




Marta Brzezińska-Pająk

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-2056-1078>

Upadek muru berlińskiego w wybranych filmach fabularnych i dokumentalnych – od medialnej gorączki po perspektywę symbolicznego pośrednika

The Fall of the Berlin Wall in Selected Feature Films and Documentaries – from Media Fever to the Perspective of a Symbolic Intermediary

Abstrakt: W artykule zaproponowano spojrzenie na mur berliński przez pryzmat wybranych filmów fabularnych i dokumentalnych odnoszących się do wydarzeń roku 1989. Punktem wyjścia rozważań jest założenie, że wymiar medialny był szczególnie istotny na końcowym etapie historii muru berlińskiego. Telewizja odegrała ważną rolę między innymi w dokumentowaniu kolejnych etapów przełomu politycznego roku 1989, co odzwierciedlone zostało w analizowanych filmach. Sposoby prezentowania w nich telewizyjnego medium w kontekście upadku muru berlińskiego nie tylko odnoszą się do historycznych okoliczności, w jakich to medium funkcjonowało, lecz także mają symboliczny potencjał, pozwalają bowiem również w murze dostrzec swoiste medium określające niezwykle charakter granicy niemiecko-niemieckiej.

Słowa kluczowe: mur berliński, rok 1989, film, telewizja, medium

Abstract: In this article, Marta Brzezińska-Pająk looks at the Berlin Wall through the prism of selected feature films and documentaries relating to the events of 1989. The starting point of her considerations is the assumption that the media dimension was particularly important at the final stage of the history of the Berlin Wall. Television played an important role, among other things, in documenting the steps leading to the political breakthrough of 1989, as reflected in the films analyzed by Brzezińska-Pająk. The ways in which they present the medium of the television in the context of the fall of the Berlin Wall not only relate to the historical circumstances in which this medium functioned, but also have a symbolic potential in that they allow us to see in this wall a medium of sorts which defined the unusual nature of the German-German border.

Keywords: the Berlin Wall, the year 1989, film, television, medium

Wprowadzenie

Rok 1989 jest jedną z cezur czasowych o wyjątkowym statusie. Mit roku 1989 jako przełomu, symbolicznego zakończenia i jednocześnie początku nowej epoki wspierany jest między innymi przez ikonograficzny wymiar ówczesnych przemian politycznych. Upadek muru berlińskiego, stanowiący apogeum masowych de-

monstracji i zwieńczenie kryzysu politycznego, stał się symbolem wizualnym o tak wielkiej nośności, że trudno pomyśleć o czymś od niego silniejszym¹. Tradycja wizualna wystąpień rewolucyjnych, a w pierwszej kolejności dzieła plastyczne poświęcone rewolucji francuskiej, nałożyła się na wydarzenia roku 1989 i wzmocniła je. W materiałach wizualnych (fotograficznych, telewizyjnych, filmowych) na temat upadku muru berlińskiego – do niedawna niedostępnej granicy, której przekroczenie groziło śmiercią – jest on najczęściej ukazany jako opanowany przez rewolucyjny tłum – jako przestrzeń nowych aktywności, nieskrępowanej obserwacji i manipulacji. Tłum burzył mur, niszczył go, rozrąbawał². Do historii przeszły zdjęcia i fragmenty filmowe przedstawiające ludzi – mieszkańców Berlina, ale i turystów – zajętych odłupywaniem kawałków muru lub tańczących i wiwatujących na jego tle. Mur był podziurawiony, pokiereszowany – zamieniony w ruinę granicy. Upraszczając, można by powiedzieć, że dotychczasową ciszę wokół muru zastąpił niespotykany dotąd hałas. Monument wywołujący grozę i symbolizujący powojenny podział Europy rozpadł się na miliony kolorowych kawałków w rytm fajerwerków z hucznego sylwestra 1989 roku. Patetyczne? Oczywiście, upadek muru berlińskiego to bowiem „obraz-symbol” (Filipowicz, 1988, s. 172), który dobrze wpisuje się w opowieść o przezwyciężaniu, o zdobywaniu, a w końcu o zapomnieniu³.

Osobnym rozdziałem z życia tej niezwyklej granicy jest jej paradoksalna egzystencja po likwidacji podziału na wschodnie i zachodnie Niemcy oraz Europę Wschodnią i Zachodnią. Mur w kawałkach stał się turystycznym souvenir, w który można zaopatrzyć się w sklepach z pamiątkami⁴, a jego nierzadko znacznych rozmiarów fragmenty trafiły w różne zakątki świata.

