



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Krajobrazy z murem berlińskim w filmach fabularnych podzielonego kina do roku 1989

**Author:** Andrzej Gwóźdź

**Citation style:** Gwóźdź Andrzej. (2017). Krajobrazy z murem berlińskim w filmach fabularnych podzielonego kina do roku 1989. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 77-105). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Andrzej Gwóźdź

## Krajobrazy z murem berlińskim w filmach fabularnych podzielonego kina do roku 1989

Ostateczny podział Berlina, zapoczątkowany budową muru w nocy z 12 na 13 sierpnia 1961 roku, nie stanowił cezury historycznofilmowej. Nawet fakt, że jedyna NRD-owska wytwórnia filmów fabularnych Defa, ulokowana tuż przy murze w dzielnicy Poczdamu Babelsberg, została nagle odcięta od bezpośredniej komunikacji ze stolicą NRD, niewiele w istocie na razie zmieniał – poza tym, że dramatycznie wydłużał czas dojazdu filmowców do pracy z samego Berlina Wschodniego, bo trzeba było objechać Berlin Zachodni, by dostać się przed bramę wytwórni. Wprawdzie wymieniono dyrektora generalnego wytwórni (Alberta Wilkeninga zastąpił Joachim Mückenberger, który piastował tę funkcję do czystki po 11. Plenum KC SED w grudniu 1965 roku), ale na pozytywne efekty tej zmiany przyjdzie jeszcze poczekać. Pracownicy Defy, jak wymagała tego potrzeba chwili, w pamiętną noc i później sami z bronią w ręku uczestniczyli w „zabezpieczaniu granicy państwowej NRD”, biorąc czynny udział w oddziałach bojowych rozlokowanych wokół leżącego nieopodal kanału Teltow<sup>1</sup>.

Na wschodzie i zachodzie Niemiec – w Niemieckiej Republice Demokratycznej i Republice Federalnej Niemiec – a także w czterech sektorach Berlina dalej powstawały filmy typowe dla antagonistycznych struktur państwowych, politycznych i społecznych powojennych Niemiec. Żywa jednak była w NRD wiara w zelżenie restrykcji ideologicz-

<sup>1</sup> Wśród 62 filmowców strzegących granicy był także czołowy reżyser Defy Konrad Wolf, którego „wyznanie wiary” wydrukował już 15 sierpnia 1961 roku partyjny dziennik „Neues Deutschland”. Zob. W. GERSCH: *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme*. Berlin 2006, s. 90.

nych, jakim poddane były produkowane w Babelsbergu filmy. Sądzono bowiem, że władza nie będzie się już obawiała (urojonej zresztą najczęściej) dywersji ideologicznej z Zachodu w takim stopniu, jak przed budową muru<sup>2</sup>. Tym bardziej, że dwa lata wcześniej powstały w wytwórni tak zwane artystyczne grupy robocze (*künstlerische Arbeitsgruppen*), czyli zespoły filmowe, którym pozwolono przejąć wiele funkcji kontrolno-decyzyjnych na wszystkich etapach powstawania filmu, do których wyłączność uzurpowała sobie dotąd władza polityczna. Kalkulacja podobna okazać się jednak miała bolesną mrzonką: wprawdzie został zatrzymany masowy *exodus* mieszkańców NRD do Berlina Zachodniego, ale wraz z podziałem miasta powstały nowe problemy, z których nie zdawano sobie sprawy. Choć wprowadzenie na przełomie 1962 i 1963 roku drugiego etapu Nowego Systemu Ekonomicznego Planowania i Kierowania (Neues Ökonomisches System der Planung und Leitung) sprzyjało częściowej decentralizacji władzy, a pewna liberalizacja objęła nawet sądownictwo, to państwowo-partyjny mecenas zaostrzył wkrótce kurs na socjalistyczny beton. A po 11. Plenum KC SED, kiedy na półki powędrowała niemal cała roczna produkcja Defy, kalkulacja taka okazała się już tylko bolesną pomyłką. Ciekawe jednak, że wśród odłożonych na półki filmów nie było ani jednego, w którym pojawiłby się wizerunek muru. Wprawdzie o murze się mówi, mur – choć niewidoczny – jest „w głowach” bohaterów (pozostanie tam o wiele dłużej, niż faktycznie obecny będzie w przestrzeni miasta)<sup>3</sup>, jednak ani razu w tych filmach

<sup>2</sup> Faktycznym powodem budowy muru był jednak dojmujący ubytek mieszkańców NRD: w latach 1949–1961 kraj opuściło ponad 2,5 miliona obywateli, a w poprzedzającym jego budowę roku 1960 – prawie dwieście tysięcy, co dla kraju liczącego w tym czasie niewiele ponad 17 milionów mieszkańców było dotkliwą stratą.

<sup>3</sup> Richard Shusterman tak to formułował po swoich doświadczeniach z pozjednoczeniowym Berlinem: „Nieobecny fizycznie mur, oddzielający Wschód od Zachodu, w różnoraki sposób kształtuje zasady funkcjonowania miasta, zupełnie jakby podzielone miasta – Wschodni i Zachodni Berlin – definiowane były właśnie poprzez ich kontrastujące, nieobecne części”. R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej*. Przeł. B. BRZOWSKA. „Kultura Współczesna” 2004, nr 1, s. 70. Kwestia mentalnego syndromu zwanego „murem w głowie” pojawiła się osiem lat przed runięciem muru w powieści P. SCHNEIDER: *Der Mauer-springer*. Darmstadt 1982, determinując problematykę wielu późniejszych dzieł literackich i filmowych, a sformułowanie to zadomowiło się w języku potocznym jako określenie bariery mentalnej wschodnich Niemców odczuwanej pod postacią bólu fantomowego, spowodowanego oderwaniem drugiej części miasta. Zob. M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa 2011, s. 388–417.

nie stanowi aktywnej figury w obrazowym dyskursie miasta – pozostaje niewidzialny<sup>4</sup>.

Ale kino nie mogło przecież udawać, że muru nie ma. Pół biedy z samą granicą wewnętrznemiecką, którą bez trudu dało się ominąć w filmowych opowieściach, jeśli akurat ich tematem nie były praca organów bezpieczeństwa NRD albo opowieści szpiegowskie, wymuszające ulokowanie akcji w obrębie pasa granicznego. Tu przecież chodziło o coś w miarę zwyczajnego, bo o granicę dwóch państw, choć jednojęzycznych i wyrosłych ze wspólnego pnia kulturowego, nadto o zachodnie rubieże socjalizmu, za którymi rozpościerała się już tylko „niesocjalistyczna zagranica”. Inaczej stało się z murem w Berlinie, rozcinającym długą graniczną wstęgą miasto, którego jedna część była stolicą NRD, a druga należała do wrogiego systemu.

Było i jest w Berlinie wiele miejsc, do których odnosi się trafne spostrzeżenie Andreasa Huyssena: „W tym gwałtownym stuleciu tekst Berlina został napisany, wymazany i napisany na nowo, i odczytywać go można zarówno z widocznych znaków w przestrzeni, jak i z obrazów i wspomnień stłumionych oraz potrzaskanych przez traumatyczne wydarzenia”<sup>5</sup>. Przez niemal trzydzieści lat – od 1961 do 1989 roku – w pisaniu „tekstu Berlina” aktywnie uczestniczył mur berliński. A kino ten tekst ekranizowało, ze znaków, z obrazów i ze wspomnień konstruując filmowe (kraj)obrazy miasta. Ale mimo że sam mur i jego topograficzne suplementy (obszar pomiędzy wraz zaporami i okopami, ulice, place, miejsca sąsiadujące) pozostają elementem fikcji filmowej (i w tym sensie stanowić mogą substancję geopoetyki kina), trudno je utożsamiać z geografią wyobrazoną miasta (w znaczeniu, jakie temu pojęciu przydają na przykład antropologowie literatury)<sup>6</sup>, bo deskrypcje muru zachowują w nich przecież

<sup>4</sup> Zob. R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna...*, s. 68–84. Niezwykle wymownym przykładem owego „muru w głowie” (przy jednoczesnej faktycznej jego obecności, której jednak film nie pokazuje) jest „niema” scena z filmu *Pokolenie 45 (Born in 45 NRD, 1966/1990)* Jürgena Böttchera: młodzi mieszkańcy Berlina wschodniego wymieniają spojrzenia z przybyłymi autokarami na Gendarmenmarkt turystami z Zachodu. W spojrzeniach tych ujawnia się kulturowa obcość przybyszów zza muru, dzielącego Niemcy na dwa wrogie, nieprzystawalne do siebie światy po obydwu stronach żelaznej kurtyny.

<sup>5</sup> A. HUYSEN: *Berlińskie pustki*. Przeł. J. MOSTOWSKA. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009, s. 438.

<sup>6</sup> Zob. *Geografia wyobrazona regionu. Literackie figury przestrzeni*. Red. D. KALINOWSKI, M. MIKOŁAJCZAK, A. KUIK-KALINOWSKA. Kraków 2014.

status niefikcyjności (jak niefikcyjny był mur berliński), choć w filmach fabularnych, rzecz jasna, charakter fikcjonalności.

## Podwójne miasto albo granica „przed murem”

Kwestia muru to zawsze także kwestia istniejącej od końca wojny granicy sektorów Berlina, usankcjonowanej podziałem miasta przez mocarstwa okupacyjne; w kinie – to kwestia krajobrazów miejskich wyłanianych w obrębie przetrzeźnionego miasta przez rozmaite strategie widzialności<sup>7</sup>. W licznych tużpowojennych filmach Defy zrealizowanych w latach 1945–1949 (a więc jeszcze przed powstaniem obydwu państw niemieckich) krajobrazy Berlina, do którego powracają zbłąkani żołnierze, stanowią symbol zdruzgotanej po wojennej hekatombie miejskości Niemiec w ogóle. Jeśli nawet – jak w paradygmatycznym dla „filmów ruin” filmie *Mordercy są wśród nas* (*Die Mörder sind unter uns*, radziecka strefa okupacyjna, 1946) Wolfganga Staudtego, w filmie *Gdzieś w Berlinie* (*Irgendwo in Berlin*, radziecka strefa okupacyjna, 1946) Gerharda Lamprechta czy w *Berlińskiej balladzie* (*Berliner Ballade*, zachodnie strefy okupacyjne, 1948) Roberta A. Stemmlęgo – są to „filmy berlińskie”<sup>8</sup> w sensie ulokowania akcji w rozpoznawalnej scenerii Berlina, to Berlin jest w nich zawsze także metonimią całych Niemiec. To właśnie owo „gdzieś w Berlinie” zrujnowanego miasta stanowiło motyw przewodni tych filmów: miasto, któremu lepiej nie patrzeć w „żywe oczy”, bo nic już nie jest w nim jak dawniej – ostał się jedynie krajobraz po wojnie, zresztą przegranej. Więcej z Berlina zobaczy oslepiły na froncie syn głównego bohatera filmu ...*A nad nami niebo* (...*und über uns der Himmel*, pierwszego filmu licencjonowanego przez Amerykanów, 1947) Josefa von Baky’ego, kiedy w czasie podróży samochodem do kliniki okulistycznej centralną niegdyś arterią miasta Kurfürstendamm wyobraża sobie pejzaż miasta, którego już nie ma.

