztówkowy wymiar, innym zaś razem dokonujących udratyzowania jego losów, wywyższających je do roli pełnoprawnego bohatera, zaświadczonego o zmianach geopolitycznych, do których doszło na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego wieku.

Niniejszy artykuł jest próbą uchwycenia fenomenu Berlina jako elementu kultury filmowej z okresu okołotransformacyjnego na przykładzie czterech filmów, których wybór został podyktowany zarówno ich popularnością (sukcesem komercyjnym i artystycznym), jak i stopniem uwagi, jaką ich twórcy darzą samo miasto. Wybrane filmy reprezentują ponadto niemiecką kinematografię w szerokim ujęciu – twórczość wschodnio- i zachodniemiecką sprzed upadku muru, produkcję filmową po roku 1989 oraz najnowsze trendy z drugiej dekady XXI w.

### Queerowy zmierzch NRD, czyli *Coming out*

W pamiętny czwartek, 9 listopada 1989 r. nie tylko runął mur berliński, ale także odbyła się premiera filmu Heinera Carowa <sup>5</sup> *Coming out*, obrazu w historii kina nenerdowskiego wyjątkowego, wręcz bezprecedensowego. Film opowiada o losach młodego nauczyciela-idealisty, geja, który w odruchu sprzeciwu wobec swojej tożsamości seksualnej wiąże się z szaleńczo w nim zakochaną koleżanką z pracy. Związek ten kończy się jeszcze przed ślubem, gdyż Philipp zakochuje się z wzajemnością w poznanym podczas wypadu do gejowskiego klubu dziewiętnastoletnim Matthiasie. Nie zważając na uczucia, bohater przez jakiś czas rozpaczliwie stara się powrócić do dawnego stylu życia, aby za wszelką cenę dochować wierności zarówno narzeczonej, jak i mieszczańskiej, heteronormatywnej obyczajowości <sup>6</sup>. Film rozpoczyna się ujęciem wybuchających fajerwerków na tle wieczornego nieba. Ich dźwięki po chwili łączą się z sygnałem ambulansu, który wjeżdża w kadr, by niemal natychmiast go opuścić. Druga scena rozgrywa się w szpitalu i ukazuje młodego chłopaka (Matthiasa) przechodzącego zabieg płukania żołądka. Przyczyną cierpienia bohatera jest nieudana próba samobójcza podjęta z lęku przed ujawnieniem się.

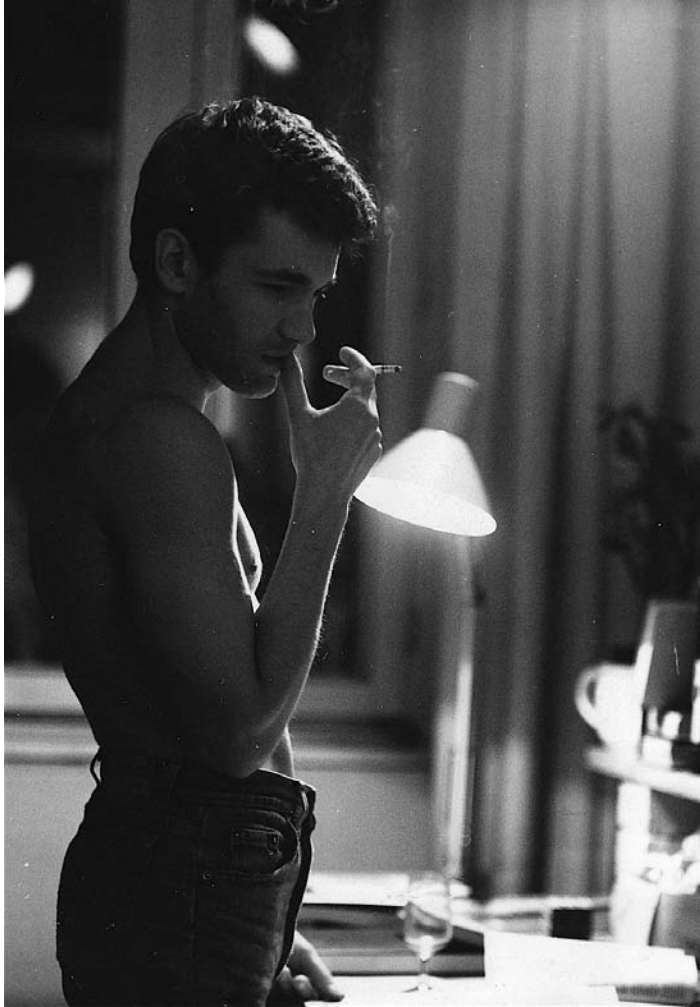
*Coming out*, o którego realizację Carow zabiegał siedem lat, jest opowieścią o brzemieniu tożsamości seksualnej, ale może być również odczytywany jako film o tożsamości w ogóle. Szczególnie w kontekście daty premiery, która niegdyś mogła wydawać się niefortunna (upadek muru przyćmił odbywający się po premierze bankiet), a dziś dodaje mu przełomowego, historycznego charakteru. Jak pisze Andrzej Gwóźdź: *Trudno (...) o bardziej spektakularny fakt w historii NRD-owskiego kina niż to, co się wydarzyło we wschodniobерlińskim kinie International 9 listopada 1989 roku, kiedy to podczas premierowego seansu filmu „Coming out” Heinera Carowa runął mur berliński. Nie dość, że film eksplorował po raz pierwszy w kinie Defy problematykę miłości homoseksualnej, to jeszcze czynił to w momencie historycznego przełomu, do przesilenia obyczajowego dopisując polityczny „coming out” wschodnich Niemców. Symbolice końca NRD stało się zadość: bohaterem jest przedstawiciel jednego z najbardziej obarczonych ideologicznie zawodów – nauczyciel (Matthias Freihof), którego miłość do partnera (Dirk Kummer) jest silniejsza niż związek z kobietą (Dagmar Manzel), z którą był na najlepszej drodze do utworzenia pożądanego z punktu widzenia interesów państwa małżeństwa (...)* <sup>7</sup>. Film odniósł sukces frekwencyjny (bilety wyprzedane na wiele tygodni naprzód, ponad milion widzów), trafił też do sekcji konkursowej 40. Festiwalu Filmowego w Berlinie, po raz pierwszy zorganizowanego wtedy również w kinach znajdujących się po wschodniej stronie miasta, na którym zdobył Srebrnego Niedźwiedzia za wybitne osiągnięcie artystyczne.

Zrealizowany z dużą odwagą, jeśli chodzi o sposób obrazowania homoseksualizmu, *Coming out* mógł i nadal może się podobać. Dobrze opowiedziany i zilustrowany muzyką z epoki, bawi i wzrusza, przede wszystkim jednak urzeka otwartością w traktowaniu istotnych, choć ówczesnie zakłamywanych kwestii społecznych, stroniąc jednocześnie od dydaktyzmu czy też chęci przypodobania się publiczności. Równie daleko mu do wyrachowanego kina komercyjnego, jak i do produkcji skrojonej pod gust festiwalowego jury. Film Carowa jest także obrazem wschodniego Berlina, hołdem złożonym miastu, które w takim kształcie, w jakim

widoczne jest na ekranie, już nie istnieje. Znaczenie przestrzeni miejskiej zostało zaakcentowane w jednej z pierwszych scen, ukazującej bohatera w drodze do pracy. Philipp wsiada na rower, opuszcza blokowisko położone w dzielnicy Mitte przy Holzmarktstraße i włącza się do ruchu ulicznego, sunąc w otoczeniu setek pojazdów szerokimi ulicami nieopodal Alexanderplatz. W kadrze widać charakterystyczne dla tej okolicy zabudowania, ze słynną wieżą telewizyjną włącznie. Od tego momentu krajobraz Berlina widoczny jest na ekranie niemal nieustannie, jako że bardzo wiele scen w filmie Carowa rozgrywa się w plenerze. Pejzaż miejski współtworzą miejsca takie jak: Opera Komiczna przy Behrenstraße i Schauspielhaus przy placu Gendarmenmarkt, stacja kolejki Marx-Engels-Platz (dziś Hackescher Markt), park Friedrichshain (niegdyś miejsce potajemnych spotkań homoseksualistów) i gejowska knajpa Schoppenstube znajdująca się przy Schönhauser Allee w bardzo modnej dziś dzielnicy Prenzlauer Berg.