1 Opracowań różnego typu (historycznych, popularyzatorskich), w tym źródeł internetowych, dotyczących muru berlińskiego jest bardzo dużo. Temat podejmowany bywa z różnych perspektyw. W sposób skondensowany, a jednocześnie dokładny o historii muru berlińskiego pisze Hans-Hermann Hertle (2011).

2 O filmowym ukazaniu upadku muru berlińskiego piszę w książce *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim* (Brzezińska, 2014). Niniejszy artykuł nawiązuje do tez postawionych przeze mnie w tej publikacji. Na temat ikonografii rewolucyjnej w kontekście muru berlińskiego czy też wydarzeń przełomowych o wizualnym charakterze por. także *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute* (Paul, Hrsg., 2008).

3 Upadek muru berlińskiego, szczególnie jego fizyczne burzenie, prowokuje do poszukiwania innych ikonoklastycznych gestów w okresie Jesieni Ludów 1989. Dokonywane wówczas w różnych zakątkach Europy Środkowo-Wschodniej niszczenie pomników, godeł, flag to interesujący kontekst dla upadku muru berlińskiego. Różne wymiary tego niszczenia symboli – medialny, rzeczywisty, słowny – przenikają się i wzmacniają.

4 Prawdopodobnie większość tych maleńkich fragmentów nie ma nic wspólnego z oryginalnym murem; pozostaje to jednak bez wpływu na ich odbiór jako pamiątek i produktów turystycznych.

Stają się tam pośrednikami między przeszłością a przyszłością, a także łącznikami rozmaitych przestrzeni kulturowych. Interesująco pisze o tym Urszula Jabłońska w reportażu *Zrób sobie mur*: „Segment muru berlińskiego przy wejściu do bazyliki fatimskiej, przywieziony przez portugalskiego emigranta, podkreśla znaczenie boskiej interwencji przy upadku komunizmu. Dwa fragmenty zatopione w różowawym betonie w Fort Gordon w stanie Georgia w USA upamiętniają poświęcenie armii amerykańskiej, która pomogła zagwarantować wolną, stabilną i demokratyczną Europę. Cztery segmenty do niedawna stały w parku Bedok Reservoir w Singapurze, a Dennis Kuan, artysta graffiti, namalował na nich dwa typy władców, nawiązujące do tradycji buddyjskiej. Ktoś, kto otoczył fragmentami muru pisuary w męskiej toalecie w kasynie Main Street Station w Las Vegas, nie pozostawił wiele miejsca na domysły. Każdy, komu po 1989 roku wpadł w ręce fragment muru, dopisywał do niego swoją historię” (Jabłońska, 2016, loc. 133).

Mur w Berlinie był jedną z tych niezwykłych granic, których obecność na stałe odcisnęła się w historii, stała się też symbolem o dość zmiennym charakterze. Z perspektywy czasu obrazy likwidacji muru mogą być dziś nawet przedmiotem nostalgicznej tęsknoty, jako że oznaczają pożegnanie z żelazną kurtyną oraz – tak potrzebną, a dziś może już nieco naiwną – wiarą w świat bez granic, w mit jedności i przyjaźni oraz otwarcie na inną, prawdopodobnie lepszą przyszłość.

Upadek muru berlińskiego dokonał się w obecności mediów. Obiektywy kamer i aparatów fotograficznych towarzyszyły oczywiście tej masywnej budowli już wcześniej. Były obecne przy powstaniu muru berlińskiego oraz dokumentowały jego trwanie na straży niemiecko-niemieckiej granicy. Dopiero jednak rozbiórka muru z uwagi na jej wielowymiarowy, głęboko symboliczny charakter doczekała się różnych sposobów upamiętnienia, ze szczególnym uwzględnieniem medialnego charakteru tego wydarzenia i mediatyzującego charakteru samego muru. Obrazy jego upadku za sprawą telewizyjnych transmisji stały się częścią niemieckiej i europejskiej historii, elementem uniwersalnego archiwum pamięci. W powstałych później filmach fabularnych i dokumentalnych obrazy te są przywoływane i interpretowane.