<sup>7</sup> Obliczono, że spośród 141 filmów fabularnych Defy, wyprodukowanych w latach 1958–1964, 35 dotyczyło problematyki zimnej wojny, konfliktu Wschód – Zachód bądź kwestii podziału Niemiec, a 18 (15–20 procent tej produkcji) czyniło z granicy wewnątrzniemieckiej zasadniczy temat filmu. Zob. R. FORSTER: *Der Mauerbau im DEFA-Spielfilm 1962–1967. Politisch korrekte Annäherungen an die internationale Filmsprache*. In: *Im Zeichen der Krise. Das Kino der frühen 1960er Jahre*. Hrsg. J. ROSCHLAU. München 2013, s. 119–120.

<sup>8</sup> Kategoria ta zyskała w NRD rangę podgatunku (*Berlin-Filme*) – zob. np. *Berlin im Film. Die Stadt. Die Menschen*. Hrsg. W. JACOBSEN. Berlin 1998; N. WILDT: *Film-landschaft Berlin. Großstadtfilme und ihre Drehorte*. Berlin 2016.

Ślepotą jako antidotum na szok oka – tę strategię perfekcyjnie zastosował już w zrealizowanym w ostatnich dniach wojny „przechodnim” (albo dezerterskim, jak nazywano tego typu filmy, bo zrejterowały z czasów Trzeciej Rzeszy w okres powojenny – premiera odbyła się dopiero w roku 1950) filmie *Pod mostami* (*Unter den Brücken*, Niemcy, 1944) Helmut Kautner, oszczędzając wprawdzie bohaterom płynącym barką po Haweli widoku ginącego miasta, ale filmowe plenery nie mogły przesłonić ekipie czerwonych łun na horyzoncie, zwiastujących dogorywanie Berlina w ostatnich dniach wojny (wskutek bombardowań trzeba było przerywać zdjęcia).

W powstałych tuż po wojnie filmach Defy wschodni Berlin (czyli radziecki sektor miasta) stanowić będzie niezmiennie wizytówkę NRD – oazę owocnej pracy niemieckiego narodu, który po stuleciach znaczonej drogą militarystyki i imperializmu dumnie kroczy drogą socjalizmu ku świetlanej przyszłości. W *Małżeństwie aktorki* (*Roman einer jungen Ehe*, NRD, 1951/1952) Kurta Maetzig z zdjęciami Karla Plintznera kroczy dosłownie, bo wzorcową dla kraju aleją Stalina (któremu zresztą poświęcono w filmie bezprzykładną apoteozę), siedliskiem miłujących pokój robotników i jej budowniczych. W *Losach kobiet* (*Frauenschicksale*, NRD, 1952) Złatana Dudowa, ze zdjęciami Roberta Baberskiego i Hansa Hauptmanna, zwieńczonych pochodem z okazji 3. Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Berlinie w 1951 roku, wschodnia część miasta urasta nawet do rangi ojczyzny wszystkich miłujących pokój narodów świata. Punktowo wykorzystane (bo inaczej się jeszcze nie dało) symbole socjalistycznej stolicy nie układają się w tych filmach w jakiś spójny pejzaż urbanistyczny wschodniej części miasta, ale funkcjonują jak przebłyski z reprezentacyjnych miejsc gotowych, dzięki filmowemu montażowi niczym puzzle złożone w alegoryczną całość „Berlina, stolicy NRD”.

Widz, który zechciałby skonfrontować te filmy z powstałym w tym samym czasie zachodnioniemieckim kryminałem *Trop prowadzi do Berlina* (*Die Spur führt nach Berlin*, 1952) Franza Capa (Františka Čápa), miałby kłopot z uznaniem filmowej przestrzeni za terytorium jednego i tego samego miasta, mimo że zarządzanego przez różne mocarstwa – tak odmienne krajobrazy miejskie oba filmy ukazywały. Droga z alei Stalina w okolice zabytkowej wieży radiowej z 1926 roku (gdzie rozpoczyna się akcja filmu)<sup>9</sup> na łśniący od neonów Kurfürstendamm lub w ruiny Reichs-

<sup>9</sup> Wolor tej wieży jako znaku rozpoznawczego Berlina Zachodniego potwierdzą po latach bohaterowie młodzieżowego filmu *Wyspa łabędzi* (*Insel der Schwäne*, NRD, 1983) Herrmanna Zschochego, lokując ją obok innego znaku identyfikacyjnego Zachodu: zachodnioniemieckiej marki.



tagu i jego podziemia (gdzie rozegrano brawurowy finał) byłaby drogą już nie tylko i nie tyle do innej części miasta, ile w odległą pod względem ideologicznym oraz ikonograficznym o lata świetlne galaktykę – równie daleką, jak daleko jest na przykład Leningrad od Chicago. Nigdzie lepiej i wyraźniej niż tu nie zaznaczyła się owa „wielopojawieniowość”<sup>10</sup> miasta w rzeczywistości topograficznej wspólnej przecież (jeszcze) miejskości, w akcie spojrzenia kamery, która widzi nie tylko zupełnie inne miasto, lecz także postrzega je zupełnie inaczej. Mogłoby się na przykład wydawać, że jedynie we wschodniej części miasta odbudowa idzie pełną parą, a w sektorach zachodnich trwają gangsterskie porachunki na zgliszczach poległej w jakiejś hekatombie cywilizacji. Mimo funkcjonującej jeszcze przez lata strefowej przechodniości są to już dwa „Berliny” – nieprzenikalne i całkowicie sobie obce, jak w ogóle obcy był socjalistyczny Wschód dla kapitalistycznego Zachodu. A nawet bardziej jeszcze, bo przecież z sobą sąsiadujące. I chodzi nie tyle nawet o *mise-en-scène* i wybór samych lokacji, ile o „wewnętrzne oko” kamery Helmutha Ashleya z filmu Capa z jednej i spojrzenie operatorów wschodnioniemieckich filmów z drugiej strony, które wykreowały dwa skrajnie odmienne miasta wyobrażone, niebędące częściami jednej możliwej do złożenia całości, dwie antagonistyczne „przestrzenie wyobraźni”<sup>11</sup> o nazwie Berlin.

A przecież obydwie części miasta, mimo odrębnych tożsamości (przynajmniej do połowy lat pięćdziesiątych), pod względem wizualnym niewiele się od siebie różniły: wszędzie sterczały podobne kikuty ruin, straszyły leje po bombach i rozciągały się puste przestrzenie, których ucieleśnieniem było rumowisko placu Poczdamskiego – przed wojną jednej z najruchliwszych arterii miasta, nie tak przecież odległe od tych, jakie widzimy w pierwszym powojennym filmie niemieckim *Mordercy są wśród nas*), utwierdzając wspólny los metropolii i podobny jej wizerunek, niezależnie od przynależności politycznej.

Dlatego w NRD politycznie (czytaj: klasowo) zabarwionemu antagonizmowi: zły (znaczyło kapitalistyczny, czyli imperialistyczny) Berlin Zachodni – dobry (socjalistyczny, a więc pokojowy) wschodni Berlin – nie wystarczała już sama ideologia widzialności miejskości: miasta niegotowego, „w drodze”, stającego się, ale mimo wszystko jeszcze jednego, choć o dwóch skrajnych obliczach. Ponieważ do lata 1961 roku Berlin stanowił topograficzną całość

<sup>10</sup> T. SŁAWEK: *Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 20.

<sup>11</sup> S. LENZ: *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*. Przeł. Z. KADŁUBEK. W: *Miasto w sztuce...*, s. 72.

(choć od końca wojny administrowany był przez cztery mocarstwa okupacyjne), a więc w pewnym sensie także jeden organizm miejski ze wspólną siecią komunikacyjną, wodno-kanalizacyjną, ze wspólnym traktem wodnym – obcość (a raczej klasową wrogość) Zachodu wpisywano po stronie wschodniej raczej w wizerunki obywateli Berlina Zachodniego, których „pejzaże wewnętrzne” stanowiły zinternalizowane *genius loci* rozdartego miasta.

Widzialnym wyróżnikiem radzieckiej strefy okupacyjnej był zwłaszcza ład moralny miłującego pokój sektora, w przeciwieństwie do siedliska zła i rozpusty jego zachodniej części. Ta bowiem stanowiła gorsze i niebezpieczne peryferie miasta, zdziczałe, obce i nieswoje, ukazywane niczym wrzód na zdrowym organizmie socjalistycznego miasta, przy tym do rychłego odzyskania i nieuchronnej rekultywacji. Ale mimo wszystko przecież jednego miasta, w każdej chwili w każdej jego części dostępnego dzięki kolejce miejskiej, metru czy autobusowi. Opozycja ta skutkowałą nieuchronnie eksploataowaniem takich negatywnych kwantyfikatorów, jak: dywersja, sabotaż, rewanżyzm z nawoływaniem do wojny włącznie, spekulantwo, szpiegostwo, alkoholizm, prostytutcja, sutenerstwo i rozpusta, prowadzące do chorób wenerycznych. Niezamożnie wyglądającej dziewczynie ze Wschodu próbuje się nawet odmówić prawa do przymiaraki sukni w sklepie dla bogatych dam (*Uliczna znajomość / Straßenbekanntschaft*, radziecka strefa okupacyjna, 1948, Petera Pewasa). Wszechobecne są za to czarny rynek oraz złodziejstwo (spektakularna kradzież koni do amerykańskiej rewii kowbojskiej z „komunistycznego cyrku” (*Alarm w cyrku / Alarm in Zirkus*, reż. NRD, 1954, Gerharda Kleina).