Schoppenstube, lub po prostu Schoppe <sup>8</sup>, istniała do 2013 r. i była najstarszym gejowskim lokalem w NRD, którego korzenie sięgały czasów Republiki Weimarskiej. W latach 80., wraz z pobliskimi Café Schönhauser, Café Senefelder czy Burgfrieden <sup>9</sup>, była jednym z najpopularniejszych queerowych miejsc w mieście – (...) już wówczas knajpa uchodziła za legendarne miejsce spotkań artystów i homoseksualistów w Berlinie wschodnim. Zjeżdżali się tu geje z całej Republiki: robotnicy, tancerze, lekarze, aktorzy, popularni muzycy. Niektórzy stali w oczekiwaniu na wejście nawet godzinę przed otwarciem. (...) Ostatni goście wychodzili o piątej rano (...). W latach sześćdziesiątych wschodniobierlińskie środowisko gejowskie przeniosło się z dzielnicy Mitte do Prenzlauer Berg, gdzie można było przemieszczać się z jednej knajpy do drugiej (...). To były nisze, ale wszyscy zachowywali się wyjątkowo poprawnie. Nikt nikogo nie dotykał, pocałunek zdarzał się najwyżej w Wigilię <sup>10</sup>. Lokale w Prenzlauer Berg cieszyły się dużym powodzeniem; mimo że penalizujący czynności homoseksualne między mężczyznami paragraf 175 został w NRD oficjalnie zniesiony w 1968 r. (dla porównania – w RFN dopiero po zjednoczeniu, w 1994 r.) <sup>11</sup>, to społeczeństwo wschodniemieckie, formowane w duchu normatywnego programu komunistycznej partii SED, było skrajnie homofobiczne: homoseksualiści poddawani byli presji obyczajowej (przede wszystkim w mediach), dyskryminowani, a nawet prześladowani przez policję <sup>12</sup>. Schoppe i miejsca z tym lokalem sąsiadujące oferowały namiastkę prywatności i swobody.

Jednocześnie *Coming out* nie jest czarno-białym obrazem obyczajowości erodowskiej, który dawałby świadectwo wyłącznie aktom dyskryminacji wobec osób homoseksualnych. Wprawdzie ten i ów bohater mówi o strachu przed działaniem aparatu państwa (w jednej ze scen starszy mężczyzna wspomina nazistowskie szykany wobec homoseksualistów) mężczyźni spotykają się w poszukiwaniu partnera potajemnie, późnym wieczorem w parku, a główny bohater w jednej ze scen krzyczy: *Wiesz, co to znaczy być nauczycielem i gejem?!*, jednakże niektóre sytuacje zostały zainscenizowane w sposób pozwalający przypuszczać, że akceptacja i równouprawnienie są możliwe. Lekarka udzielająca pomocy Matthiasowi jest wyrozumiała i opiekuńcza, przyjaciół narzeczonej głównego bohatera, a zarazem jego młodzieńcza miłość, żyje w udanym, niemal mieszczańskim związku z młodszym mężczyzną, atmosfera w knajpie gejowskiej, którą odwiedza Philipp, okazuje się beztraska i nieskrępowana, Matthias zaś jest kochany i akceptowany przez swoich bliskich. Najbardziej oczywistym dowodem optymizmu scenariusza *Coming out*



*Coming out*, reż. Heiner Carow (1989)

jest sam finał filmu, przyjmujący wprawdzie formę zakończenia otwartego, lecz wyraźnie zmierzający w stronę happy endu.

Utwór Heinerja Carowa jest bowiem w istocie bardziej kameralnym filmem psychologicznym niż szeroko zakrojoną krytyką stosunków społecznych. Główny bohater walczy zaś raczej z samym sobą, a nie z dyskryminującą zbiorowością, by w finale rozwiązać wewnętrzny konflikt, a nie spór z otaczającym światem. Niemym świadkiem tego doświadczenia jest Berlin, zobrazony przez Carowa z sentymentem i życzliwością, co przysłużyło się nie tylko samemu filmowi, ale i medialnej historii miasta w ogóle. Wszak *Coming out* to jedna z ostatnich produkcji filmowych ukazujących Berlin eneradowski, ten sprzed zjednoczenia.

**Zmierzch Berlina Zachodniego ze szczytą wschodniego –  
*Niebo nad Berlinem***

Premiera filmu *Niebo nad Berlinem* (*Der Himmel über Berlin*) Wima Wendersa odbyła się w 1987 r. i była swoistym podarunkiem dla miasta z okazji 750-lecia jego istnienia. Historia anioła Daniela (Bruno Ganz), który chciałby zostać człowiekiem, zachwyciła jury światowych festiwali i zebrała liczne nagrody, w tym za najlepszą reżyserię w Cannes. Trzydzieści jeden lat później, w lutym 2018 r., w ramach 68. Berlinale, odbyła się druga premiera filmu w wersji odrestaurowanej. Cyfrowa odnowa materiału filmowego, który odąd dostępny jest w 4K i Dolby 5.1, została przeprowadzona przez Fundację Wima Wendersa (Wim Wenders Stiftung). Restauracja przydała dziełu splendoru, ponieważ jakość pierwotnego nagrania z uwagi na obróbkę wizualną podyktowaną niecodziennym zamysłem estetycznym filmu –  $\frac{3}{4}$  zdjęć powstało w czerni i bieli,  $\frac{1}{4}$  w kolorze – właściwie od początku pozostawiała wiele do życzenia. Reżyser wyjaśnia: *Ponieważ materiał, w którym pojawia się zarówno czerni i biel, jak i kolor, można było wówczas kopiować wyłącznie z negatywu kolorowego, wszystkie sceny zrealizowane na taśmie czarno-białej, a zatem większa część filmu, musiały zostać wielokrotnie skopiowane. (...) Proszę sobie wyobrazić, że bierze pan ładne zdjęcie, wkłada do kopiarki, kopiuje raz, a potem z powstałej kopii robi następną i następną, i tak sześć razy. To, co trzyma pan ostatecznie w dłoni, nie ma już tej rozdzielczości, ostrości i kontrastu, jakie cechowały oryginał. Ale wtedy nic innego nie było możliwe. Dziś negatyw można zeskanować, zachowując maksymalną jakość (...). Przede wszystkim czerni i biel jest wyśmienita. O takiej właśnie marzył dawniej mój legendarny operator Henri Alekan*<sup>13</sup>.

Transformacja, o której tu mowa, oznacza przemianę filmu w jego materialnym wymiarze, przekształcenie obrazu i dźwięku możliwe dzięki rozwojowi technologicznemu. Jednak sam przełom ustrojowy i spowodowane nim zmiany geopolityczne, jakie jesienią 1989 r. dotknęły Berlin, obie części Niemiec i znaczną część kontynentu europejskiego, okazują się w odniesieniu do obrazu Wendersa nie mniej ważne, przede wszystkim jeśli chodzi o jego współczesną recepcję, nadającą mu – podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Coming out* – szczególne znaczenie w historii filmu. *Niebo nad Berlinem* jest dokumentem czasu, przedstawiającym miejsca, których już nie ma albo w ogóle, albo w postaci, w jakiej ukazują się na ekranie.