Upadek muru berlińskiego w świetle kamer

Jednym z ważnych kontekstów związanych z problematyką upadku muru berlińskiego i roku 1989 jest formuła wydarzenia medialnego (*media event*), tak jak je pojmują Daniel Dayan i Elihu Katz (1992). Według nich stanowi ono takie opracowanie faktu historycznego, które czyni z niego święto przebiegające według scenariusza respektującego zasady dramaturgii telewizyjnej

czy – szerzej – estetykę migotliwego telewizyjnego przekazu (Dayan, Katz, 1992, s. 1–24)⁵. Takim świętem jest też upadek muru berlińskiego. W telewizyjnych migawkach dokumentujących to wydarzenie dominuje atmosfera radości. Transmisja telewizyjna na żywo – z eskalowaniem napięcia, ze specyficznym sposobem filmowania – niejako wyzwala wydarzenie; pomaga mu się rozwinąć, nadaje mu ramy ustrukturyzowanej opowieści z kulminacją w kluczowych momentach, którymi w przypadku sprawozdań z upadku muru berlińskiego są: demonstracja o charakterze opozycyjnym w miastach enerdowskich, konferencja prasowa z dnia 9 listopada 1989 roku, gdy rzecznik prasowy rządu NRD Günter Schabowski ogłasza nowe regulacje dotyczące podróżowania obywateli jego kraju i możliwości przekraczania granicy, a w końcu – sam demontaż betonowej granicy.

Dobrym przykładem filmu, który relacjonuje i poniekąd komentuje obecność telewizji podczas wydarzeń końca 1989 roku w Berlinie, jest dokument *Die Mauer* [Mur] (1990) w reżyserii Jürgena Böttchera. Warto zauważyć, że powstało wiele filmów dokumentalnych relacjonujących wydarzenia z lat 1989–1990 niemalże na gorąco⁶. Swego rodzaju gorączka medialna wraz ze wszystkimi towarzyszącymi jej aparatami rejestrującymi (kamerami telewizyjnymi i amatorskimi, aparatami fotograficznymi) to pełnoprawni bohaterowie tego wydarzenia. Mur w Berlinie w chwili jego upadku jest więc ukazany przez pryzmat technologii medialnej.

Kamery telewizyjne i aparaty fotograficzne utrwały kolejne stadia rozbiórki muru. Relacja między jego nieobecnością a obecnością nabierała interesującego wymiaru – mur zanikał materialnie i jednocześnie przekształcał się (jego fragmenty stawały się

5 Klasyczna koncepcja Dayana i Katza inspiruje badaczy do podejmowania prób nowego odczytania doniosłych, przełomowych wydarzeń, takich jak upadek muru berlińskiego. Jedną z nowych publikacji na podobny temat jest książka Julii Sonnevend *Stories without Borders*. Autorka, pozostając w kręgu odniesień do koncepcji wydarzenia medialnego, określa upadek muru berlińskiego mianem globalnego ikonicznego wydarzenia (*global iconic event*) (Sonnevend, 2016, s. 126).

6 Zarówno film *Die Mauer*, jak i wiele innych utworów dokumentalnych, w których zrelacjonowano tamte wydarzenia, zrealizowane były przez enerdowskich filmowców; do takich utworów należy również poświęcony ówczesnym demonstracjom film *Leipzig im Herbst* [Lipsk jesienią] (1989), wyreżyserowany przez Gerda Kroskego, Sebastiana Richtera i Andreasa Voigta, czy *Makulatur* (*Makulatura*) (1989), autorstwa Kerstin Süske. Społecznie zaangażowane kino dokumentalne powstawało w NRD jeszcze przed przełomem 1989 roku za sprawą takich realizatorów, jak Helke Misselwitz. To interesujący i dość mało spopularyzowany fenomen kina enerdowskiego, ciekawie sytuujący się wobec upadku muru berlińskiego i konsekwencji tego wydarzenia. Oddzielną, równie ciekawą grupą materiałów przedstawiających mur z uwzględnieniem perspektywy medialnej są zdjęcia i filmy znajdujące się w archiwach prywatnych.

towarem, nabierały nowych znaczeń w innych lokalizacjach, trafiły na składowisko, były przerabiane na budulec bądź niszczały), ale medialny, wizualny potencjał semantyczny muru ulegał utrwaleniu.

W jednej ze scen dokumentu *Die Mauer* widać sylwetkę dziennikarza i towarzyszącego mu operatora z kamerą telewizyjną. Dziennikarz-korespondent przedstawia fakty z dziejów muru berlińskiego – wybrzmiewają one na tle odgłosów tłumu świętującego koniec roku 1989. Kamera dokumentalisty obnaża kulisy telewizyjnej relacji, w jej świetle historia muru wydaje się nagle czymś odległym i zanikającym, jak telewizyjny *news*. Böttcher zrealizował film, w którym odniesienia medialne pełnią jedną z najistotniejszych ról. „Czy już udzielałeś wywiadu?” – takie pytanie skierowane jest do enerdowskiego żołnierza pełniącego wartę przy murze. Jak twierdzą Dayan i Katz, upadek muru berlińskiego i podobne do niego rewolucje roku 1989 spełniają kryteria wydarzenia medialnego – są transmitowane i prezentowane w mediach, lecz nie tylko (Dayan, Katz, 1992, s. 36, 51–52). Telewizja jest narratorem i współtwórcą tych wydarzeń, ale również – jak wyraźnie wskazuje Böttcher – ich bohaterem (relacjonujący upadek muru dziennikarze są niczym aktorzy występujący w medialnym *show*)⁷.