Począwszy od drugiej połowy lat pięćdziesiątych, umocnionych wiarą w powodzenie eksperymentu socjalistycznych Niemiec jako „pierwszego pokojowego państwa robotników i chłopów na ziemi niemieckiej”, kwestia obydwu „Berlinów” powracała w rozbudowanej tematycznej osnowie. Dwa filmy Defy zrealizowane w tym czasie przez Gerharda Kleina – *Berliński romans (Eine Berliner Romanze)*, NRD, 1956) oraz *Berlin – róg Schönhauser (Berlin – Ecke Schönhauser)*, NRD, 1957), obydwie na podstawie scenariusza Wolfganga Kohlhaasego, czyniły z podzielonego miasta właściwy temat filmowych opowieści. Zwłaszcza w pierwszym filmie miejskie (i podmiejskie) pejzaże „sektora zachodniego” i „demokratycznego sektora” sprawiają wrażenie jednego, choć wielopostaciowego organizmu, jak gdyby celem twórców było scalenie tego, co w istocie do scalenia się nie nadawało, mimo że wykazywało ciągle jeszcze znamiona jednego organizmu, jawiącego się miejscem względnej krajobrazowej równowagi. Bohaterowie filmu – ona ze Wschodu, on z Zachodu – w swym między-



strefowym romansie przemierzają miejskie przestrzenie, od reprezentacyjnego zachodniobерlińskiego bulwaru Kurfürstendamm po letniskowe peryferie miasta, dzielnicę Grünau w jego wschodniej części. Pominąwszy kapitalistyczny (czyli jałowy) blichtr Ku'dammu – ukazywanego zwykle jako oaza burżuazyjnego próżniactwa i konsumpcjonizmu (co na jedno wychodzi), wprawdzie nieporównywalnie lepiej oświetlona niż cały Berlin wschodni, ale przecież nijaka i nieprzyjazna, bo odczłowieczona<sup>12</sup> – tutaj zresztą wyraźnie stonowany, Berlin w oku kamery Wolfa Göthego wygląda ciągle jak jedno, nieprzeorane ideologiami antagonistycznych mocarstw (bo przecież jeszcze nie murem), miasto – mała ojczyzna berlińczyków po obydwu stronach politycznego konfliktu<sup>13</sup>. Miasto kultywujące nadal w jakimś sensie „sposób i styl zwracania się ludzi nie tyle do siebie, co »ku« sobie”, w którym „»ja« dokonuje swojego umiejscowienia w stosunku do jakiegoś »ty«”<sup>14</sup>.

Podobny gest „»ku« sobie” w obrębie niedomkniętego jeszcze miasta określa relacje dziewczyny z Rostocku, mimowolnej uciekinierki w Berlinie Zachodnim, z chłopakiem dzielącym swe życie (jak wielu młodych w ówczesnym mieście) między pracę we wschodniobерlińskiej hali targowej w dzień a kelnerowanie w zachodniobерlińskiej knajpie wieczorami, w stanowiącym symboliczne domknięcie owej względnej wolności międzysektorowej zachodniemieckim melodramacie *Dwoje pośród milionów* (*Zwei unter Millionen*, RFN, 1961) Victora Vicasa i Wielanda Liebske-

<sup>12</sup> Filmy Defy utrwałyły podobny wzorzec zachodniobерlińskiego bulwaru aż do czasu zjednoczenia Niemiec. W *Podzielonym niebie* (*Der geteilte Himmel*, NRD, 1964) Konrada Wolfa, filmie, którego akcja toczy się jeszcze „przed murem”, zyskuje on niemal walor paradygmacyjny: zachodnia część Berlina to dla przesiąkniętego „pesymizmem” i „sceptycyzmem” negatywnego (bo rozdartego między Wschodem a Zachodem) bohatera synonim życiowej matni. Zob. G. KARL: *Dialektische Dramaturgie. Ein Versuch zu Gestaltungsproblemen des Films „Der geteilte Himmel”*. „Filmwissenschaftliche Mitteilungen” 1964, Nr. 4, s. 945. Ciekawe, że już w swoich felietonach drukowanych na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung” Siegfried Kracauer pisał o tej ulicy jako pozbawionej pamięci, będącej „ucieleśnieniem bezpłodnie upływającego czasu, w którym nic nie może trwać” (zob. S. KRACAUER: *Ulice*. Przeł. K. WIERZBICKA. „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9, s. 296; artykuł ukazał się 16 grudnia 1932 roku). Wprawdzie tłumaczka używa sformułowania: „ulice bez wspomnień”, ale – jak twierdzi Saryusz-Wolska – „bardziej trafne byłoby sformułowanie »ulica bez pamięci«” (M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem...*, s. 357), z czym w pełni się zgadzam.

<sup>13</sup> Zapewne nie bez znaczenia był fakt, że Göthe mieszkał w zachodniej części miasta i pracując w Defie, na co dzień doświadczał dobrodziejstw swobody przemieszczania się w ramach podzielonej metropolii.

<sup>14</sup> T. SŁAWEK: *Miasto...*, s. 22.

go (ze zdjęciami Hansa Hölschera). Bohaterowie z uśmiechem na ustach przemierzają granice sektorów przy Oberbaumbrücke, niemal dokładnie tam, gdzie wkrótce ulokuje fragment akcji swojego filmu ...*I twoja miłość także (...und deine Liebe auch*, NRD, 1961) Frank Vogel. Zrealizowany jeszcze „przed murem”, film wchodził na ekrany jesienią 1961 roku, kiedy pokazanego w nim miasta już nie było, bo rozdierała je wstęga granicznej zapory. W *Berlińskim romansie* pada niejako mimowolnie rzucona przestroga: „Któregoś dnia już nie przejdziesz na drugą stronę” (czego młodzi z *Dwojga pośród milionów* nie przewidzieli); uczestnicy premiery drugiego filmu mogli tego doświadczyć już na własnej skórze. „Podczas gdy na Friedrichstraße wjeżdżają amerykańskie czołgi, a przy Bramie Brandenburskiej biwakują brytyjscy żołnierze, w kinie film z przeszłości, z nie tak znowu odległych czasów sprzed 13 sierpnia, kiedy można było jeszcze pojechać do wschodniego sektora i wrócić z powrotem do Berlina Zachodniego”<sup>15</sup> – pisał „Der Tagesspiegel” 27 października 1961 roku.

Tymczasem młodzi z „demokratycznego sektora” w *Berlinie – rogu Schönhauser* bez przeszkód mogą jeździć w obie strony, tym bardziej że miejska kolejka S-Bahn i metro krótką i tanią (czterdzieści NRD-owskich fenigów za bilet w obydwie strony) podróż do jaskini klasowego wroga czynią bezproblemową. Oczywiście, ceną korzystania z takiej swobody jest nieufność młodzieżowej organizacji (i politycznej zwierzchności w ogóle, która śledzi mobilność swoich podwładnych) oraz niebezpieczeństwo popadnięcia w sidła zachodnich gangsterów (co też faktycznie się dzieje), ale zarazem pogładowa lekcja wychowania obywatelskiego, która daje bolesną nauczkę wątpiącym w to, gdzie lepiej żyć. Bo tylko we wschodnim Berlinie można naprawdę być u siebie i żyć godnie, bo tylko on daje poczucie schronienia, tak różne od tego, co oferuje młodzieży jego zdziczała zachodnia część – krajobraz zdegradowany do roli imperialistycznego „nie-miejsca”<sup>16</sup> w samym środku NRD-owskiego siedliska.

## O murze przy murze

Wraz z budową muru, eufemistycznie określanego w NRD mianem „antyfaszystowskiego wału obronnego” (*antifaschistischer Schutzwall*), który we wschodnioniemieckiej propagandzie wienczył troskę „pierw-

<sup>15</sup> Cyt. za: *Berlin im Film...*, s. 120.

<sup>16</sup> Zob. M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Przedmowa W.J. BURSZTA. Warszawa 2010.

szego państwa robotników i chłopów na niemieckiej ziemi” o oderwanie się od imperialistycznego Zachodu (w istocie zaś oznaczał definitywny rozbrat z przeszłością miasta), dokonała się ostateczna deterytorializacja struktury urbanistycznej Berlina. Miasto niczym skalpelem zostało rozcięte na dwie części w zasadzie pozbawione komunikacji, funkcjonujące w obrębie dwóch całkowicie odmiennych porządków społeczno-politycznych i chroniących je reżimów miejskości. Okna domów we wschodnim Berlinie wychodzące na zachodnią stronę miasta zamurowano, ulice nagle się urywały i miały swoje linie graniczne, trasy tramwajowe niespodziewanie się kończyły, prowadząc donikąd, stacje metra w samym centrum Berlina wschodniego zamknięto, a wejścia do nich zabarykadowano (choć trudno było wytłumaczyć jazgot kolejki przemierzającej pod stolicą NRD trasę z jednej zachodniobrzeźniańskiej stacji do drugiej). Z dnia na dzień sektory zachodni i wschodni zostały odcięte od siebie niczym dwa nieprzystawalne do siebie światy, tworząc dwa różne miasta o nazwie Berlin (Berlin, Hauptstadt der DDR – Berlin, stolica NRD, jak brzmiała oficjalna nazwa wschodniemieckiej metropolii, oraz Westberlin – Berlin Zachodni) w samym środku organizmu państwowego NRD. Dokonało się dzieło zniszczenia porównywalne z wojennymi spustoszeniami<sup>17</sup>.

Podczas jednak gdy dla mieszkańców zachodniej części miasta – jedynego takiego w Europie – mur stanowił raczej problem logistyczny i polityczny niż egzystencjalny, a kino zachodniemieckie mogło bez przeszkód i na różne sposoby eksploatować jego obrazy, dla wschodniobrzeźniańców zaporą przecinającą w samym środku organizm miasta stanowiła także niezbywalny problem życiowy (zwłaszcza dla wielu pracujących na Zachodzie), stanowiąc najostrzejszą restrykcję w i tak już do cna reglamentowanym życiu obywateli NRD. Odtąd „mur stanowił podstawowy, egzystencjalny fakt w życiu NRD. Świadomość przebywania w klatce, z której nie widać żadnego wyjścia, odciskała piętno na dniu powszednim, na mentalności i stosunku obywateli do władzy państwowej”<sup>18</sup>. Ale „mur stał wszę-

---

<sup>17</sup> Dopiero w grudniu 1963 roku NRD podpisała z Senatem Berlina Zachodniego tak zwane pierwsze porozumienie o przepustkach, na mocy którego mieszkańcy zachodniej części miasta mogli odwiedzić swoich krewnych w stolicy NRD między 19 grudnia 1963 a 5 stycznia 1964 roku. Od września 1964 roku do Berlina Zachodniego i RFN mogły wyjeżdżać osoby w wieku nieprodukcyjnym: rencistki (kobiety od 60. roku życia) i renciści (mężczyźni od 65 lat). Dalsze ułatwienia w podróży następowywały, począwszy od lat siedemdziesiątych.

<sup>18</sup> S. WOLLE: *Wspaniały świat dyktatury. Codziennosc i władza w NRD 1971–1989*. Przeł. E. KAŻMIERCZAK, W. LEDER. Warszawa 1998, s. 407.

dzie – dodaje historyk – nie był budowlą, lecz stanem, który odbijał się na sferze publicznej i prywatnej, co się objawiało swego rodzaju nerwicą<sup>19</sup>.

Dla Defy zaś mur, opasający miasto niczym fortyfikacyjny pierścień twierdzą, stanowił wyzwanie nie tylko polityczne, lecz także optyczne, wizerunkowe – był przecież zewsząd widoczny – z którym musiano sobie jakoś radzić w obrazie filmowym. Pół biedy, gdyby chodziło o pas transgraniczny, umożliwiający ruch obywateli w obie strony, ale mur funkcjonował przecież jak tarcza strzelnicza dzieląca miasto, bo strzelano do „swoich”, a pola minowe i urządzenia samostrzelnicze nakierowane były w stronę Berlina Wschodniego, a nie na klasowego wroga z Zachodu.