Pejzaż Berlina zostaje przywołany już w ujęciu otwierającym. Pierwszy kadr pokazuje ludzkie oko, które przeobraża się w miasto widoczne z lotu ptaka, a pierwszym rozpoznawalnym miejscem jest kościół Pamięci Cesarza Wilhelma przy ulicy Kurfürstendamm, znajdującej się w położonej centralnie dzielnicy Charlottenburg-Wilmersdorf. Kilkakrotnie na ekranie pojawia się też mur berliński. *Berlin... Jestem tu obca, ale wszystko tu takie swojskie. Nie da się zgubić, zawsze w końcu dociera się do muru* – mówi Marion, jedna z bohaterek, piękna artystka cyrkowa grana przez Solveig Dommartin, ówczesną partnerkę życiową Wendersa.

Słowa Marion mogą uchodzić za echo doświadczeń samego reżysera, który w drugiej połowie lat 80., po ośmiu latach pracy w Stanach Zjednoczonych, wrócił do ojczyzny. Lecz nie do rodzinnego Zagłębia Ruhry ani Monachium, gdzie ukończył szkołę filmową, lecz właśnie do Berlina. W jednej ze scen anioły Daniel i Cassiel znajdują się w tzw. pasie śmierci, obszarze między obiema częściami muru.



*Niebo nad Berlinem*, reż. Wim Wenders (1987)



*Niebo nad Berlinem*, reż. Wim Wenders (1987)

To tu dokonuje się przeistoczenie Damiela w człowieka. Było to wówczas jedyne „berlińskie” miejsce, które zostało stworzone specjalnie na potrzeby filmu, ponieważ ekipa nie mogła po prostu wejść na teren pomiędzy granicami. Po transformacji Damiel idzie najpierw wzdłuż muru, a potem przemierza ulice Berlina Zachodniego, m.in. Goebenstraße w dzielnicy Schöneberg. Następnie kamera pokazuje spotkanie Marion z przybyłym na plan filmowy do miasta nad Szprewą Peterem Falkiem przy stacji metra Güntzelstraße, ponownie w Charlottenburgu-Wilmersdorfie.

Anioły, które przemieszczają się swobodnie po całym Berlinie Zachodnim, nieczęsto przedostają się do wschodniej części miasta. Wprawdzie siedzący na szczycie kolumny Zwycięstwa Cassiel spogląda w kierunku socjalistycznego Alexanderplatz, jednak w filmie jest tylko jedno króciutkie ujęcie zrealizowane „po tamtej stronie”, w dzielnicy Prenzlauer Berg. Wenders opowiadał, że wykonał je zaprzyjaźniony operator ze Wschodu, a taśma z nagraniem musiała zostać przemycona przez granicę. Jemu samemu odmówiono prawa do realizacji filmu na terenie NRD, mimo że początkowo ponoć sam minister kultury Hans-Joachim Hoffmann był gotów wspierać Wendersa, jeśli ten zdecydowałby się na produkcję filmu na Wschodzie: *Ale kiedy w końcu usłyszał, że aktorzy grali niewidzialne anioły, które mogą przenikać nie tylko przez mury, ale również przez ten mur, machnął tylko ręką w geście dezaprobaty*<sup>14</sup> – wspomina reżyser.

Jednym z najbardziej charakterystycznych zakątków Berlina, a jednocześnie miejscem, którego wizerunek diametralnie zmienił się po przełomie 1989 r., jest plac Poczdamski<sup>15</sup> i jego okolice. W okresie podziału Niemiec jedna część placu znajdowała się po wschodniej, druga po zachodniej stronie<sup>16</sup>. W wyniku wojennych bombardowań miasta duża część zabudowań została zniszczona. Po stronie wschodniej ocalałe budynki wyburzono w latach 60. i 70., gdy rozbudowywano mur, a dokładnie pas śmierci, który miał pozostać pusty. Natomiast po stronie zachodniej brak inwestycji w tej okolicy przyczynił się do jej postępującego niszczenia. Tętniąca życiem jeszcze czterdzieści lat wcześniej, nowoczesna okolica przeobraziła się w dość upiorny ugór, pustkowie tkwiące w centrum podzielonego miasta niczym blizna po groźnej chorobie na ciele kontynentu.

Miejskie peregrynacje anioła Cassiela często doprowadzają go w okolice placu Poczdamskiego. Podczas tych przechadzek natrafia on na *starego mędrca, berlińczyka noszącego imię Homer, który na pustyni w sercu miasta szuka śladów swojej młodości przy Potsdamer Platz. Berlińskim Homerem jest w filmie 85-letni aktor Curt Bois, legenda filmu i teatru niemieckiego, który – podobnie jak Marlena Dietrich czy Fritz Lang – uciekając przed nazizmem, wyemigrował w latach 30. do Hollywood*<sup>17</sup>. W scenie, o której mowa, Homer spaceruje po pustkowiu placu Poczdamskiego, zaś ponad kadrem słyszalny jest głos bohatera: *Nie mogę znaleźć Potsdamer Platz. Tutaj? To nie może być tutaj. To na Potsdamer Platz była Café Josti. Po południu chadzałem tam pogadać i napić się kawy, popatrzeć na tłum (...). To było miejsce pełne życia. Tramwaje, konne dorożki. (...) A potem nagle pojawiły się flagi. Cały plac był nimi pokryty. A ludzie nie byli już przyjacielscy, policja też nie.*

Widmo Trzeciej Rzeszy powraca w *Niebie nad Berlinem* również na planie filmowym. Wenders inscenizuje bowiem sekwencję filmu w filmie, w której opowiada o realizacji fikcyjnej amerykańskiej produkcji, której akcja rozgrywa się w czasie II wojny światowej. Główną rolę gra Peter Falk, anioł, który stał się czło-



wiekiem, rozmyślający na pokładzie samolotu zmierzającego na lotnisko w Berlinie Zachodnim o mieście, jego historii i słynnych osobach z nim związanych: Emilu Janningsie, Clausie von Stauffenbergu, Johnnie F. Kennedym.

Plan filmowy, podobnie jak cyrk, w którym występuje Marion, obiekt uczuć Damiana, są jednak miejscami abstrakcyjnymi, wyjętymi z historyczno-politycznego kontekstu, w jakim funkcjonuje miasto, zarówno na płaszczyźnie recepcji kulturowej, jak i konstrukcji filmowej. *Pojaltański Berlin Wendersa jest szary i brudny, pełno w nim zniszczonych secesyjnych kamienic, bunkrów i pustych miejsc między budynkami, gdzie kiedyś stały domy zburzone w czasie wojny. Jest też idealną dekoracją do realizacji filmów o Trzeciej Rzeszy. Mimo że klęska wojenna rzuca cień na to miasto, Berlin jest u Wendersa miejscem żywym, przyjaznym, autentycznym. Otwartą sceną egzystencjalnych doświadczeń ludzi, miastem, w którym obecne jest nadal piękno życia i przemijania* – zauważa Kerski, po czym, jak gdyby w wyobrażonym dialogu z Curtem Bois, dodaje na temat placu Poczdamskiego: *Architektura tego miejsca jest chłodna – rozczarowuje każdego, kto spodziewałby się atmosfery ulicznych scen z obrazów ekspresjonistów czy fotografii z lat 20. Niejeden przybysz zauważy, że budynki, pasáže i sklepy przy placu Poczdamskim przypominają nowoczesne, zamożne kompleksy handlowe na peryferiach miast amerykańskich – snobistyczną architekturę bez charakteru. Plac, którego nie odbudowano według planów historycznych, został szybko zaakceptowany przez berlińczyków*<sup>18</sup>.