Motyw transmisji telewizyjnej – estetyka i znaczenia

Relacja telewizyjna na żywo, która staje się częścią filmowej opowieści, jest stałym motywem niemieckich filmów dokumentalnych i fabularnych o upadku muru berlińskiego. Odniesienia do telewizji relacjonującej wydarzenia 1989 roku (i szerzej: kwestię zjednoczenia Niemiec) prezentowane są w filmach na różne sposoby. Jednym z nich jest rekonstrukcja wydarzeń roku 1989 z uwzględnieniem estetyki telewizyjnej. Wyjątkowo dobrze i czytelnie zostało to zaprezentowane w fabularyzowanym dokumencie *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel* [Notatka Schabowskiego – noc, w którą upadł mur] (2009) Marca Brassego i Floriana Hubera.

Centralnym motywem filmu Brassego i Hubera jest odwołanie do słynnej konferencji prasowej, podczas której wspomniany już wcześniej członek biura politycznego i rzecznik władz Niemieckiej Republiki Demokratycznej Günter Schabowski ogłosił (na skutek swego rodzaju nieporozumienia) nowe regulacje prawne dotyczące przekraczania niemiecko-niemieckiej granicy. Wy-

⁷ Znane i wielokrotnie cytowane jest sformułowanie socjologa Helmuta Hankego, że upadek muru berlińskiego to „pierwsza telewizyjna rewolucja” (Hanke, 1990, s. 319). Badacz podkreśla też rolę telewizji w percepcji i interpretacji tego wydarzenia.

powieź polityka została zinterpretowana jako obwieszczenie wolności podróżowania dla obywateli NRD i doprowadziła do ich prawdziwego szturm na przejścia graniczne z RFN, a w konsekwencji – do otwarcia muru. Omawiany film ma też swoich zwyczajnych bohaterów – dwoje mieszkańców NRD, którzy są jednymi z pierwszych przekraczających tego dnia granicę, a dowiedzieli się o tej możliwości właśnie z telewizji (zachodniemieckiej)⁸. Telewizja jako medium (reprezentowana przez ekran telewizyjny) została uwzględniona w przestrzeni filmowej dokumentu, ale widoczna jest także w mniej lub bardziej konwencjonalnych zabiegach estetycznych, takich jak multiplikacja obrazu czy pokazywanie dokładnego czasu filmowej akcji. Upadek muru berlińskiego dokonuje się nie tylko w obecności kamer telewizyjnych, lecz także pod ich presją (widać to w scenie ukazującej międzynarodową konferencję prasową). Dzięki telewizji wiadomość o otwarciu granic rozprzestrzenia się i wywołuje reakcję.

Relacja między filmowymi bohaterami a otaczającą ich rzeczywistością pokazywana jest na różne sposoby – z użyciem rozwiązań dość konwencjonalnych (pod względem estetycznym i fabularnym) lub symbolicznych. Konwencjonalna prezentacja praktyki oglądania rewolucji roku 1989 na małym ekranie polega najczęściej po prostu na wpisaniu telewizyjnego newsa o przemianach politycznych w porządek filmu. Telewizyjna relacja uzasadnia zaangażowanie widzów, stanowi też często fabularny punkt zwrotny. Co więcej, telewizja jako medium masowe dociera z informacją i obrazami do widowni nie tylko w Niemczech, upadek muru berlińskiego staje się więc wydarzeniem o globalnym zasięgu. Transmitowane wydarzenie zyskuje tym samym odpowiedni status, a jednocześnie oglądanie relacji z upadku muru – w przeciwieństwie do uczestnictwa w samym wydarzeniu – jest bezpieczne, może nawet ma charakter intymny. Filmowi bohaterowie (a także świadkowie wydarzeń) mają jednak potrzebę zobaczenia wydarzeń na własne oczy, wyjścia poza sferę bezpieczeństwa ku realnemu doświadczeniu.