Zrozumiałe więc, że problem muru, a zwłaszcza sam jego obraz, próbowano na różne sposoby zatajać, omijać bądź tuszować – w życiu i w kinie. Do tego stopnia, że na mapach miasta wydawanych w NRD (nie mówiąc już o przewodnikach, nigdy rzecz jasna nieobejmujących jego zachodniej części) kapitalistyczną część Berlina po prostu wymazywano, uznając ją za nieistniejącą – tym, co zostawało, był „Berlin, stolica NRD”. Dlatego, choć filmów z murem jako obrazoznakiem podzielonego miasta jest w okresie przedzjednoczeniowym stosunkowo niewiele (nie wszystkim się zresztą w tym rekonesansie przyjrzymy, bo też nie wszystkie są interesujące ze względu na poruszany tu temat)<sup>20</sup>, warto je zbadać z perspektywy geografii kulturowej Berlina, śledząc, jak w kinie obydwu państw niemieckich figura muru kształtowała krajobraz podzielonego miasta<sup>21</sup>. Wim Wenders w wykładzie dla japońskich architektów i urbanistów w 1991 roku zauważył, że „miasta nie opowiadają historii [*Geschichten*]. Ale potrafią opowiedzieć coś o h i s t o r i i [podkr. – A.G.]. Miasta mogą nosić swoją historię w sobie, mogą ją też pokazywać, mogą uczynić ją widzialną, mogą ją również zataić. Mogą otwierać oczy tak jak filmy, mogą je też zamykać. Mogą się wypowiadać, mogą podsycać wyobraźnię<sup>22</sup>. I właśnie o to otwieranie bądź zamykanie oczu na mur w krajobrazach Berlina tu chodzi.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Z pewnością też nie są one tak spektakularne, jak filmy powstałe w okresie pozjednoczeniowym, którym szczegółowo przygląda się Marta Brzezińska (zob. M. BRZEZIŃSKA: *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim*. Wrocław 2014), a także – choć w mniejszym stopniu – Magdalena Saryusz-Wolska (zob. M. SARYUSZ-WOLSKA: *Berlin: filmowy obraz miasta*. Kraków 2007, s. 95–136).

<sup>21</sup> Zob. A. HUYSEN: *Berlińskie pustki...*, s. 436.

<sup>22</sup> W. WENDERS: *Pejzaż miejski*. Przeł. M. BEHLERT. W: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Red. A. GWÓŹDŹ. Warszawa 2002, s. 358.

Bo też odmiennie radzono sobie z tym problemem w podzielonym kinie niemieckim, realizującym różne strategie widzialności ze względu na obecność muru w obrazie: od zwodzenia do całkowitego wymazywania w kinematografii Defy, po strategię jawności w kinie Niemiec Zachodnich. W tej pierwszej jednak od początku (choć im później, tym konsekwentniej) obraz muru ignorowano, słusznie skądinąd zakładając, że rychło i tak zrośnie się on z wizerunkiem miasta wschodniobierlińczyków, którzy będą musieli dalej z nim żyć, zapominając o sierpniowej traumie 1961 roku (i rzeczywiście, tego rodzaju „naturalizacja” betonowego wału wokół miasta w dużym stopniu się dokonała). Widza nie należało więc drażnić przypomnianiem o zamurowanym mieście i wywoływać w nim poczucia uwięzienia, toteż po kilku filmach, w których miejskie pejzaże Berlina nie były pozbawione obrazów muru, konstrukcja ta niemal na zawsze zniknie z NRD-owskiego kina, stanowiąc rodzaj konsekwentnie przestrzegane tabu widzialności<sup>23</sup>.

Nie było to jednak możliwe zaraz po tym, jak mur drastycznie zmienił oblicze miasta, choć na razie stanowił on raczej fakt niż stan. Należało przecież jakoś usprawiedliwić jego istnienie, uczynić niegroźnym i zżyć z nim mieszkańców tego frontowego miasta, pozbawiając ich poczucia czegoś nieodwracalnego, co dramatycznie odmieni ich życie – dla wielu zresztą na zawsze<sup>24</sup>. Oba najwcześniejsze filmy Defy o murze są zatem – co istotne – głównie kronikarskimi, a więc doraźnymi, zapisami tamtych gorących dni (co podkreślają obecne w obrazie kartki kalendarza albo ra-

<sup>23</sup> Po 1964 roku do upadku muru powstał tylko jeden film kinowy poświęcony tej tematyce, nowelowe *Historie tamtej nocy* (*Geschichten jener Nacht*, NRD, 1967) Karlheinz Carpentiera, Ulricha Theina, Franka Vogela i Gerharda Kleina, zrealizowany na fali przygotowań do VII Zjazdu SED z pobudek czysto politycznych – jako rodzaj zadośćuczynienia Defy po totalnej krytyce jej produkcji podczas 11. Plenum KC w grudniu 1965 roku. Ale w żadnej z czterech nowel mur berliński nie stanowił elementu miejskiego pejzażu, był jedynie faktem politycznym, wokół którego skupione zostały działania „grup bojowych klasy robotniczej” (*Kampfgruppen der Arbeiterklasse*). Zrealizowana w 1977 roku *Ucieczka* (*Die Flucht*, NRD) Rolanda Gräfa tematyzowała problem nielegalnego przerzutu obywateli NRD do RFN na przykładzie granicy wewnątrzniemieckiej, która nigdy jednak nie stanowi o pejzażu świata przedstawionego.

<sup>24</sup> Taką kompensacyjną funkcję miała spełnić zapewne komedia *Niedzielni kierowcy* (*Sonntagsfahrer*, 1963) wieloletniego duetu reżysersko-scenariopisarskiego Gerhard Klein – Wolfgang Kohlhaase, opowiadająca o perypetiach kilku rodzin, które podróżują w nocy z 12 na 13 sierpnia 1961 roku samochodami z Lipska do Königs Wusterhausen i stamtąd zamierzają wyjechać do Berlina Zachodniego; plany te skutecznie pokrzyżowała budowa muru, którego jednak w filmie nie ma.

diowe wiadomości), nie będąc jeszcze filmami o pamięci muru czy o jego długofalowym oddziaływaniu na społeczeństwo.

Budowa muru wdarła się klinem w pracę nad filmem ...*I twoja miłość także* (prapremiera we wrześniu 1962 roku) Franka Vogla, realizowanym bez „żelaznego” scenariusza od września 1961 do wiosny 1962 roku (podobnie jak po latach upadek muru odmieni *Architektów / Die Architekten* Petera Kahanego, NRD, 1989–1990). Film, który pierwotnie miał być historią trójkąta miłosnego osadzoną w realiach obydwu części miasta<sup>25</sup>, stał się kroniką tamtych dni rozpostartą między 12 sierpnia 1961 roku a Nowym Rokiem 1962. Waleru autentyczności przydawała mu konsekwentnie realizowana poetyka utworu (około)nowofalowego: zrezygnowano ze sztucznego oświetlenia, kręcąc na niemo, nierzadko z ukrytej kamery, z aktorami pozbawionymi charakteryzacji i w prywatnych strojach, wmieszanymi w naturszczyków, a zdjęcia dokumentalne łączono z inscenizowanymi<sup>26</sup> – do tego stopnia, że film porównywano nawet z arcydziełem *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, Francja 1961) Alaina Resnais’go<sup>27</sup>.

Pozytywny bohater pierwszego filmu Defy o murze w ogóle, elektro monter w berlińskiej fabryce żarówek, zaraz na początku filmu wyzna: „Kocham Berlin, potrzebuję go po prostu do życia”, podczas gdy jego przyrodni brat jeździ taksówką w Berlinie Zachodnim, nie przyjmując argumentacji, że warto przyjąć państwową posadę w stolicy NRD. Jako członek Robotniczych Oddziałów Samoobrony (*Betriebskampfgruppen*) blokujących w nocy z 12 na 13 sierpnia przejście między sektorami na malowniczym moście Oberbaumbrücke między wschodnioberlińską dzielnicą Friedrichshain a zachodnioniemieckim Kreuzbergiem (tym samym moście, który nie tak dawno jeszcze bezkarnie przekraczali bohaterowie filmu *Dwoje pośród milionów*), „dobry” brat nie zezwala „złemu” na opuszczenie wschodniego sektora. Grozę sytuacji tłumi wspólny śpiew piosenki z przybyłym służbowo do NRD Kubańczykiem („dobry” brat niedługo sam będzie miał okazję poznać dobroczynne działanie komunizmu na Kubie). Dokumentalne zdjęcia wojsk amerykańskich na przejściu Checkpoint Charlie w sąsiedztwie ujęć z wesołej, szczęśliwej Hawany dają propagandowo nośny wizerunek dwóch bratnich miast: jednego, które już

<sup>25</sup> Zob. R. FORSTER: *Der Mauerbau...*, s. 124.

<sup>26</sup> Zob. F. VOGEL: „...und deine Liebe auch”. *Notizen zur Entstehungsgeschichte des Films*. „Filmwissenschaftliche Mitteilungen” 1962, Nr 3, s. 421–437.

<sup>27</sup> Zob. R. FORSTER: *Der Mauerbau...*, s. 125. Chodziło zwłaszcza o scenę, w której dialogi i monologi wewnętrzne zostają nałożone na komentarz z offu.



poradziło sobie z imperializmem, i drugiego, które jest właśnie na najlepszej drodze do tego celu.

Kino NRD tylko ten jeden jedyny raz zdecydowało się na pokazanie uciekiniera w akcji, podczas forsowania muru: kiedy więc „zły” brat próbuje przekroczyć mur za pomocą drabiny, „dobry” przypląci próbę jego ściągnięcia postrzałem, który oddają strzegący granicy. Jednak ten filmowy mur znajduje się na cmentarzu, nie wychodzi w przestrzeń miejską (przynajmniej tego nie widzimy), zostaje zatem oswojony jako jakaś dziwaczna, wstydliva, bo niewidoczna w istocie konstrukcja, w sposób nieinwazyjny oplatająca miasto, skoro została wytrącona z jego pejzażu. Mur, przeniesiony w miejsce osobliwe i rzadko uczęszczane, podobnie zresztą jak sam cmentarz, na którym się znajduje (*nota bene* miejsce wiecznego spoczynku matki bohatera), nie jest już częścią miejskiego krajobrazu, a sam akt bohatera nasuwa skojarzenia z biblijną drabiną Jakubową prowadzącą do Boga. Mało prawdopodobne jednak, by taką rajską alegorię chcieli przemycić sami twórcy filmu, zwłaszcza wobec następującego wyznania reżysera: „Chcieliśmy naszym filmem być blisko życia. Chcieliśmy uchwycić coś z owego ogólnoswiatowego [*sic!* – A.G.], pełnego sprzeczności uczucia życia naszych czasów, przepojonego prawdziwym, głębokim optymizmem”<sup>28</sup> itd.