W porównaniu z filmem Heinera Carowa, kameralnym i wyraźnie wschodnioniemieckim (prowincjonalnym), zarówno z uwagi na warunki produkcyjne jak i problematykę, *Niebo nad Berlinem* wydaje się utworem prawdziwie światowym, w którym jest widoczny międzynarodowy charakter samego miasta oraz fabuły (amerykański film, francuski cyrk etc.). Zachodnioniemiecki reżyser miał oczywiście znacznie większe możliwości realizacyjne i koprodukcyjne niż jego wschodnioniemiecki kolega. Poza tym Wenders podczas realizacji filmu miał już spore „pozaniemieckie” doświadczenie zawodowe. Jednocześnie, podobnie jak to miało miejsce w przypadku *Coming out, Niebo nad Berlinem* w momencie, gdy powstawało, było utworem na wskroś współczesnym. Oprócz przywołanego już motywu muru efektywnym sposobem na umiejscowienie wydarzeń w konkretnym kontekście czasowym było tu posłużenie się muzyką z epoki, m.in. utworami Nicka Cave’a and The Bad Seeds. Cechą charakterystyczną wizerunku ówczesnego Berlina Zachodniego byli także migranci, z których największą grupę stanowili Turcy zamieszkujący dzielnicę Kreuzberg. Również Wenders wpisuje ich postaci w swój filmowy portret miasta. Migranci, a raczej migrantki, gdyż reżyser wybiera kobiety, które dzięki chustom na głowie lepiej wyróżniają się w tłumie berlińczyków, pojawiają się w dwóch krótkich scenach. W jednej z nich Cassiel towarzyszy młodej Turczynce w publicznej pralni. Zgodnie z logiką opowiadania, anioł, a wraz z nim widz, słyszy myśli kobiety po turecku (myśli Niemców wybrzmiewają w języku niemieckim, Petera Falka – w angielskim). Turczynki w chustach na głowie, długich płaszczach i bez makijażu są znakomitym znakiem czasu, ponieważ żyjące dziś w RFN potomkinie ówczesnych gasterbeiterów z Turcji, należące do drugiego, a nawet trzeciego pokolenia migrantów, są już znacznie bardziej wyemancypowane, co oznacza, że ubierają się i malują zgodnie z modą zachodnioeuropejską. Cechą charakterystyczną Berlina, zarówno dawniej, jak i dziś, jest to, że historia – przede

wszystkim wojenna i zimnowojenna – doskonale przeplata się z nowoczesnością. Jest to z pewnością najbardziej obciążone historycznie, a jednocześnie najbardziej intrygujące i zróżnicowane pod względem społecznym, architektonicznym, etnicznym i kulturowym miasto w Republice Federalnej Niemiec, w którym z całą mocą ujawniają się bolączki Europy, tej dawnej (podział kontynentu) i współczesnej (polityka Niemiec względem uchodźców). Opowiadając o realizacji *Nieba nad Berlinem*, Wenders, który pracował właściwie bez gotowego scenariusza, mówi, że jego współautorem było samo miasto – *Berlin ma szczególną energię, czuje się ją, gdy się tu przyjeżdża. Kiedy wróciłem z Ameryki, było dla mnie jasne, że jest tylko jedno miejsce w Europie, gdzie chcę pojechać, i to był Berlin*<sup>19</sup>.

### **Mur upada, a ty śpisz. Koniec NRD made in RFN – *Good bye, Lenin!***

Film Wolfganga Beckera *Good bye, Lenin!* powstał w 2003 r., po blisko dwóch latach realizacji, i od razu stał się przebojem kasowym. Ponad 6,5-milionowa widownia w Niemczech, udział w konkursie Berlinale i tamtejsza nagroda Der Blaue Engel<sup>20</sup>, liczne niemieckie nagrody filmowe, a także popularność na arenie międzynarodowej – 1,4 miliona widzów we Francji, wpływy przekraczające sumę miliona funtów w Wielkiej Brytanii, by przywołać tylko te dwa przykłady, nominacja do BAFTA i Złotego Globu oraz kilka Europejskich Nagród Filmowych – wszystko to świadczy o olbrzymim sukcesie filmu, jaki od momentu zjednoczenia Niemiec do dziś nie był dany zbyt wielu produkcjom niemieckim<sup>21</sup>. Ta zrealizowana według wszystkich reguł gatunku komedia, której akcja rozgrywa się w czasach transformacji, opowiada o rodzinnych kłamstwach i ich konsekwencjach. Komediowy charakter filmu wynika w dużym stopniu z pomysłu narracyjnego, który zakłada, że widz obserwujący zmiany społeczno-obyczajowe zachodzące w NRD po przełomie ma większą wiedzę niż bohaterka, chora na serce kobieta, odseparowana przez syna od świata zewnętrznego, zamknięta w pokoju, w którym ten stworzył dla niej prawdziwy wschodnioniemiecki skansen. Zabawne są również starania chłopaka zmierzające do stworzenia na kilkunastu metrach kwadratowych sypialni matki możliwie najdokładniejszej kopii życia w NRD. Efekt komiczny zostaje osiągnięty m.in. dzięki założeniu, że wszystko jest wymienialne. Alex kupuje nowe, zachodnie produkty spożywcze, a następnie wkłada je do starych, enerdownskich opakowań, których poszukuje na pchlim targu, a nawet na śmietniku. W tym samym czasie siostra chłopaka postanawia wymienić meble i wyposażenie mieszkania na nowocześniejsze, zachodnioeuropejskie, co jednakowoż nie zmienia faktu, że mieści się ono w bloku z wielkiej płyty. Wieżowce znajdujące się we wschodniej części Berlina, nawet jeśli ich fasady przykrywały olbrzymie banery z reklamą coca-coli, pozostawały swojskimi socjalistycznymi budynkami.

Film Beckera pozwala się odczytać na dwóch poziomach: jako prywatna historia rodzinna oraz oficjalna historia przełomu lat 1989/1990, ponieważ w fabułę zostają zręcznie wplecione najważniejsze wydarzenia tamtego okresu, uautentyczne nagraniami pochodzącymi z filmów archiwalnych przedstawiających parady wojskowe, polityków wschodnio- i zachodnioniemieckich oraz zwykłych berlińczyków. Na pierwszym z tych poziomów poznajemy Christiane, socjalistkę i oddaną działaczkę partyjną, która samotnie wychowuje dwoje dzieci. W domu niewiele rozmawia się o polityce, lecz możemy się domyślić, że młodzi kontestują



*Good bye, Lenin!*, rež. Wolfgang Becker (2003)

panujący porządek. Gdy pewnego wieczoru kobieta udaje się na uroczystość obchodów 40-lecia NRD do Pałacu Republiki, przypadkiem natrafia na manifestację, w której bierze udział jej syn. Christiane widzi, jak policja bije demonstrantów, w pewnym momencie traci przytomność i upada na ulicę. Becker najwyraźniej chce, byśmy uwierzyli, że bohaterka, która wyrosła w totalitarnym państwie, po raz pierwszy spotkała się z przemocą ze strony władz. Po tym incydencie kobieta zapada w trwającą wiele miesięcy śpiączkę. W tym czasie upada mur berliński, a w NRD zachodzą radykalne przemiany społeczno-polityczne. *Umknęło jej wkroczenie kultury zachodniej do naszych 79 m<sup>2</sup>. Matka przespala nieuchronny triumf kapitalizmu* – słyszymy dobywający się spoza kadru komentarz Alexa, na ekranie zaś najpierw widzimy wymianę wyposażenia rodzinnego mieszkania, a potem jadące ulicami wschodniego Berlina ciężarówki coca-coli, pojawiające się tam przewrotnie zamiast czołgów biorących całkiem niedawno udział w paradzie wojskowej z okazji jubileuszu NRD. Kiedy Christiane w końcu odzyskuje świadomość, jej ojczyzna nie przypomina już tego, czym była jeszcze kilka miesięcy wcześniej, a ponieważ opiekujący się nią lekarz (kolejny, bo pierwszy zdążył już, jak wielu obywateli Niemiec wschodnich, wyjechać na Zachód) straszy rodzinę groźnymi konsekwencjami każdego wzburzenia emocjonalnego u pacjentki, Alex postanawia okłamać matkę co do rozwoju sytuacji społeczno-politycznej i przez wiele miesięcy utrzymuje ją w przekonaniu, że NRD istnieje nadal w niezminionej formie.