Upadek muru berlińskiego, przedstawiony w przywołanych filmach przez pryzmat transmisji telewizyjnej, ciekawy jest dzięki uwydatnieniu złożonej wspólnoty przeżywania, pokazaniu jednoczesności wspólnotowego i indywidualnego wymiaru reakcji na wydarzenia, które splatają się za sprawą wzmiankowanej transmisji.

⁸ Pozostałe, już nie pierwszoplanowe nawiązania w tym filmie do telewizji (między innymi do praktyk telewizyjnych w NRD, jak oglądanie zachodniemieckich wiadomości telewizyjnych) czy inne filmy z motywem estetyki telewizyjnej wskazuję we wspomnianej monografii dotyczącej upadku muru berlińskiego w wymiarze filmowym (Brzezińska, 2014).

Mały ekran wpisany w filmowy obraz

Ekran telewizyjny – jako źródło informacji o upadku muru berlińskiego, a jednocześnie emocjonalny i poznawczy katalizator – został interesująco przedstawiony w filmie fabularnym Oskara Roehlera pod tytułem *Die Unberührbare* [*Nietykalna*] (2000). Reżyser bardziej symbolicznie niż dosłownie wypowiedział się na temat przemian społecznych 1989 roku. Ten czarno-biały film o upadku muru berlińskiego rozpoczyna się od historii kobiety, która opowiedziała się (czy też może lepiej: pozostała) po politycznie i światopoglądowo niewłaściwej stronie. Wraz z upadkiem muru skończyła się pisarska kariera bohaterki i rozpadł się jej dotychczasowy świat. Widz początkowo nie tyle widzi, ile przede wszystkim słyszy wydarzenia znamionujące przełom polityczny. Dźwięki klaksonów i odgłosy tłumów wiwatujących z okazji upadku muru docierają do oglądającego filmowe sceny z odbiornika telewizyjnego.

Bohaterka filmu (w tej roli Hannelore Elsner) przygląda się ludziom radośnie przekraczającym granicę niemiecko-niemiecką, jakby jeszcze nie do końca rozumiała, co się stało. Odbiornik telewizyjny, który dominuje w jej ascetycznie urządzonej mieszkanie, pozostaje włączony w kolejnych scenach filmu odzwierciedlających poszczególne etapy erozji granicy i muru berlińskiego: od szturm na przejścia graniczne po tańce na murze. Reżyser świadomie buduje nieprzyjemne wrażenia foniczne, dźwiękowy chaos. Hałaśliwe odgłosy dobiegające z odbiornika telewizyjnego nakładają się na głos bohaterki. Powtarzające się w transmisji – niczym w pętli – ujęcia tłumów świętujących upadek granicy powodują, że przekaz sprawia wrażenie natrętnego, wręcz propagandowego komunikatu. Rytm telewizyjnego newsa stanowi preludeum do opowieści o prywatnym życiu pisarki i jej przekonaniach, które ulegają stopniowemu zniszczeniu⁹.

W filmie Roehlera mały telewizyjny ekran jest niczym okno otwarte na nową rzeczywistość. Rzeczywistość dotychczasowa, w której żyła pisarka, już nie istnieje. Anachroniczność jej światopoglądu splata się z końcem pewnej epoki medialnej. Telewizyjne informacje o przełomie politycznym są bowiem swego rodzaju komentarzem do pejzażu medialnego tamtego czasu. Wspólne, plemienne przeżywanie upadku muru berlińskiego przez Niemców oparte jest na telewizyjnym wzorcu, ujęte w ikonizowane obrazy tłumy stojącego na murze ma charakter wykluczający. Bohaterka nie może sobie w tej przestrzeni znaleźć miejsca. W żadnej przestrzeni nie jest to już zresztą możliwe – ani w nowej wspólnoty ludzi świętujących upadek muru, ani w przestrzeni ernerdowskiego blokowiska. Reżyser uwypukla kontrast

⁹ Warto wspomnieć, że film nawiązuje do faktów z życia matki reżysera – pisarki Giseli Elsner.

między nagle powstałymi dwoma stanami skupienia społecznego – wspólnotowością i osamotnieniem.

Wyjątkowy przykład wykorzystania odniesień do informacyjnej (i estetycznej) funkcji telewizji stanowi film *Good Bye, Lenin!* (2003) Wolfganga Beckera. Obrazy telewizyjne są dla głównego bohatera tego utworu, Alexa, ważną inspiracją w podjętej przez niego prywatnej rekonstrukcji ernerdowskiej rzeczywistości. Manipulacja, jakiej dokonuje mężczyzna, choć jego pobudki są szlachetne (pragnie uchronić swoją matkę komunistkę przed ewentualnym szokiem na wieść o upadku NRD), wzorowana jest na manipulacji faktami stosowanej na co dzień przez telewizję. Doprowadzona do perfekcji utrzymuje swoje znieczulające działanie zaskakująco długo.