Zdecydowanie bardziej dogmatycznie wybrzmiewa figura muru w filmie *Cios podbródkowy* (*Der Kinnhaken*, NRD, premiera w listopadzie 1962 roku) Heinza Thiela – historia miłości elektryka, w pamiętne dni sierpnia członka zakładowej grupy bojowej strzegącej granicy, do barmanki z NRD-owskiej stolicy, wczoraj jeszcze pracującej w zachodniej części miasta, szantażowanej przez mężczyznę, który tam uczynił z niej prostytutkę. Autorzy ukazują mur jako dobroczynną dla NRD konstrukcję oddzielającą Zło od Dobra, złą przeszłość od dobrej przyszłości, niczym magiczną zaporę, która ma się okazać lekiem na wszelkie moralne i polityczne zło czyhające na Zachodzie, a więc i umożliwiającą ludziom na Wschodzie żyć wreszcie godnie i spokojnie (choć, jak mówi bohater, „wiele osób zarzuca z tego powodu rządowi brak cierpliwości”). Mur (a raczej coś na jego kształt) majaczy w tle obrazu Josefa Novotného już w pierwszej sekwencji filmu, ale nie determinuje krajobrazu miasta; przeciwnie, jest niemal niewidoczny: w zasadzie to jeszcze nie jest ów znany z ikonografii podzielonego miasta „antyfaszystowski wał ochronny”, lecz zasieki, wyglądające jak niewinne przepierzenie między domami albo jak płot na niegotowej budowie<sup>29</sup>. Dys-

<sup>28</sup> F. VOGEL: „...und deine Liebe auch” ..., s. 437.

<sup>29</sup> Pamiętać należy, iż mur powstawał etapami – „od zasieków po stosunkowo jeszcze niski mur i zapory przeciwczołgowe. Mur złożony z jednolitych segmentów

krejca, z jaką zjawia się w filmie, by już potem więcej nie powrócić, wskazuje na ikonoklastyczną sankcję, jakiej od początku podlegał. W tym kontekście lepiej można zrozumieć cynicznie wybrzmiewający dialog strzegącego granicy bohatera z pragnącą przejść na drugą stronę bohaterką: „Pani czuje się więc dotknięta. By tak rzec, dopadło panią, zgadza się?” – „Tak” – odpowiada dziewczyna. „Dlaczego? Właściwie dlaczego? Obydwoje mieszkamy we wschodnim sektorze, oboje tu jemy nasz chleb. Panią dopadło, a mnie nie. Skąd się to bierze?”<sup>30</sup>. Ale jako znak pejzażu wewnętrznego bohaterki mur pozostaje dalej obecny w filmie – tyle że działa już niczym odtrutka na zranioną psychikę dziewczyny, niecznie wykorzystanej przez żigolaka na usługach pewnego Szwajcara.

## Anatomia muru – po drugiej stronie podzielonego nieba

W zachodniej części miasta w każdej chwili można było wsiąść do pociągu lub samolotu i pojechać, gdzie się chciało, a w najgorszym razie wejść na podwyższoną platformę widokową i spojrzeć ponad niczym pasem granicznym na sąsiednią ulicę na wschodzie miasta; mur nie stanowił więc tu aż takiego problemu. Niewątpliwie jednak tworzył on wyrwę w topografii, bo – jak w *Niebie na Berlinem* (*Der Himmel über Berlin*, Francja–RFN, 1987) Wima Wendersa mówi francuska trapezistka – w Berlinie „nie da się zgubić, zawsze w końcu dochodzi się do muru”. Dla zachodnioberlińczyków, gdziekolwiek się ruszyli, ze wszystkich stron za murem była przecież nieprzyjazna im NRD, a mur stanowił koniec (ich) świata, bolesny mimo wszystko, bo nauczeni swobody podróżowania, musieli się czuć jak w matni.

Dlatego też w kinie RFN ekranowe reprezentacje muru nie były obwarowane szczególną sankcją widzialności, nie stanowiły tabu ani (do czasu *Nieba nad Berlinem* Wendersa, które uczyniło zeń właściwy temat filmowego opowiadania) szczególnego *fascinosum*; ot, po prostu niezbywalna

betonowych ponadtrzymetrowej wysokości [...] to konstrukcja pochodząca dopiero z połowy lat siedemdziesiątych. Mur z początku budowany był z układanych płasko niewielkich bloków-cegieł i murarskiej zaprawy. Z biegiem lat jego konstrukcja ulegała zmianom – był wzmacniany także poprzez coraz doskonalsze rozwiązania technologiczne, służące lepszej obserwacji granicy i ochronie samej budowli”. M. BRZEZIŃSKA: *Spektakl – granica – ekran...*, s. 49.

<sup>30</sup> Politycznej pikanterii dodaje dialogowi fakt, że odtwórca głównej roli i współautor scenariusza, pupil NRD-owskiej publiczności, Manfred Krug, podobnie jak Armin Mueller-Stahl grający filmie ... *I twoja miłość także* Vogela rolę „dobrego” brata, sami niedługo opuścili NRD.

granica miasta, z którą przyszło żyć jego mieszkańcom. Owszem, w kilku filmach mur pojawiał się jako bolesny na ogół sygnał liminalności miasta – znak miasta niedokończonego, ikonograficzny marker politycznej tymczasowości, w której dokończenie jednak mało kto wierzył, ale też niewiele więcej.

Dokładnie wtedy – od lipca do listopada 1965 roku – kiedy na wschodzie pełną parą szły przygotowania do 11. Plenum KC SED, Will Tremper, zwany „ojcem kina chłoptasiów”<sup>31</sup> (jak życzliwie-ironicznie nazywano zachodnioniemieckie młode kino, choć on sam nie identyfikował się z falą „młodych” po Oberhausen), kręcił w Berlinie Zachodnim film *Playgirl* (RFN 1965, w kinach dopiero od lata 1966 roku). Temat wewnątrzniemieckiej granicy reżyser podejmował już wcześniej, w swoim debiutanckim filmie *Ucieczka do Berlina* (*Flucht nach Berlin*, RFN, 1960–1961), który na ekrany trafił już „po murze” i opowiadał o nasilających się uciezkach obywateli wschodnioniemieckich do Berlina Zachodniego (zwłaszcza po tym, jak w 1960 roku zarządzono w NRD przymusową kolektywizację wsi). Ożywcza, powiewająca aurą nowofalowości *Playgirl* (z paradokumentalnymi zdjęciami Wolfganga Lührsego i Bennona Bellenbauma) ukazywała mur niczym obce ciało na miejskim organizmie (punkt graniczny Checkpoint Charlie, identyfikacyjnie wzmocniony zbliżeniem tablic z nazwami obokleśniętych ulic i dobywającym się z megafonu komentarzem piętnującym zabójstwa przy przekraczaniu granicy), ale zarazem oswojony jako tło do zdjęć modowych: atrakcyjny design pośród krajobrazu cywilizacyjnego<sup>32</sup> miasta, ale nieprzeżyty, pozbawiony mocy sprawczej *delirium* – wszak modelka i jej fotograf nie są stąd. Porowata faktura ceglanego muru uświadamia, że przez długi czas nie był on konstrukcją gotową (a w pewnych miejscach nie był do pewnego momentu w ogóle murem, lecz jedynie ceglaną zaporą), bo nieustannie ewoluował, zmieniając swój charakter (zdjęcia do filmu trwały od lata do jesieni 1965 roku) i w różnych miejscach w różnym czasie wyglądał inaczej. Kiedy w innej scenie filmu bohaterowie spoglądają ponad martwym pasem granicznym na ruiny po bunkrze Hitlera, widać jeszcze drewnianą wieżę strażniczą stojącą na granicznym pasie buforowym i płot po drugiej stronie. Ponieważ jednak w filmie Trempera pojawia się cały zestaw obrazoznaków przedwojennego Berlina (choć wyjątkowo jedynie, jak ruina kościoła Gedächtniskirche, historycznych zabytków, bo na przykład Brama Brandenburska stanowi już tylko ikonograficzne tło

<sup>31</sup> Cyt. za: J. GYMPEL: *Der vergessene Hoffnungsträger. Will Tremper und seine Filme*. In: *Im Zeichen der Krise...*, s. 23.

<sup>32</sup> S. LENZ: *Wpływ krajobrazu...*, s. 79 i nast.

wystroju wnętrza biura) – film jest także o potrzebie pamiętania – a wizerunek muru wpisuje się w dyskurs pamięci miasta nowoczesnego. Ale i coś jeszcze: elementy tej miejskiej składanki – legendarny tor wyścigowy Avus, nieopodal stojąca wieża radiowa z 1926 roku, basen i stadion olimpijski utrwalone w filmie Leni Riefenstahl z Olimpiady w 1936 roku – stanowią także miejsca filmowe, konsekrowane do rangi „filmowego Berlina”<sup>33</sup>. Kino przez lata robiło z nich filmowe tematy, podobnie jak teraz film Trempera dokonywał estetyzacji muru w przestrzeni publicznej miasta – malowniczego miejsca modowego happeningu.