*Good bye, Lenin!* odczytywany jako oficjalna historia międzynarodowa staje się swoistą kroniką rozpoczynającą się w 1978 r. W kadrze widzimy nagrany jak gdyby amatorską kamerą film ukazujący bawiące się w ogrodzie dzieci. Ujęcie, opatrzone datą oraz napisem „Nasza dacza”, jest metaforą beztróskiego dzieciństwa Alexa i jego siostry. Następnie przenosimy się w czasie do roku 1989, w którym nastąpiły dwa ważne – z punktu widzenia fabuły, a także niemieckiej historii – wydarzenia: 40. rocznica istnienia NRD – 7 października, i upadek muru berlińskiego – 9 listopada. Oba są ukazane za sprawą nagrań archiwalnych, które z czasem stały się audiowizualnymi ikonami przełomu. Twórcy *Good bye, Lenin!* nawiązują również do 1 stycznia 1990 r., od kiedy obywatele RFN i NRD mogli przemieszczać się swobodnie między oboma krajami, oraz 18 marca tego samego roku, kiedy odbyły się pierwsze wolne wybory do Izby Ludowej<sup>22</sup>, enerdowskiego parlamentu, który został rozwiązany pół roku później. Kolejną datą w filmowej chronologii jest kwiecień 1990 r. Odnosi się ona do początku reformy walutowej, tzn. przewalutowania marki wschodnioniemieckiej na zachodnioniemiecką. Twórcy filmu wybrali ją zapewne dlatego, że to właśnie w kwietniu odbywały się negocjacje rządów RFN i NRD w kwestii tzw. unii walutowej, gospodarczej i socjalnej, choć porozumienie w tej sprawie zostało podpisane przez ministrów finansów obu państw, Theo Wai-gela i Waltera Romberga, 18 maja, a jego zapisy weszły w życie dopiero 1 lipca. W stosownej scenie spoza kadru dobywa się ponownie głos Alexa, stwierdzającego lakonicznie: *Nasze niewielkie społeczeństwo zalala marka zachodnia*. Lato 1990 r., kolejna filmowa kartka z kalendarza, jest już synonimem innego, nienależącego wprawdzie do oficjalnej historii transformacji, choć nie mniej istotnego społecznie i kulturowo wydarzenia – mistrzostw świata w piłce nożnej, które wygrała reprezentacja RFN, zdobywając 8 lipca na stadionie w Rzymie jedyną bramkę w meczu z Argentyną. Jeśli wierzyć Beckerowi, sukces ten odczuwany był w NRD jako wspólny. To poczucie emocjonalnej jedności było możliwe dzięki wydarzeniom rozgrywają-

cym się na płaszczyźnie politycznej, których przebieg latem 1990 r. coraz wyraźniej wskazywał na wolę integracji u przywódców obu państw i coraz bardziej przybliżał jej finalizację. Niewątpliwie owo poczucie było również wyrazem potrzeby społecznej po stronie Niemiec wschodnich. Finał tego procesu nastąpił 3 października, co u Beckera jest symbolizowane przez fajerwerki w jednej z ostatnich scen filmu, z których dowiadujemy się, że zaledwie trzy dni po oficjalnym zjednoczeniu Niemiec wraz ze starym socjalistycznym porządkiem odeszła również Christiane.

Realizując film na temat transformacji ustrojowej przełomu lat 80. i 90., twórcy *Good bye, Lenin!* odwołali się do zjawiska „ostalgie”, i to w dwojaki sposób: posłużyli się nią w celu wywołania określonych emocji (tęsknota za przeszłością lub rozbawienie wynikające z nieprzystawalności epoki minionej do współczesnej), a jednocześnie dekonstruowali jej działanie przez wskazanie na absurdalność zachowania głównego bohatera, który obsesyjnie gromadzi relikty przeszłości, by w pewnym sensie odrestaurować stary porządek, nawet jeśli chodziło tylko o jeden pokój w osiemdziesięciometrowym mieszkaniu. Film Beckera doskonale wpisuje się w nurt filmów retro na temat życia w NRD i/lub upadku muru berlińskiego, które zaczęły powstawać już w latach 90., w tym czy innym przypadku gwarantując Niemcom sukces kasowy lub festiwalowy. Gros filmów należących do tego nurtu zostało zrealizowanych przez reżyserów z zachodniej części kraju. Nie umniejsza to oczywiście ich wartości, ale określa w pewnym sensie reprezentowaną przez nie perspektywę. Kiedy *Good bye, Lenin!* został pokazany premierowo na festiwalu w Berlinie w 2003 r., Beckerowi – urodzonemu w 1954 r. w zachodnioniemieckiej Westfalii – zarzucano, że opowiedział o NRD i jej zmierzchu z punktu widzenia kogoś, kto nigdy nie doświadczył socjalizmu. Chęć podjęcia inspirującego z perspektywy scenopisarskiej tematu końca systemu i jego reperkusji przez kogoś, kto z systemem tym miał niewiele wspólnego, nie jest jeszcze niczym nagannym i piętnowanie twórców zachodnioniemieckich za to, że opowiadają o NRD (co miało miejsce kilkakrotnie, także w przypadku nagrodzonego Oscarem *Życia na podłuchę / Das Leben der Anderen*, 2006/ Florianiana Henckela von Donnersmarcka), wydaje się mało efektywne. Jednak warto pamiętać, że kiedy w październiku 1990 r. nastąpiło zjednoczenie Niemiec, NRD została w istocie wchłonięta przez RFN. Zachodnioniemieckie organy polityczne, instytucje prawne i inicjatywy społeczne stały się od tego momentu wspólne. To samo można powiedzieć o produkcji filmowej. Nic więc dziwnego, że pamięć o wschodnich Niemczech została w pewnym sensie zawłaszczona przez Zachód.

Sam Berlin jest w *Good bye, Lenin!* miejscem wydarzeń, które jawi się tu raczej jako synonim całej Niemieckiej Republiki Demokratycznej w dobie transformacji niż jakaś wyjątkowa przestrzeń, jak w przypadku *Coming out i Nieba nad Berlinem*. Część akcji rozgrywa się w dzielnicach Mitte i Friedrichshain, o czym wspomina się w filmie. W przeciwieństwie do obrazów Carowa i Wendersa w *Good bye, Lenin!* nie ma jednak zbyt wielu wskazówek dotyczących konkretnych miejsc w Berlinie, a topografia miasta nie odgrywa szczególnie ważnej roli ani ze względu na dramaturgię, ani inscenizację. Wydaje się, że powodem tego jest, paradoksalnie, właśnie koncepcja inscenizacyjna: w filmie Beckera dużą rolę odgrywają pomieszczenia zamknięte. Akcja *Good bye, Lenin!* kończy się tuż po zjednoczeniu Niemiec, widz nie dowiaduje się zatem, że 20 czerwca 1991 r. Berlin stał się na powrót stolicą Niemiec<sup>23</sup>. Ale też nie jest to istotne. Film, którego akcja rozgrywa się w no-

woczesnym, poprzelomowym Berlinie, miejscu spotkań mniej lub bardziej spełnionych artystów, graczy w golfa, nierozgarniętych kontrolerów biletów, chuliganów i dilerów, młodych pięknoduchów i starszych alkoholików pamiętających nazistowski terror, powstał dopiero na początku drugiej dekady XXI w.