Telewizja w filmie Beckera legitymizuje fałszywą wizję rzeczywistości. Prezentowana jest również jako siła, która może zakłamywać historię, prezentować odwrotny bieg zdarzeń, przypisywać faktom, takim jak upadek muru berlińskiego, niezgodne z prawdziwymi wartościami i znaczenia. W pamiętnej scenie z *Good Bye, Lenin!* zaprezentowano telewizyjne ujęcia ludzi uciekających z NRD do RFN. W zmanipulowanej na wzór telewizyjny rzeczywistości wykreowanej przez protagonistę dzieła Beckera okazują się oni być Niemcami z RFN szukającymi azylu w... NRD. Tę mistyfikację Mary-Elizabeth O'Brien komentuje następująco: „Alex przerabia historię w taki sposób, że przełom jest w istocie triumfem komunizmu nad kapitalizmem. Dla Alexa ta fikcyjna wersja historii jest bardziej realna niż ta doświadczana w rzeczywistości, odtwarza bowiem niezrealizowane marzenia o przyszłości, która nigdy nie nadeszła” (O'Brien, 2012, s. 74, tłum. – M.B.P.).

W ujęciu Beckera upadek muru berlińskiego i późniejsze zjednoczenie Niemiec to zatem wydarzenia wyjątkowo podatne na działanie wizualnej propagandy. Jednocześnie telewizyjna interpretacja tych wydarzeń wybrzmiewa – szczególnie z dzisiejszej perspektywy – nostalgicznie. Dziś telewizja to medium, które ma już inny status niż miało pod koniec XX wieku, utraciło bowiem swój monopol na *news*. Autentyczność transmitowanych wydarzeń, które *Good Bye, Lenin!* podaje (żartobliwie, ale i z zastanawiającą trafnością) w wątpliwość, pokazuje też, że nastał nowy porządek medialny, era cyfrowych manipulacji czy nawet społecznego (i politycznego) oddziaływania mediów społecznościowych, ważnych w procesie obiegu informacji.

Mur berliński w roli medium

Mur w Berlinie w chwili rozbiórki stał się pośrednikiem między czasoprzestrzeniami, swego rodzaju medium, tak jak rozumie je W.J.T. Mitchell, gdy pisze: „Medium jest po prostu *pośrednie*, w środku i pomiędzy, jako przestrzeń, ścieżka lub poślaniec łą-

czący dwa byty – nadawcę i odbiorcę, pisarza i czytelnika, artystę i widza lub (w przypadku medium seansu spirytystycznego) ten świat z innym” (Mitchell, 2013, s. 324). Tę rolę muru berlińskiego uwydatnia reżyser *Die Mauer*, który swój film zamyka kolażem wybranych obrazów rzutowanych na mur berliński niczym na ekran. Na niedoskonałym, pełnym blizn betonowym murze-ekranie przewijają się kadry z niemieckiej historii. Mur staje się rezerwuarem pamięci narodowej i państwowej.

Zarówno w *Die Mauer*, jak i w *Good Bye, Lenin!* dzięki murowi berlińskiemu traktowanemu jako medium przeszłość dochodzi do głosu, powraca jakby z innego wymiaru (warto w tym kontekście zwrócić uwagę na motyw śmierci i żałoby w *Good Bye, Lenin!*)¹⁰. Rolę medium mur odgrywa także w innym niemieckim filmie, zatytułowanym *Memory of Berlin [Pamięć Berlina]* (1998) w reżyserii Brytyjczyka Johna Burgana. Reżyser chce opowiedzieć o poszukiwaniu korzeni własnej tożsamości w podzielonym mieście, ale – by zacząć opowieść – potrzebuje impulsu w postaci otwarcia muru berlińskiego. Pamięć indywidualna zostaje w tym autobiograficznym eseju spleciona z wydarzeniem historycznym.

Obrazy upadku muru berlińskiego, oglądane na małym ekranie przez twórcę, prowadzą go ku jego własnej przeszłości, otwierają jego osobistą pamięć. Burzenie betonowej granicy, ludzie wdrapujący się na mur, panująca wokół wrzawa – prezentowane za pośrednictwem telewizyjnych obrazów – sprawiają, że bohater i jednocześnie autor filmu uwalnia swoje emocje. Tożsamość Berlina zostaje w eseju Burgana zespolona z tożsamością jednostki. Wszelkie metafory związane z podziałem Niemiec, ich zjednoczeniem, niemiecką przeszłością i jej przewyciężeniem rzutowane są, między innymi za pomocą materiałów archiwalnych, na indywidualną biografię.