Fot. 8. Mur jako tło zdjęć modowych w filmie *Playgirl* Willa Trempera

Inny charakter zyskała strategia jawności w filmie *Ono* (*Es*, RFN, 1965–1966) Ulricha Schamonięgo. Tutaj wewnątrzberlińska granica to zrujnowana wojną, zachwaszczona smuga ziemi wokół placu Poczdam-

<sup>33</sup> W podobny sposób wykorzystał lokację wokół śródmiejskiego dworca ZOO – dokładnie tam, gdzie rozpoczynała się akcja filmu *Ludzie w niedzielę* (*Menschen am Sonntag*, Niemcy, 1930) Roberta Siodmaka, Edgara G. Ulmera, ze scenariuszem Billiego Wildera (wówczas jeszcze nie Billy'ego) – w powstałym tuż przed *Manifestem oberhauseńskim*, ale zapowiadającym już Nowe Kino Niemieckie *Chlebie najwcześniejszych lat* (*Das Brot der frühen Jahre*, RFN, 1962) Herbert Vesely (na podstawie powieści Heinricha Bölla). Ponieważ w Berlinie Zachodnim w zasadzie nie ma zabytków architektonicznych, Vesely i jego operator Wolf Wirth substytuują ich brak cytowaniem „zabytku” filmowego, czyniąc z filmowego miejsca wyobrażonego inne takie samo miejsce wyobrażone w krajobrazie miasta.

skiego, z kilkoma zamieszkałymi po zachodniej stronie charakterystycznymi domami z murami „popożarowymi”, powstałymi wskutek tego, że nie odbudowano zniszczonego przyległego domu (co tak fascynowało Wima Wendersa<sup>34</sup>) i wystającymi jak z księżycy płaszczyznami Filharmonii Berlińskiej. Plac Poczdamski, ongiś centrum miasta, teraz niczyj „step historii”<sup>35</sup>, zapuszczone od dwudziestu lat dziwne ani miejsce, ani nie-miejsce w samym centrum zachodnioberlińskiej aglomeracji, wygląda w oku kamery Holendra Gerarda Vandenbergera jak wyrok na miasto po cywilizacyjnym kataklizmie. Drewniana wieża wartownicza i wyłaniający się zza muru budynek Nationalratu sprawiają wrażenie jakiejś obozowej rzeczywistości, co jednak nie przeszkadza maklerom od gruntów w tym, by snuć dalekosiężne plany na temat zabudowy, bo przecież „ludzie będą siedzieć w oknie i gapić się na wschód”. W tej sytuacji mur zyskuje charakter miejskiej atrakcji: krajobraz zostaje wprowadzicie zdegradowany do widoku osobliwości, politycznego dziwadła w zięjącej zimnowojenną aurą zonie miasta, ale zarazem podnosi to wartość miejsca, które dzięki temu przecież ma szansę stać się „dobrym adresem”. Siegfried Lenz nazywał ten rodzaj krajobrazu – przez analogię do krajobrazu landszaftu (*Landschaft*) – „miastobrazem” (*Stadtschaft*), pisząc, że „przeżywamy go jako żałobę i rozgoryczenie, a także postrzegamy we wszystkich formach jako samooskarżenie”<sup>36</sup> (co w tym wypadku zyskuje dodatkowe uzasadnienie, wszak w filmie miejsce to stanowi obiekt kno- wań spekulantów budowlanych).

Nie inaczej wygląda krajobraz placu Poczdamskiego w filmie *Wszechstronnie zredukowana osobowość – Zredosob (Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers*, RFN, 1977) Helke Sander, choć długa, kontemplująca jazda kamery wzdłuż nieużytków przydaje mu waloru apokaliptycznej patyny, identyfikując to miejsce jako melancholijny krajobraz duszy. Mur jest wszechobecny dla bohaterki filmu – fotograficzki

<sup>34</sup> Zob. W. WENDERS: *Pejzaż miejski...*, s. 357. Wenders przypisuje owym „popożarowym” ścianom reprezentującym to, co „zniszczone” (w przeciwieństwie do „naprawionych”, pomalowanych fasad), ogromną „wartość dla pamięci”, bo pozwalają na jej właściwe umocowanie. Zob. W. WENDERS: „*Find myself a city to live in...*”. *Gespräch mit Hans Kollhof*. In: TEGOŹ: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main 1992, s. 145.

<sup>35</sup> A. HUYSEN: *Berlińskie pustki...*, s. 452.

<sup>36</sup> S. LENZ: *Wpływ krajobrazu...*, s. 85. Inną formę takiego „miastobrazu” stanowi w filmie *Chleb najwcześniejszych lat* Vesely’ego nie-miejsce wokół dworca kolejki miejskiej Gleisdreieck (dosłownie: trójkąt szyn), skąd droga prowadzi donikąd, bo na miejskie rumowisko.





Fot. 9. Melancholijny krajobraz duszy. Kadr z filmu *Wszechstronnie zredukowana osobowość* – Zredosob Helke Sander

prasowej, próbującej za pomocą zdjęć odnaleźć klucz do rozpierzchniętego miasta, które na jej pracach w obu swoich częściach nie różni się od siebie – jest tak samo ponure i szare<sup>37</sup>. Bo i tak obydwie jego części definiują się przez obecność zimnowojennej zapory, tyle że powtarzane hieratyczne jazdy kamery wzdłuż zapisanych niczym ścienna gazetka powierzchni muru czynią z jego zachodniej strony coś w rodzaju nieuniknionego i niezbywalnego ośrodka rytuału miejskiego w rodzaju uśpionej agory bez publiczności. A nakładające się na obrazy dźwięki z zachodnich i wschodnich radiostacji przypominają o zimnowojennym statusie miasta (na przykład wiadomość o obywatelu Berlina Zachodniego, który wdarł się na mur i został aresztowany przez żołnierzy NRD).

<sup>37</sup> Pod nazwą „Redupers” kryje się projekt grupy feministycznych berlińskich fotograficzek pragnących za pomocą zdjęć oraz happeningowo-instalacyjnych działań oswoić otoczony murem Berlin jako miasto przyjazne jego mieszkańcom, zwłaszcza kobietom, pozwalające im na realizowanie się między pracą a domem.



Różnokształtność muru wrzynającego się zygzakami w zranioną nieciągłościami i pęknięciami substancję miejskości tworzy krajobrazy przypominające abstrakcyjne figury: Berlin przywodzi na myśl makietę jakiegoś eksperymentu urbanistycznego, w którym mur pełni funkcję instalacji. To „my jesteśmy w więzieniu”, twierdzi nie bez racji bohaterka, bo rzeczywiście mur wyznaczał „wyspiarski” charakter tej właśnie, zachodniej części miasta, otoczonej zewsząd politycznie i mentalnie obcą NRD, co wymagało przepracowania i oswojenia. Toteż na wysokiej platformie obserwacyjnej, niczym w *theatrum* świata, artystki tworzą instalację wyłaniającą zza ogromnej kurtyny widok wschodniej części Berlina. Ale muru pełno jest na samych fotografiach, a jedna z nich – ogromnych rozmiarów *billboard* ukazujący go niczym abstrakcyjny labirynt – zdaje się konkurować nawet z sąsiednimi fotografiami reklamowymi, czego chciały uniknąć kobiety, bo chodziło przecież o wykreowanie designu miasta jak najdalejszego od reklamy, pozwalającego godnie obchodzić się z klaustrofobią miejsca.

Właśnie owo poczucie zamknięcia skłaniało bohatera tragikomedii *Człowiek na murze* (*Der Mann auf der Mauer*, RFN, 1982) Reinharda Hauffa do próby nielegalnego przekroczenia granicy, a raczej świadomego oddania się w ręce pograniczników. Kobiety z projektu „Redupers” wykorzystywały fotografię i akcje happeningowe w celu reinstalowania wizerunku muru, aby pozbawić go okrucieństwa; bohater filmu Hauffa przekuwa traumę w kalkulację, by po odbyciu kary zostać wywiezionym do Berlina Zachodniego<sup>38</sup>. Bohater mieszka z dziewczyną tuż przy murze we wschodnim Berlinie i to mur wyznacza horyzont spojrzenia z okna, całe zaś otoczenie z domami pozbawionymi czwartej ściany sprawia wrażenie miasta powojennego – tymczasowego i skazanego na rozbiórkę. Zarazem jest to krajobraz muru uzwyczajonego, zdomestyfikowanego, który na dobre wrósł w miasto, stając się wprawdzie jego zmorą, ale też oswojoną częścią (do tego stopnia, że nawet na odbywającego karę więzienia tuż przy murze jego sąsiedztwo działa kojąco). Już po deportacji na Zachód na pytanie reportera o wrażenia z tej części miasta mężczyzna z lekką ironią w głosie odpowie: „To nie są Niemcy, to jest Zachód”, artykułując jedynie to, co dla obywateli NRD i tak było oczywiste, bo tak wiele dzieliło „ich” Niemcy od tamtych Niemiec, które utożsamiano z całym zachodnim światem. Ale tęsknota do dziewczyny sprawia, że chłopak nałogowo

<sup>38</sup> To była częsta praktyka władz NRD: niedoszli uciekinierzy stawali się przedmiotem wykupu przez władze RFN i po odbyciu kary (a nawet w trakcie jej odbywania) bywali deportowani na Zachód.

wdrapuje się na mur, by móc choć spojrzeć w okno ukochanej po jego drugiej stronie, stając się „profanatorem” granicy, we wschodnioniemieckim żargonie politycznym określanym jako *Grenzverletzer* (dosłownie: ten, który godzi w granicę), i szybko wpada w sidła Stasi. Dzięki temu – już jako współpracownik dla jednych, a dla drugich tylko „strefowiec” (*Zoni*, traktowane tak samo, a może jeszcze bardziej pogardliwie, jak później *Ossi* na określenie mieszkańca NRD) – może teraz przechodzić z jednej strony miasta do drugiej, choć jego trasy są pod ścisłą kontrolą i wykluczają spotkanie z ukochaną. Mur zostaje usytuowany pod miastem, w obrębie stacji kolejki podmiejskiej, która w jednej części znajduje się na terytorium wschodniego Berlina, w drugiej – w Berlinie Zachodnim<sup>39</sup>. Natomiast samo oficjalne przejście graniczne wygląda w filmie Hauffa jak zwykła granica – ot, budka kontrolna między dwiema częściami ulicy, tak samo obskurnej i brzydkiej po obydwu stronach – a pogranicznik odszczekujący ujadanie psa, który wraz ze swoim panem przechodzi przez punkt kontrolny, odejmuje jej grozy i nieprzyjazności. Podobnie zresztą jak pomnik muru, czyniący zeń tuż obok rzeczywistego muru obiekt politycznego mityngu – prorocza antycypacja tego, co nastąpi już za siedem lat, czyli rychłej muzealizacji budowli. Powraca wrażenie miasta jako getta, tyle że tym razem jego zachodniej strony, tym bardziej że nie widzimy nigdy osób przekraczających granicę w odwrotną stronę – ze Wschodu na Zachód. Hauff generalnie nie pokazuje muru z daleka, koncentrując się na planach ogólnych i bliskich, co sprzyja oglądowi granicznej zapory w jej anatomicznym, konstrukcyjnym wymiarze. I nie prowadzi widza po brzydkich, lecz po fotogenicznych zgliszczach placu Poczdamskiego, który obrósł w kinie widokówką malowniczością frontowego miasta.

Na plac Poczdamski powróci jednak po czterech latach filmem *Niebo nad Berlinem* Wim Wenders, wprowadzając tu anioła i wiekowego opowiadacza, który próbuje zlokalizować dawne wspaniałości tego miejsca. Ale to, co zastaje, jest już tylko rumowiskiem ze stalową estakadą dla podmiejskiej kolejki (która w tym miejscu staje się kolejką podniebną jak z jakiegoś koszmarnego lunaparku), przypominającą wygięty po kataklizmie grzbiet przedpotopowego kolosa. Czarno-białe zdjęcia Henri Alekana wydobywają z „miastobrazu” placu Poczdamskiego smutek i melancholię miasta po zagładzie, dla których zbawienna okazuje się jazda kamery ponad murem do wschodniego Berlina. Dla Wendersa jednak ten plac

<sup>39</sup> Jest w filmie jeszcze inna, utajona granica: „mur” na wodzie – w istocie sieć zapór granicznych rozlokowana w akwenach wodnych wokół Berlina.

jest interesujący właśnie jako miejsce dzikie, niezamieszkałe: „Te puste powierzchnie są jak rany, a ja lubię to miasto ze względu na jego rany. Kiedy kręciłem *Niebo nad Berlinem*, zauważyłem, że ustawicznie szukam tych pustych połaci, tych ziem niczyich. Miałem wrażenie, że to miasto o wiele lepiej może się określić przez swoje puste miejsca niż przez zabudowane”<sup>40</sup> – wyznawał reżyser. W tym miejscu ustaje dyskurs o historii Berlina, a film tworzy własną, anielską wizję miasta, w której niczyj pas ziemi, gdzie spotykają się Cassiel i Daniel, jest jak azyl dla niewidocznych (a więc i rozlokowanych na tym pasie żołnierzy Narodowej Armii Ludowej) aniołów<sup>41</sup>.