### **Ballada o Niko Fischerze, czyli *Oh, Boy!***

*Oh, Boy!* (2012) powstał 22 lata po transformacji. Jego reżyserem i scenarzystą jest urodzony w 1978 r. w Nadrenii Północnej-Westfalii Jan-Ole Gerster<sup>24</sup>. Ta obcypana w Niemczech nagrodami tragikomedialna opowiada o 24 godzinach z życia Niko Fischera, dwudziestokilkuletniego berlińczyka, który porzucił studia prawnicze, by – jak tłumaczy ojcu – pomyśleć. Pewnego letniego dnia wychodzi z domu i rusza przez Berlin, odwiedzając różne miejsca, w których spotyka ciekawych bądź irytujących ludzi. Wszystko rozpoczyna się rano, gdy Niko budzi się w mieszkaniu znajomej dziewczyny, z którą spędził noc. Chłopak jedzie do domu, żeby się odświeżyć, a potem do urzędu na rozmowę z psychologiem, który wnioskuje o odebranie mu prawa jazdy. Tego dnia odwiedza jeszcze m.in. pole golfowe, mieszkanie młodego dilerka i wpada na przedstawienie teatralne. Późną nocą dociera do baru na ostatniego drinka, po czym – dość nieoczekiwanie – udaje się do szpitala z nieznanym, który przysiadł się do niego, a potem miał zawał. Następnego ranka wstępuje do kawiarni na kawę, którą tym razem udaje mu się kupić. Jest to ostatnie miejsce, w którym widzimy Niko. Wszystkie spotkania i zdarzenia, które przeżył bohater, zaświadczać o mało spektakularnym stylu jego życia, jednak towarzysząca im niepozorność i bezwolność nie tylko nie ujmuje filmowi uroku, lecz okazują się intrygujące, w czym niemała zasługa odtwórcy głównej roli, Toma Schillinga<sup>25</sup>.

*Oh, Boy!* został zrealizowany na czarno-białej taśmie i zilustrowany muzyką jazzową, co doskonale oddaje ospałość, a nawet pewną melancholię cechującą nie tylko głównego bohatera, ale i atmosferę Berlina widzianego okiem Gerstera. Jak trafnie zauważa autor jednego z felietonów poświęconych filmowi: „*Oh, Boy!*” w przekonujący sposób ukazuje Berlin jako metropolię, w której całe pokolenie jest w stanie zatracić się w melancholii typowej dla bohemy. To wiele mówi o mieście, w którym tylu ludzi próbuje życia często prowadzącego do pustki<sup>26</sup>. Wybór takiej ilustracji muzycznej dla Berlina reżyser tłumaczy zaś następująco: *To jest muzyka, która kojarzy mi się z tym miastem. Jazz uwypukla cechującą je ironię i komentuje to, co tu się dzieje, w bardzo znamienity sposób*<sup>27</sup>.

Berlin, miejsce akcji filmu, jest przez Gerstera pokazany jako niemalże wolny od balastu historycznego. Wprawdzie na planie filmowym, dokąd trafiają Niko i jego przyjaciel Matze, jest realizowany film o Holokauście, którego akcja rozgrywa się w wojennym Berlinie, jednak ten wątek bardziej niż do nazistowskiej przeszłości miasta odnosi się – w sposób ironiczny – do tendencji obecnych we współczesnej kinematografii niemieckiej, której lwią część dotyczy właśnie tego okresu. W scenie rozmowy ze znajomym aktorem, odtwarzającym rolę esesmana zakochanego w Żydówce, na temat scenariusza równie banalnego co typowego dla wielu tego rodzaju produkcji, Niko mówi pół żartem, pół serio: *Mam nadzieję, że to przynajmniej historia oparta na faktach*, na co ów odpowiada z powagą: *No... tak, jak to II wojna światowa*. Odniesień do okresu zimnowojennego i podziału Berlina nie ma za to w *Oh, Boy!* wcale. Transformacja – tak istotna dla samego



*Oh, Boy!*, rež. Jan-Ole Gerster (2012)

miasta, jak i jego filmowego wizerunku – nie odgrywa w oglądzie Gerstera najwyraźniej żadnej roli. W stolicy Niemiec ukazanej przez reżysera nie słychać już nawet najmniejszego echa zjednoczenia miasta, a twórca obrazuje je tak, jak mówi się o nim i pisze mniej więcej od początku XXI w.: to zatem miejsce wyjątkowe, ekscytujące i rozrywkowe, niewymagające i beztroskie, do którego zjeżdżają młodzi ludzie z całych Niemiec, jak mówiąca ze szwabskim akcentem młoda kelnerka z południa, obsługująca Niko w jednej z kawiarni. Dobrze atmosferę tę uchwycił dziennikarz gazety „Der Tagesspiegel”, który o bohaterze filmu Gerstera i mieście, w którym ów mieszka, pisał tak: *Żyje oczywiście w Berlinie. Mieście, w którym można długo spać, żyć dniem dzisiejszym, opowiadać o „projektach” i „terminach”, a jednocześnie nic nie robić*<sup>28</sup>. Z takim opisem Berlina z 2012 r. doskonale koresponduje komentarz angielskiego pisarza Stephena Spendera odnoszący się do życia w stolicy niemal sto lat wcześniej, w latach 20. ubiegłego wieku: *W mieście tym, nieposiadającym żadnego stylu czy tradycji, miało się świadomość, że każdy codziennie zaczyna od zera. Siła berlińczyków brała się stąd, że każdego dnia byli w stanie rozpocząć całkiem nowe życie, ponieważ żaden z nich w istocie nie mógł odnieść się do czegokolwiek, co stanowiłoby konkretną przeszłość*<sup>29</sup>.

Miejsca berlińskie, które pojawiają się w *Oh, Boy!*, to: ulice Schönleinstraße i Oberbaumstraße w dzielnicy Kreuzberg, Deutsche Oper w Charlottenburgu-Wilmersdorfie oraz stacja kolejki Friedrichstraße w Mitte. *Socjalna i kulturalna topografia [Berlina] uległa w ostatnich dekadach zasadniczej zmianie. Już w latach 70. i 80. Kreuzberg nie był dzielnicą niemieckich robotników, lecz lewicowej inteligencji, anarchistów i tureckich gastarbeiterów. (...) Wilmersdorf i Schöneberg nie są już dzielnicami żydowskiego Bildungsbürgerum, wykształconego, pruskiego mieszczaństwa, lecz liberalnej inteligencji przybyłej z Niemiec zachodnich. (...) Dynamika zjednoczenia przyciągnęła do Berlina setki tysięcy osób. Obok elit politycznych i dziennikarskich (...) ściągnęła tu młodzież z niemieckiej prowincji. Większość nowych imigrantów zaludniła dzielnicę Mitte, polityczne i kulturalne centrum miasta, a także dawne wschodnioberlińskie dzielnice Prenzlauer Berg i Friedrichshain, gdzie restauracje, kawiarnie, kluby, teatry i kina należą dziś do najbardziej kultowych miejsc stolicy*<sup>30</sup> – pisze Kerski o współczesnym Berlinie, który widzimy też w filmie Gerstera.