Berlin, utrwalony na prywatnych zdjęciach z archiwum reżysera i na tych pochodzących z globalnego medialnego obiegu, staje się częścią wewnętrznego krajobrazu pamięci bohatera. Przestrzeń miasta może posłużyć jako szczególny symbol przemian tożsamości mężczyzny. W topografii Berlina odbija się doświadczenie historyczne i polityczne (obrazowane przez przebudowy, rekonstrukcje i burzenie monumentów, także tych z czasów NRD), którego specyfika zostaje wyrażona w sąsiedowaniu z sobą różnych przestrzeni. Ich współgranie i kontrast między nimi, odzwierciedlone też w obrazach medialnych, któ-

¹⁰ W tym kontekście ciekawe są tytuły niektórych publikacji na temat przeszłości Niemiec, która powraca niczym duch, na przykład: *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape* (Ladd, 1998), *Ghost Strasse. Germany's East Trapped Between Past and Present* (Burnett, 2007). To swego rodzaju nawiedzanie przestrzeni przez duchy przeszłości prowadzić może ku interpretacji symbolicznej, w której mur przyjmuje na siebie rolę medium w znaczeniu niemalże spirytystycznym (por. Brzezińska, 2014).

rymi posługuje się brytyjski reżyser, stanowią o niezwykłym stosunku miasta do własnej przeszłości. Górująca nad niemiecką stolicą wieża telewizyjna i ślady materialne istnienia muru berlińskiego na powierzchni ulic, puste przestrzenie i gorączkowo stawiana zabudowa istnieją obok siebie, powoduje to, że Berlin postrzegany może być jako miejsce, w którym pamięć przeszłości jest wielogłosowa.

* * *

Dzięki dokumentalnym i fabularnym filmom na temat niemieckiej transformacji ustrojowej, wykorzystującym – powielającym i interpretującym – obrazy rozbiórki muru berlińskiego wyjęte z obiegu medialnego, głównie telewizyjnego, relacja między faktem historycznym, jakim jest ta rozbiórka, a jego medialnym odbiciem wydaje się dziś czymś oczywistym. Odpowiednie zorganizowanie i znarratywizowanie upadku muru czyni z wydarzeń 1989 roku zrozumiałym, ustrukturalizowany proces, a jednocześnie uświadamia nam, że sposób odczytania tego ważnego momentu dziejowego może podlegać negocjacji, jeśli spojrzeć nań jak na zbiór obrazów, wizualne archiwum, do którego można w każdej chwili sięgnąć, by nim manipulować.

W omawianych filmach podkreśla się napięcie między faktycznym przebiegiem upadku muru berlińskiego (z kluczowymi wydarzeniami, którymi były konferencja prasowa i sytuacja na przejściach granicznych) a utrwalonymi, powszechnie znanymi medialnymi obrazami tego procesu, co symbolicznie ma przypominać, że wizualna opowieść o tym upadku jest nieustannie kształtowana przez ograniczoną liczbę obrazów (takich jak rozrąbywanie muru), które – paradoksalnie – nie są najważniejsze z punktu widzenia faktycznego przebiegu wydarzeń¹¹.

Należy dodać, że fragmenty telewizyjnych transmisji wpisane w filmy dokumentalne i fabularne o upadku muru berlińskiego zostają niejako wyabstrahowane ze swojego pierwotnego kontekstu; w nowym kontekście często służą kontropowieści (co najmocniej zaakcentowano w *Good Bye, Lenin!*)¹². Filmowe kontropowieści mają na celu zwrócenie uwagi na dramaturgię upadku muru berlińskiego z uwzględnieniem jej medialnego wymiaru oraz uwydatnieniem tych faktów, które są słabiej obecne w popularnych przedstawieniach tego wydarzenia. Przypominają

11 To też konsekwencje tradycji ikonograficznej (na przykład tej obejmującej obrazy zdobywania Bastylii) i tradycji telewizyjnego konstruowania przekazu ze skupieniem na najbardziej widowiskowej części relacjonowanych wydarzeń.