Sąsiedztwo muru (teraz już kolorowego, pokrytego fantazyjnym *grafitti*) okaże się także miejscem, w którym dokona się uczłowieczenie anioła: Daniel, raniony zbroją, odzyskuje tam swoje człowieczeństwo – staje się widzialny już nie tylko dla dzieci, choć czas bezkarnych wędrówek między murem skończył się nieodwołalnie.

## Dwa efekty Bramy Brandenburskiej

Brama Brandenburska była bramą jedynie z nazwy, bo donikąd nie prowadziła, nie była przejściem, lecz kresem drogi w samym środku miasta, od spacerowicza we wschodniej stronie miasta oddzielona kilkudziesięciometrowym pasem buforowym, po stronie zachodniej zaś murem. Przypominała zamkniętą do ponownego przyjscia Mesjasza jerozolimską Bramę Złotą, tyle że na jej otwarcie nie trzeba było czekać aż do dnia sądu ostatecznego. Po wojennych zniszczeniach Brama zachowała swój walor emblematu, pozostając „niemiecką ikoną i w tej roli pojawiała się w kulturach wizualnych [w] zachodnich strefach okupacyjnych, jak również w strefie radzieckiej”<sup>42</sup>. Jej wizerunek po 1961 roku – jako ostoi słuszności decyzji politycznej i gwarancji pokoju – był zatem w kinie Defy pozytywnie waloryzowany. Także z tego powodu, że choć znakomita większość zabytków pozostawała po podziale Berlina we wschodniej części miasta, to jednak żaden z nich nie miał w sobie takiej mocy

<sup>40</sup> W. WENDERS: *Pejzaż miejski...*, s. 357.

<sup>41</sup> To jeden z nielicznych przykładów, kiedy wizerunek muru jest efektem scenograficznym – inaczej zresztą być nie mogło, skoro mur zostaje tu pokazany „od środka”.

<sup>42</sup> M. SARYUSZ-WOLSKA: *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*. Warszawa 2015, s. 63.

symbolicznej, żaden równie skutecznie nie sankcjonował przestrzeni historycznej wschodniego Berlina, jak Brama Brandenburska właśnie. Co więcej, po 1961 roku utrzymano w mocy jej status jako symbolu miasta i głównego reprezentanta pamięci kulturowej, nie bacząc na to, że od tego czasu przyjęła również dodatkową funkcję: znaku miasta podzielonego, i to głównie w takiej roli reprezentowała stolicę NRD. Pewnym pocieszeniem dla NRD-owskiej propagandy mógł być fakt, że zwieńczająca Bramę kwadryga zwrócona była w stronę wschodniobерlińskiej alei Unter den Linden, a nie zachodniobерlińskiej Strasse des 17. Juni (nazwanej tak dla uczczenia ludowego powstania w NRD w czerwcu 1953 roku), co sprawiało, że architektura Bramy oddziaływała dośrodkowo, kierując wektor uwagi ku wschodowi, a nie odśrodkowo, w stronę zachodniej części miasta, sprzyjając poczuciu jej zawłaszczenia przez stolicę NRD. Tam jednak na horyzoncie wyrastała Kolumna Zwycięstwa z ogromnym złotym aniołem na szczycie, trudna do ukrycia, jeśli spoglądało się w tę stronę miasta (podobnie jak nie sposób było – patrząc z innej strony – nie dostrzec obracającego się na dachu Europahausu monumentalnego logotypu mercedesa czy wyrastającego ponad architekturę zachodniobерlińską budynku prasy springerowskiej).

Wizerunek Bramy nie mógł zatem zniknąć z kanonicznej ikonografii miasta, w tym – rzecz jasna – z ikonografii NRD-owskiego kina. Pojawił się na przykład w *Hostessie* (*Hostess*, NRD, 1976) Rolfa Römera, tego samego, który przed dwunastoma laty zagrał rolę przedstawiciela „pokolenia 45” w zakazanym na 11. Plenum SED filmie Jürgena Böttchera pod tym samym tytułem. Nieobecna wizualnie<sup>43</sup> w *Pokoleniu 45* Brama (i mur) została w *Hostessie* uobecniona kilkakrotnie: najpierw za pomocą ostrej transfokacji z wieży telewizyjnej (skąd tytułowa bohaterka pokazuje zagranicznym turystom panoramę Berlina), ukazującej z lotu ptaka topografię miasta z Bramą Brandenburską, za którą majaczy pas muru i zachodniobерlińska aleja 17 Czerwca zwieńczona Kolumną Zwycięstwa. Potem, pod koniec filmu, raz jeszcze, za pomocą zbliżenia na Bramę, znajdującą się wprawdzie po stronie wschodniej, ale i tak niedostępną dla spacerowiczów z NRD, bo oddzieloną od nich placem, na który nie mają wstępu, z wyraźnie już teraz widocznym murem i aleją po zachodniej stronie miasta. Cała ta sekwencja, z dramaturgicznego punktu widzenia niekonieczna, bo stanowiąca jedynie tło sympatycznej piosenki sankcjo-

<sup>43</sup> O „berlińskich nieobecnościach” jako „podstawowej strukturalnej zasadzie miejskiej estetyki w ogóle” (już po upadku muru) interesująco pisał R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna...*, s. 70 i nast.

nującej spojrzenie turysty, wpisuje się w baedekerowy scenariusz Berlina jako miasta do zwiedzania, w którym mur staje się czymś mało istotnym za bramą, a ta „prawdziwa” granica, jaką jest Brama, „przykrywając” go, funkcjonuje w istocie jako figura zapomnienia. W konsekwencji bowiem obecność muru zostaje „rozpuszczona” w tym naczelnym z berlińskich zabytków, przesunięta do pozycji w historycznym palimpseście podkreślającym jego rolę jako innej pamiątki z niedalekiej wprawdzie, ale przeszłości: jest mur, ale go nie ma. Brama-mur stanowi tu malowniczy ornament, nieledwie figurę nostalgii w architektonicznym dyskursie stolicy NRD i podobnie jak inne zabytki tej części miasta, zostaje „sprowadzona do muzealnej retoryki”<sup>44</sup>.

To zresztą dość niezwykle, bo paranoja związana z wymazywaniem kapitalistycznej części Berlina kwitła na dobre, ba, miała się coraz lepiej: „Na planach z lat 70. i 80. Berlin Zachodni na delikatnie beżowym, jednolitym tle składał się już wyłącznie z koryt rzek, lasów i jezior, jak też z miejskiej autostrady bez nazwy. Można było sądzić, że rozciąga się tam coś w rodzaju pustyni albo że zionie jakaś olbrzymia dziura”<sup>45</sup>. Oglądając w *Hostessie* Bramę Brandenburską, można zresztą odnieść, słuszne skądinąd, wrażenie, że mur jest „od tamtej strony”, bo sama Brama – choć niedostępna dla spacerowiczów od strony wschodniej – stoi niezastłonięta przed nim. W połączeniu z estetyką widokówki, oswajającą mur w konwencji promocyjnego klipu dla biura turystycznego (co uzasadnia przecież zawód głównej bohaterki), daje to kojący „efekt granicy” – zabytku zanurzonego w architekturze wschodniego Berlina, spoza którego niczym rodzaj „opakowania” miasta wyziera ledwo widoczny mur, neutralizując w ten sposób rzeczywistą funkcję tej budowli.

W powstałych trzynaście lat później *Architektach* (*Die Architekten*, NRD, 1990) Petera Kahanego ulegnie to diametralnej zmianie. Kręcony w pamiętnych dniach pokojowej rewolucji oraz upadku muru berlińskiego 1989 roku (zdjęcia trwały od października 1989 do stycznia 1990 roku, a do dystrybucji film wszedł w czerwcu tego roku, kiedy Niemcy ze wschodu żyli reformą walutową, i nie wzbudził już zainteresowania tamtejszej widowni), film Kahanego jest ciekawym przykładem sztuki, która nieomal w czasie rzeczywistym (z nieznacznym tylko przesunięciem czasu akcji wstecz) opowiadała o rzeczywistości podzielonego miasta. Z tego powodu film należy do najwcześniejszych tak zwanych filmów przełomu

<sup>44</sup> M. POPCZYK: *Berlin – miasto widzialnej nieobecności*. W: *Dylematy wielokulturowości*. Red. W. KALAGA. Kraków 2004, s. 247.

<sup>45</sup> S. WOLLE: *Wspaniały świat dyktatury...*, s. 98–99.



(*Wendefilme*), jak określano realizacje powstałe w okresie upadku muru i akcesji NRD do RFN. Film, będący historią deziluzji grupy młodych architektów, którym odebrana została resztką nadziei na sensowność uprawiania zawodu, stanowi opowieść o demontażu NRD jako państwa autorytarnego, w którym każda kreatywność zostaje skazana na polityczną cenzurę. W dodatku żona głównego bohatera postanawia rozwieść się i wyjechać z córką do mieszkającego w Szwajcarii kolegi męża (który przed laty wyemigrował tam z NRD), na co pozwalają od pewnego czasu regulacje, dopuszczające wyjazd w celach małżeńskich (i zapewne taki cel przyświecał żonie architekta).



Fot. 10. „Zagranica” na terytorium NRD – *Architekci* Petera Kahanego

Wymowna scena pożegnania przy tak zwanym pałacu łez na Friedrichstraße – jedynym punkcie granicznym, w którym obywatelom NRD było wolno opuszczać Berlin Wschodni – nie tematyzuje wprowadzie muru (bo w tym miejscu go nie ma), ale już w następnej scenie kamera pokaże torowisko kolejki miejskiej na wysokim nasypie z kolejką w drodze do Berlina Zachodniego. Widoczną wprowadzie jak na dłoni od strony wschodniego Berlina, ale dla obywateli nieosiągalną, bo jadącą już „za granicą”, choć to jeszcze ciągle terytorium NRD i stojące obok toru domy należą do tego państwa – paradoksalny, bo niewidoczny, mur przecinający (a raczej ucinający) komunikacyjny szlak w jego najbardziej newral-



gicznym miejscu<sup>46</sup>. Wcześniej zresztą mur pojawił się jak długa betonowa wstęga ograniczająca od reszty świata ulicę, którą jechał bohater, i teraz – niewidoczną raną w pamięci – odezwie się nałożony na pozór wolności. To wyjątkowo wyrafinowany „efekt granicy”, pozbawiający ją znamion czegoś groźnego, nieludzkiego: zarazem jest granica (niewidoczna, ukryta pod dworcem Friedrichstraße), ale jej nie ma (bo kolejki jeżdżą nasypem po stronie wschodniego Berlina)<sup>47</sup>. Tego rodzaju „doświadczenie nieobecności miejskiej”, polegające na wizualnym „odsunięciu obecności” (jest mur, ale go nie ma), traktuje Shusterman jako „podstawową strukturalną zasadę miejskiej estetyki”<sup>48</sup> Berlina w ogóle.