Drugim, obok samego miasta, istotnym motywem *Oh, Boy!* jest kawa. Podchwycili to dystrybutorzy anglojęzycznej wersji filmu i zatytułowali go *Coffee in Berlin*. Akcja rozpoczyna się, jak wspomniałam, dość wczesnym rankiem sceną, w której Niko opuszcza mieszkanie swojej przyjaciółki. Zanim wyjdzie, dziewczyna proponuje mu kawę, ale chłopak odmawia. Potem, przemieszczając się cały dzień z jednego miejsca w drugie, usiłuje zdobyć filiżankę zwykłej czarnej kawy, jednak, paradoksalnie, wciąż coś staje na przeszkodzie rozkoszy, którą odrzucił będąc u Elli. Upragniony napój udaje mu się zdobyć 24 godziny od momentu rozpoczęcia akcji filmu, w 77. minucie projekcji. *Kawa z ekspresu przelewowego jest czymś więcej niż gorącym napojem, jest metaforą takiego Berlina, jakim zna go Gerster. I jakim chciał go pokazać*<sup>31</sup> – czytamy w komentarzu do filmu. Sam reżyser zaś mówi o swojej wizji miasta tak: *Całkiem oplakatowany, głośny, poprzecinany placami budowy, bezczelny Berlin. Nieprawdziwa, hipsterska poza jest mi obca, podobnie jak obraz Berlina zamieszkanego przez ludzi, którzy na dachach o zachodzie słońca tańczą w rytm muzyki elektronicznej*<sup>32</sup>.



Pod koniec dnia, a właściwie już w nocy, zanim Niko uda się wypić pierwszą od 24 godzin kawę, chłopak wstępuje do baru właśnie po to, by ją zamówić. Niestety, zepsuty ekspres znów mu to uniemożliwia. Zamiast tego zamawia więc wódkę i piwo. Po chwili przysiadła się do niego starszy mężczyzna. W finale filmu ponownie pojawia się wątek nazistowskiej przeszłości Niemiec. Heinrich opowiada Niko o dzieciństwie spędzonym w Berlinie lat 30., o strachu, terrorze i ludzkiej głupocie. Chłopak najpierw traktuje starca jak natręta, potem postanawia wysłuchać jego opowieści, a w końcu, po tym jak Heinrich upada nieprzytomny na podłogę, zawozi go do szpitala, gdzie dowiaduje się o jego śmierci. Ta wiadomość wyraźnie go smuci i, niczym kawa, jest od wielu godzin pierwszą rzeczą, która naprawdę go obchodzi. Ta melancholia i zaduma udziela się widzowi. W kadrze ukazuje się krajobraz Berlina, miasta, w którym nie tylko się żyje, ale także umiera. Jego widok różni się znacznie od tego, który dominował w filmie do tej pory. Miejsce zatłoczonych, ruchliwych ulic w dzień i rozświetlonych sztucznym światłem, hałaśliwych nocą zajmuje pustka i cisza. O świecie stolica jest niema, wyludniona, gotowa na wszystko. Jednak tylko wtedy. Niko – jakby powiedział Spender – może zacząć znów od zera.

\* \* \*

We wszystkich przywołanych filmach Berlin jest nie tylko miejscem akcji, ale także – w mniejszym (*Good bye, Lenin!*) lub większym (*Niebo nad Berlinem*) stopniu – bohaterem. Transformacja ustrojowa, która dokonała się w Europie w latach 1989/1990, a z którą w nierozzerwalny sposób wiążą się losy stolicy Niemiec, stanowi tu istotny kontekst, przy czym należy zauważyć, że każdy z filmów pozwala odnieść się do niej w odmienny sposób: jako antycypacja nowego porządku, zarówno miejskiego, jak i społeczno-politycznego (jak w przypadku filmu Carowa), epitafium (Wendersa), hiperboliczna metafora (Beckera) lub w formie zupełnie wyabstrahowanej z tego kontekstu (jak u Gerstera), co – paradoksalnie, w czasie, gdy w kinie niemieckim transformacja wciąż stanowi pożądaną wątek fabularny – jest również rodzajem odnoszącego się do niej komentarza, demonstracją artystycznego i być może osobistego stanowiska reżysera umyślnie rezygnującego z wątku transformacyjnego w filmie, którego jednym z tematów jest Berlin.

Cechą wspólną wszystkich tych filmów jest natomiast wybiórczość topograficzna, gdyż ukazują one Berlin poprzez dzielnice położone centralnie, najbardziej znane, modne, jednym słowem pokazowe. Próżno szukać w nich obrazów peryferii, zarówno miejsca (pod względem lokalizacji), jak i bohaterowie (pod względem rodowodu społecznego) należą do centrum. Obrzeża nie są tu pokazane, być może dlatego, że filmowcy uznali je za mało reprezentacyjne. I nie chodzi o to, że miejsca ukazane przez Carowa, Wendersa, Beckera i Gerstera są szczególnie malownicze czy urokliwe, bo nie są. Celem jest uchwycenie indywidualnego charakteru Berlina, już to pod względem architektonicznym, już to historycznym (także z uwagi na doświadczenia transformacyjne), a ten ujawnia się – jeśli wierzyć reżyserom – w ulicach, stacjach kolejki, budynkach, a także, co szczególnie ważne w przypadku filmu Wendersa, pustych przestrzeniach, zlokalizowanych w centralnej części miasta.

Jest też coś, co łączy trzy z wymienionych filmów, a mianowicie udział w nich aktorów pochodzących z NRD. W *Coming out*, *Good bye, Lenin!* i *Oh, Boy!* poja-

wiąją się legendy wschodnioniemieckiego teatru, filmu i telewizji – Michael Gwisdek (we wszystkich trzech produkcjach w bardzo podobnych rolach) oraz Katrin Sass. O ile udział Gwisdeka w pierwszym filmie wynikał z ówczesnych realiów – był on jednym z najlepszych i najciekawszych aktorów w NRD, o tyle wkład obojga w wymowę drugiego jest raczej efektem artystycznej kalkulacji przydającej obrazowi intertekstualnego charakteru. Oto w filmie poprzelomowym, którego intryga opiera się w dużym stopniu na motywie powoływania do życia relikwów NRD, pojawiają się aktorzy niegdyś będący jej medialnymi twarzami. Ich kreacje aktorskie bez wątpienia podnoszą walor *Good bye, Lenin!*, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że stają się elementem – pożądanym z punktu widzenia twórców – wspomnianej „ostalgiej”. Ostaligiczny trend, w który wpisuje się film Beckera, jest natomiast obcy Gersterowi. Choć może niezupełnie, bo przecież reżyser powierzył jedną z najważniejszych ról w swoim filmie aktorowi z byłych Niemiec wschodnich, z którym pracował już na planie *Good bye, Lenin!* Być może chodziło właśnie o takie subtelne nawiązanie, bardziej niż w fabule zaznaczające się na metapoziomie.

EWA FIUK

<sup>1</sup> B. Kerski, *Homer na placu Poczdamskim. Szkice polsko-niemieckie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, s. 11-12.

<sup>2</sup> Ponad 3,6 mln mieszkańców oraz ponad 890 km<sup>2</sup> powierzchni (jako aglomeracja odpowiednio – ponad 6,1 mln i ponad 30,5 tys. km<sup>2</sup>).

<sup>3</sup> Udział obcokrajowców w ludności miasta szacuje się na 19,2%, a mieszkańców z przeszłością migracyjną na 32,5%.

<sup>4</sup> Berlin był stolicą Niemiec w latach 1867-1945. Status ten miasto otrzymało ponownie po zjednoczeniu RFN i NRD. Od tego momentu Niemcy nazywane są niekiedy Republiką Berlińską, co dodatkowo podkreśla wyjątkowy charakter metropolii.