12 Prócz muru berlińskiego i dziedzictwa NRD w *Good Bye, Lenin!* reinterpretacji poddane zostają też inne problemy, takie jak: relacje ernerdowsko-erefenowskie, relacje międzypokoleniowe czy transformacja gospodarcza w wymiarze materialnym.

rzeczywiste, chronologiczne następstwo wypadków, podkreślają ich wielowymiarowość oraz zaskakujący czy chaotyczny przebieg. Odślaniają kulisy transmisji telewizyjnych z tamtego okresu, obnażają ich iluzoryczny wymiar. Dowartościowują obszary w popularnych przekazach przemilczane, na przykład postawy świadków przełomu roku 1989 niewpisujące się w schemat radości świętowania. Krótko mówiąc, w filmowych kontropowieściach zakwestionowano bohatersko-rewolucyjny mit upadku muru berlińskiego.

Metaobrazowanie, czyli występowanie obrazu w obrazie¹³, obecne jest w analizowanych filmach na różnych poziomach ich struktury: od eksponowania motywu odbiornika telewizyjnego, mnożącego obrazy upadku muru berlińskiego, po wykorzystywanie materiałów telewizyjnych i ingerowanie w nie. Odsyła do problematyki wizualnej rozpatrywanej zarówno w kontekście udziału telewizji ernerdowskiej i erefenowskiej w kreowaniu społecznych wyobrażeń na temat relacji między obydwoma państwami niemieckimi, jak i w kontekście szerszym, dotyczącym zagadnienia autentyczności przekazu medialnego. Fotograficzne i telewizyjne interpretacje upadku muru berlińskiego, wpisane w dzieła filmowe, stanowią też ważny punkt odniesienia dla postrzegania współczesnego filmu niemieckiego jako wyjątkowo intertekstualnego, wrażliwego medialnie, autotematycznego, igrającego z poczuciem autentyczności, wykorzystującego napięcie między sferą medialną a zmieniającą się rzeczywistością (por. Frey, 2013).

Bibliografia

- Brzezińska Marta, 2014: *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim*. Atut, Wrocław.
- Burnett Simon, 2007: *Ghost Strasse. Germany's East Trapped Between Past and Present*. Black Rose Books, Montreal.
- Dayan Daniel, Katz Elihu, 1992: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Harvard University Press, Cambridge–London.
- Die Mauer [Mur]*, 1990. Reż. Jürgen Böttcher. NRD.
- Die Unberührbare [Nietykalna]*, 2000. Reż. Oskar Roehler. Niemcy.
- Filipowicz Stanisław, 1988: *Mit i spektakl władzy*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Frey Mattias, 2013: *Postwall German Cinema. History, Film History, and Cinephilia*. Berghahn Books, New York–Oxford.
- Good Bye, Lenin!*, 2003. Reż. Wolfgang Becker. Niemcy.

¹³ Chciałabym tu przywołać koncepcję *metapicture* (metaobrazu, metaprezentacji) autorstwa W.J.T. Mitchella (1994). Badacz zwraca uwagę na szczególne typy obrazów, przedstawień, które są autoreferencyjne, czyli odsyłają do samych siebie, a także innych przedstawień (Mitchell, 1994, s. 35–82).

- Hanke Helmut, 1990: *Kommunikation in Aufruhr – Medien im Wandel*. „Rundfunk und Fernsehen. Zeitschrift für Medien und Kommunikationswissenschaft”, Jg. 38, No. 3, s. 319–327.
- Hertle Hans-Hermann, 2011: *The Berlin Wall Story. Biography of a Monument*. Ch. Links Verlag, Berlin.
- Jabłońska Urszula, 2016: *Zrób sobie mur. W: Mur. 12 kawałków o Berlinie*. Red. Agnieszka Wójcicka. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec. E-book [mobi].
- Ladd Brian, 1998: *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. University of Chicago Press, Chicago.
- Leipzig im Herbst [Lipsk jesienią]*, 1989. Reż. Gerd Kroske, Sebastian Richter, Andreas Voigt. NRD.
- Makulatur [Makulatura]*, 1989. Reż. Kerstin Süske. NRD.
- Memory of Berlin [Pamięć Berlina]*, 1998. Reż. John Burgan. Niemcy.
- Mitchell W.J.T., 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, Chicago–London.
- Mitchell W.J.T., 2013: *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przeł. Łukasz Zaremba. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- O'Brien Mary-Elizabeth, 2012: *Post-Wall German Cinema and National History. Utopianism and Dissent*. Camden House, Rochester–New York.
- Paul Gerhard, Hrsg., 2008: *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel [Notatka Schabowskiego – noc, w którą upadł mur]*, 2009. Reż. Marc Brasse, Florian Huber. Niemcy.
- Sonnevend Julia, 2016: *Stories without Borders. The Berlin Wall and the Making of a Global Iconic Event*. Oxford University Press, Oxford.