Wyjątkowy status zyskuje kulminacyjna scena filmu, w której umówiony z córką na platformie za Bramą Brandenburską ojciec na próżno wypatruje dziecka – nie wiadomo tylko, czy córka zrezygnowała z tego, by pomachać ojcu zza muru, czy nie jest w stanie zająć widocznego miejsca wśród ciekawskich spozierających na wschodni Berlin, albo też ojciec jej po prostu nie widzi, bo zasłania ją Brama Brandenburska. Kahanemu oraz operatorowi Andreasowi Köferowi powiodła się jedna z najbardziej dramatycznych scen o konsekwencjach muru, w której wizerunek Bramy Brandenburskiej pozbawiony zostaje swego historycznego alibi, stając się już tylko wymownym znakiem opresyjności miasta i systemu, którego było ono wykwitem: „Dystans, który dzieli tych dwoje, jest ogromny – architektura w filmie Kahanego przede wszystkim dzieli, izoluje, to więzienie. Ta scena nie trwa długo, lecz stanowi ważny element filmu – to symboliczna konfrontacja z bezsilnością, pożegnanie ze złudzeniami”<sup>49</sup>.

Ale to także pożegnanie z pewnym złudzeniem geopolitycznym kolportowanym od lat, które w drugiej połowie ósmej dekady XX wieku przybrało charakter karykaturalny: „Szczytem wszystkiego był nowo sporządzony schematyczny plan sieci kolejki miejskiej, wydany w 1987 r. z okazji jubileuszu Berlina i umieszczony w każdym wagonie. Tu przestała

<sup>46</sup> Także w filmie *Wszechstronnie zredukowana osobowość – Zredosob* Helke Sander pojawi się ów kolejowy mur na wschodzie miasta, ale widziany z Berlina Zachodniego: pociąg sunie, zasłonięty prowizorycznymi betonowymi blokami – zapewne jeszcze w NRD, ale już dla nikogo w tej części miasta niedostępny.

<sup>47</sup> Wyraźny znak graniczny (ale przecież nie faktyczną granicę, bo to był ciągle teren NRD) stanowił za to zasłonięty peron na dworcu Friedrichstraße, z którego kolejka odjeżdżała na Zachód, oraz zablokowany w stronę Berlina Zachodniego tor, czego doświadczał na co dzień korzystający z S-Bahn obywatel NRD, w tym bowiem miejscu jego podróż sięgała kresu, choć przed sobą miał nadal swoją stolicę.

<sup>48</sup> R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna...*, s. 71.

<sup>49</sup> M. BRZEZIŃSKA: *Spektakl – granica – ekran...*, s. 137.

istnieć nie tylko zachodnioberlińska sieć kolejki, ale w ogóle cała zachodnia część miasta, a Poczdam graniczył bezpośrednio z berlińską dzielnicą Centrum<sup>50</sup>.

Wymazanie granicy z murem to najwyższa forma Berlina jako miasta wyobrażonego, poczętego z kalkulacji politycznych mocodawców. Cenzo-rów geopolityki dosięgła jednak wkrótce historia, w swej politycznej pysze bowiem nie przewidzieli tego, o czym wiedziała Franciszka Linkerhand – bohaterka filmu *Nasze krótkie życie* (*Unser kurzes Leben*, NRD, 1981) Lothara Warnekego: „Żaden mur nie jest tak potężny, aby nie mógł kiedyś runąć”. 9 listopada 1989 roku obywatele NRD sami dokonali korekty geografii wyobrażonej partyjnych kartografów.

## Bibliografia

- AUGÉ M.: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Przedmowa W.J. BURSZTA. Warszawa 2010.
- Berlin im Film. Die Stadt. Die Menschen*. Hrsg. W. JACOBSEN. Berlin 1998.
- BRZEZIŃSKA M.: *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim*. Wrocław 2014.
- FORSTER R.: *Der Mauerbau im DEFA-Spielfilm 1962–1967. Politisch korrekte Annäherungen an die internationale Filmsprache*. In: *Im Zeichen der Krise. Das Kino der frühen 1960er Jahre*. Hrsg. J. ROSCHLAU. München 2013.
- Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*. Red. D. KALINOWSKI, M. MIKOŁAJCZAK, A. KUIK-KALINOWSKA. Kraków 2014.
- GERSCH W.: *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme*. Berlin 2006.
- GYMPEL J.: *Der vergessene Hoffnungsträger. Will Tremper und seine Filme*. In: *Im Zeichen der Krise. Das Kino der frühen 1960er Jahre*. Hrsg. J. ROSCHLAU. München 2013.
- HUYSSSEN A.: *Berlińskie pustki*. Przeł. J. MOSTOWSKA. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009.
- KARL G.: *Dialektische Dramaturgie. Ein Versuch zu Gestaltungsproblemen des Films „Der geteilte Himmel”*. „Filmwissenschaftliche Mitteilungen” 1964, Nr 4.
- KRACAUER S.: *Ulice*. Przeł. K. WIERZBICKA. „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9.
- LENZ S.: *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*. Przeł. Z. KADŁUBEK. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010.
- POPCZYK M.: *Berlin – miasto widzialnej nieobecności*. W: *Dylematy wielokulturowości*. Red. W. KALAGA. Kraków 2004.

<sup>50</sup> S. WOLLE: *Wspaniały świat dyktatury...*, s. 98–99.

- SARYUSZ-WOLSKA M.: *Berlin: filmowy obraz miasta*. Kraków 2007.
- SARYUSZ-WOLSKA M.: *Ikony normalizacji. Kultury wizualne Niemiec 1945–1949*. Warszawa 2015.
- SARYUSZ-WOLSKA M.: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa 2011.
- SCHNEIDER P.: *Der Mauerspringer*. Darmstadt 1982.
- SHUSTERMAN R.: *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej*. Przeł. B. BRZozowska. „Kultura Współczesna” 2004, nr 1.
- SŁAWEK T.: *Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010.
- VOGEL F.: „...und deine Liebe auch”. *Notizen zur Entstehungsgeschichte des Films*, „Filmwissenschaftliche Mitteilungen” 1962, Nr. 3.
- WENDERS W.: „Find myself a city to live in...”. *Gespräch mit Hans Kollhof*. In: TE-Goż: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*. Frankfurt am Main 1992.
- WENDERS W.: *Pejzaż miejski*. Przeł. M. BEHLERT. W: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002.
- WILDT N.: *Filmlandschaft Berlin. Großstadtfilme und ihre Drehorte*. Berlin 2016.
- WOLLE S.: *Wspaniały świat dyktatury. Codzienność i władza w NRD 1971–1989*. Przeł. E. KAŻMIERCZAK, W. LEDER. Warszawa 1998.

Andrzej Gwóźdź

### Landscapes with the Berlin Wall in feature films of the divided cinema before 1989

#### S u m m a r y

The author offers insight into film images of the city with the wall, considering broad anthropological and socio-political contexts of the divided Berlin. The discussed films provide a fascinating glimpse into the cultural geography of Berlin, showing how, in the cinema of the two Germanies, the figure of the wall was shaping the landscape of the divided metropolis. With the exception of two films in which the wall represents a propaganda emblem of the government, (Frank Vogel's ...und Deine Liebe auch, *And Your Love Too*, 1962), and the female protagonist's inner landscape (Heinz Thiel's *The Punch to the Jaw*, 1962), the cinema of the GDR was erasing the city's internal border and creating an image of Berlin depicted in line with political propaganda. The role of the border Branderburgh Gate in the films *Hostess* (1976) of Rolf Römer and *The Architects* (1990) of Peter Kahane deserves special attention. In the first, the Gate (and the wall behind it) constitutes a picturesque figure of nostalgia in the capital's architectonic discourse; in the latter, the image of the Gate becomes only a telling sign of the oppressiveness of the city and the system whose product it was. Among films produced in West Germany, the author points, among others,

to Wim Wenders' *Wings of Desire* (1987), permeated with signs of the city's liminality and political temporariness, Willy Tremper's *Playgirl* (1965), in which the image of the wall inscribes itself in the discourse of the modern city's memory, and Helke Sander's *The Allround Reduced Personality – Redupers* (1977), presenting a woman's project of domesticating the wall through the aesthetization of the public sphere by means of the wall.

Andrzej Gwóźdź

### **Les paysages avec le mur de Berlin dans les films de fiction du cinéma divisé jusqu'à l'an 1989**

#### R é s u m é

L'auteur se propose d'examiner les représentations cinématographiques de la ville avec le mur, tout en prenant en considération de vastes contextes anthropologiques et sociopolitiques du Berlin divisé. Les films qu'il décrit donnent un regard fascinant sur la géographie culturelle de Berlin en montrant comment dans le cinéma de deux États allemands la figure du mur formait le paysage de la métropole divisée. Sans compter deux films où le mur est présent comme l'emblème de propagande de l'autorité (Et ton amour aussi de Frank Vogel, 1962) et le signe du paysage intérieur de l'héroïne (*Der Kinnhaken* de Heinz Thiel, 1962), le cinéma de RDA effaçait la frontière localisée à l'intérieur de la ville tout en créant l'image de Berlin comme une ville imaginée conformément à la propagande politique. Le rôle de la porte de Brandebourg frontalière dans les films *Hôtesse* (1976) de Rolf Römer et *Les Architectes* (1990) de Peter Kahane mérite une intention particulière. Dans le premier de ces films, la porte (et le mur derrière elle) constitue une figure pittoresque de la nostalgie dans le discours architectural de la capitale ; dans le second, l'image de la porte ne devient qu'un signe expressif de l'oppression de la ville et du système qu'il représentait. Parmi les films produits en Allemagne de l'Ouest, l'auteur énumère entre autres *Les Ailes du désir* (1987) de Wim Wenders, rempli de signes de la liminarité de la ville et de son provisoire politique, *Playgirl* (1965) de Will Tremper où l'image du mur s'inscrit dans le discours de la mémoire d'une ville moderne, et *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1977) de Helke Sander montrant le projet féminin de l'apprivoisement du mur – opérant à son aide – par l'esthétisation de la sphère publique.