<sup>5</sup> Heiner Carow (1929-1997), jeden z najważniejszych wschodnioniemieckich twórców filmowych, jest reżyserem filmu *Legenda o Paulu i Pauli* (*Die Legende von Paul und Paula*, 1973). Ta uznawana za najpopularniejszą produkcję Defy tragikomedija zdobyła uznanie krytyki i szerokiej widowni (obejrzały ją 3 mln widzów). Na temat filmu zob. A. Gwóźdź, *Po obydwu stronach muru: kinematografie niemieckie*, w: *Kino epoki nowofalowej. Historia kina tom III*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 740.

<sup>6</sup> Autorem scenariusza jest Wolfram Witt, który ponoć zawarł w nim osobiste doświadczenia.

<sup>7</sup> A. Gwóźdź, E. Fiuk, *Zanim runął mur i potem: kinematografie niemieckie czasów przelomu,*

w: *Kino końca wieku. Historia kina tom IV*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019, s. 949.

<sup>8</sup> W języku polskim: szopa.

<sup>9</sup> Napisy końcowe *Coming out* zawierają podziękowania dla pracowników ostatniego z nich za pomoc w realizacji filmu. Z uwagi na położenie lokali i ich popularność nazywano je żartobliwie Trójkątem Bermudzkim.

<sup>10</sup> M. Leinkauf, *Im Bermuda-Dreieck*, <https://www.freitag.de/autoren/maxi-leinkauf/im-bermuda-dreieck> (dostęp: 19.04.2019).

<sup>11</sup> Zniesienie wpisanego do niemieckiego kodeksu karnego w 1972 r. paragrafu 175 w NRD skutkowało jednak natychmiastowym wprowadzeniem innego obostrzenia – tzw. paragrafu 151, zakładającego możliwość zasądzenia kary pozbawienia wolności do trzech lat za podjęcie czynności homoseksualnych między dorosłym a osobą niepełnoletnią, zniesionego dopiero w 1988 r. Być może dlatego w filmie Carowa, w scenie ukazującej przyjęcie urodzinowe Mattiasa, kamera z atencją filmuje tort jubilata, na którym widnieje liczba 19.

<sup>12</sup> Deutsche Volkspolizei (DVP), pol. Policja Ludowa.

<sup>13</sup> P. Zander, *Wie Wim Wenders seinen Film mit einem Strumpf gedreht hat*, <https://www.morgenpost.de/kultur/article213942021/Wie-Wim-Wenders-seinen-Film-mit-einem-Strumpf-gedreht-hat.html> (dostęp: 19.04.2019).

<sup>14</sup> Tamże.

- <sup>15</sup> Historia placu sięga XVIII w. W 1838 r. powstał tam dworzec kolejowy, co przyczyniło się do szybkiego rozwoju okolicy, która z czasem nabrała charakteru turystyczno-rozrywkowego. Stało tu wiele hoteli (w tym jeden z najsłynniejszych w czasach Republiki Weimarskiej – Grand Hotel Esplanade), lokali gastronomicznych, piwiarni i winiarni, a jeszcze na przełomie XIX i XX w. przy położonym w bezpośrednim sąsiedztwie placu Lipskim powstał jeden z najbardziej znanych domów handlowych w Berlinie, Wertheim. Na początku XX w. okolice placu Poczdamskiego stały się dzielnicą czerwonych latarni, której atmosfera została uwieczniona przez ekspresjonistycznego malarza Ernsta Ludwiga Kirchnera na powstałym w 1914 r. obrazie *Plac Poczdamski*. W późnych latach 20. i na początku 30. wzmiesiono tu także kilka wspaniałych budynków, pereł nowoczesnej architektury (m.in. Telschow Haus i Columbus Haus). W 1939 r. został otwarty dworzec kolejki podmiejskiej S-Bahnhof Potsdamer Platz (stacja miała U-Bahnhof Potsdamer Platz powstała wiele lat wcześniej, bo już w 1902 r., jako jeden z pierwszych przystanków kolejki podziemnej w Berlinie).
- <sup>16</sup> Plac Poczdamski znajdował się na styku trzech sektorów – amerykańskiego, brytyjskiego i radzieckiego. W 1948 r., w wyniku blokady Berlina na placu pojawiła się linia demarkacyjna oddzielająca wschodnią i zachodnią część miasta. Trzydzieści lat później, w 1961 r., zastąpił ją wzniesiony przez enerdownskie służby mur berliński.
- <sup>17</sup> B. Kerski, dz. cyt., s. 10.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 10-11.
- <sup>19</sup> J. Kürten, *Wim Wenders: „Der Himmel über Berlin” in neuem Glanz*, <https://www.dw.com/de/wim-wenders-der-himmel-%C3%BCber-berlin-in-neuem-glanz/a-43594283> (dostęp: 20.04.2019).
- <sup>20</sup> Wyróżnienie *Der Blaue Engel* (pol. Błękitny anioł) przyznawane było na festiwalu w Berlinie do 2005 r. najlepszemu filmowi europejskiemu biorącemu udział w konkursie głównym.
- <sup>21</sup> Podobno powodem, dla którego Becker swój kolejny, pełnometrażowy film (*Kaminski i ja /Ich und Kaminski*, 2015) nakręcił dopiero dwanaście lat później, była obawa reżysera, że nie uda mu się powtórzyć ogromnego sukcesu *Good bye, Lenin!*
- <sup>22</sup> Wygrała je wówczas chadecka partia CDU, która przy frekwencji wynoszącej ponad 93% zdobyła 40,8% głosów.
- <sup>23</sup> W przeprowadzonym tego dnia głosowaniu w niemieckim parlamencie na 660 oddanych głosów 320 było za pozostawieniem stolicy Republiki w Bonn, a 338 za przeniesieniem jej do Berlina.
- <sup>24</sup> Gerster przeprowadził się stamtąd do Berlina w 2000 r.. Bardzo chciał dostać się na praktykę do firmy produkcyjnej X Filme Creative Pool, której współzałożycielem był Wolfgang Becker. Podobno po czterdziestu telefonach udało mu się w końcu umówić na spotkanie, a następnie otrzymać upragniony staż. Po sześciu miesiącach został asystentem Beckera podczas realizacji *Good bye, Lenin!* Gerster dostał się potem do berlińskiej filmówki DFFB. *Oh, Boy!* jest jego filmem dyplomowym. Dziś reżyser mieszka w Prenzlauer Berg.
- <sup>25</sup> Schilling jest bardzo popularnym aktorem telewizyjnym i filmowym. Urodził się w 1982 r. w Berlinie Zachodnim.
- <sup>26</sup> R. Gansera, *Mit Gespenstern an der Bar*, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/oh-boy-im-kino-mit-gespenstern-an-der-bar-1.1512315> (dostęp: 22.04.2019).
- <sup>27</sup> K. Heinrich, *Kaffeesatz und Kippenbecher*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/jan-ole-gerster-und-sein-film-oh-boy-kaffeesatz-und-kippenbecher/7318098.html> (dostęp: 22.04.2019).
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> S. Spender, *European Witness, London 1946*, cyt. za: L. Buruma, *Die kapitale Schnauze. Berlin – Selbstzerstörung und wiederkehrende Selbsterzeugung*, „Lettre International” 1998, nr 43, s. 37. Basil Kerski w swojej książce również przywołuje słowa Spendera, cytując je jednak za László F. Földényim, autorem wydanej w Niemczech w 2000 r. książki *Mit dem Unbegreiflichen leben. Notizen aus Berlin*. Kerski oczywiście sam tłumaczy stosowny passus na język polski. Z uwagi na kwestie stylistyczne i dostępność źródła w niniejszym tekście sięgam po inny oryginał i proponuję własne tłumaczenie.
- <sup>30</sup> B. Kerski, dz. cyt., s. 12-13.
- <sup>31</sup> K. Heinrich, dz. cyt.
- <sup>32</sup> Tamże.