

Pamięć miasta i postulat autentyczności na przykładzie filmu Życie na podsłuchu

Berlin stał się swego czasu miejscem szczególnym, w którym jak w soczewce skupiał się dramat podziału Niemiec i Europy. Jego materialnym urzeczywistnieniem był mur berliński, odsyłający bezpośrednio do ideologicznego sporu pomiędzy różnymi systemami norm i wartości, które przez ponad cztery dekady zdawały się niemożliwe do pogodzenia. Warto zaznaczyć, że był to jedyny mur w historii, który zbudowano po to, by zatrzymać nie wroga zewnętrznego, ale własnych obywateli. Ślady przeszłości komunistycznej we wschodniej części miasta nadal są obecne, nawet jeśli można mówić o wzmożonym *damnatio memoriae*, polegającym na usuwaniu śladów materialnych po systemie komunistycznym, demontowaniu pomników i zmianie nazw ulic. Los ten nie ominął nawet muru berlińskiego, który po 9 listopada 1989 roku budził pragnienie destrukcji ze względu na utrudnienia w rozwoju infrastruktury miasta^[1]. Są jednak ślady związane z historią komunistyczną, których usunąć się nie da. Jest to swoista „pamięć miasta”, rozumiana jako pamięć o miejscach, które bezpośrednio lub pośrednio związane są z dyktaturą i z dyskusjami na temat „rozruchunka z przeszłością”^[2], które w ostatnich dwóch dekadach przetrwały się przez wiele dziedzin niemieckiego życia społecznego^[3]. Mowa o wspomnieniach budzących często skrajne emocje i dotyczących spraw względnie nieodległych w czasie.

Odnalezienie właściwych proporcji w kreowaniu pamięci o NRD stało się wyzwaniem także dla niemieckiej kinematografii. Film Florianą Henckela von Donnersmarcka *Życie na podsłuchu*^[4] (*Das Leben der Anderen*) jest jednym z głosów w tej dyskusji. Można pokusić się o stwierdzenie, że Berlin jako główna siedziba Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego (Ministerium für Staatssicherheit – Stasi) jest bohaterem tego filmu niemal na równych prawach co jego

[1] M. Detjen, *Die Mauer*, w: *Erinnerungsorte der DDR*, red. M. Sabrow, C.H. Beck Verlag, München 2009, s. 389.

[2] Stanowisko niemieckiej pamięci oficjalnej (dodajmy: narzucone z perspektywy Bonn) jest jednoznaczne – NRD była państwem bezprawia. *Erinnerungsorte der DDR*, op. cit., s. 12.

[3] W artykule skupiam się nad perspektywą wschodnioniemiecką w większym stopniu ze względu na temat filmu i umiejscowienie akcji. Jednak wyżej wspomniane stanowisko pamięci oficjalnej to per-

spektywa zjednoczonych Niemiec, która uwzględniona jest także w analizie.

[4] W Polsce na temat tego filmu pisali m.in.: Przemysław Kutnyj (*Inwigilacja po niemiecku*, „Film” 2007, nr 3, s. 96), Tadeusz Sobolewski (*Niemcy rozbijają NRD*, „Gazeta Wyborcza” 2007, 26 stycznia, nr 22, s. 14), Ewa Fiuk (*Nowe spojrzenie na własne dzieje. Życie na podsłuchu Florianą Henckela von Donnersmarcka w świetle rozważań społeczno-historycznych*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57–58, s. 195–208).

główne postacie. Początkowo jako miasto oplecione siatką Stasi, pod koniec filmu – jako miejsce pierwszych rozliczeń w zjednoczonych Niemczech. Berlin jest tłem dla rozgrywających się wydarzeń, od początku do końca. Konkretnie budynki, topografia, nazwy ulic zaspokajają coś, co nazwać można „potrzebą autentyczności” – zarówno widza, jak i reżysera.

Zawieszając dyskusję nad wyraźnie docenioną wartością artystyczną filmu[5], skupmy się nad analizą konfliktu pomiędzy dążeniem do zachowania autentyczności miejsca a wrażliwością tematu, który w filmie jest poruszany. W tym celu proponuję potraktowanie filmu jako nośnika pamięci zbiorowej[6], za pomocą narzędzi, których dostarcza koncepcja miejsc pamięci (*lieux de mémoire*) Pierre’a Nory[7]. W świetle tej teorii Berlin jako miasto związane z przeszłością komunistyczną i działalnością Stasi to niewątpliwie miejsce, w którym krystalizuje się niemiecka pamięć.

Reżyser filmu i autor scenariusza Florian Henckel von Donnersmarck urodził się w roku 1973 w Kolonii. Spędziwszy dzieciństwo i wczesną młodość w Nowym Jorku, Berlinie, Frankfurtu i Brukseli, podjął studia w Petersburgu (wówczas Leningradzie) oraz na Uniwersytecie Oxfordzkim. Staż reżyserski u Richarda Attenborough stał się dla niego impulsem do studiowania w Akademii Filmowo-Telewizyjnej w Monachium, gdzie zrealizował dwa filmy krótkometrażowe: *Dobermann* (1998), który został laureatem Shocking Short Award[8], oraz *Der Templer* (2002). Jeden z profesorów jego monachijskiej uczelni wyrażał przekonanie, że fantazja, która jest nieodzownym atrybutem scenarzysty i reżysera, musi być trenowana równie wytrwale i nieugięte jak mięśnie sportowców. Profesor w trakcie pierwszych ośmiu tygodni pierwszego semestru żądał od adeptów sztuki filmowej czterestu projektów filmowych. Któregoś dnia przygnębiony brakiem pomysłów von Donnersmarck postanowił posłuchać muzyki, a wtedy przypomniało mu się, jak czytał wspomnienia Maksyma Gorkiego o Władimirze Leninie, który podobno uwielbiał *Appassionatę* Beethovena. Po rewolucji nie mógł jednak często oddawać się przyjemności słuchania jej, ponieważ utwór miał wywrotowy wpływ na jego stan ducha. Lenin odkrył z niepokojem, że – gdy słucha sonaty, usposabiającej go nader łagodnie – uśpieniu ulega jego „rewolucyjna czujność”[9]. Młody reżyser na tej podstawie nakreślił postać oficera Stasi,

[5] Oscar dla najlepszego filmu zagranicznego, nominacja do Złotych Globów, Nagroda Europejskiej Akademii Filmowej (między innymi za najlepszy film) i wiele nagród na międzynarodowych festiwalach filmowych (między innymi w Locarno, Londynie, Warszawie).

[6] Pojęcie pamięci w zakresie omawianej tematyki to nie tyle zdolność psychiczna niezbędna, by odtwarzać minione wydarzenia, ile pamięć umieszczona w szerszym kontekście społecznym.

[7] Jego prace o tożsamości francuskiej i pamięci otworzyły nowe pole badań w początkach lat 80.

Les Lieux de mémoire, red. P. Nora, t. 1–3, Gallimard, Paris 1984–1986.

[8] M. Ponzi, *Il cinema del muro. Una prospettiva sul cinema tedesco del dopoguerra*, Mimesis, Milano 2010, s. 200.

[9] M. Wilke, *Das Leben der Anderen – Wieslers Verweigerung*, „Deutschland Archiv“ 2012, vol. 45, no. 1, s. 136.

który słucha pięknej muzyki nie dla przyjemności, ale ponieważ wymaga tego jego praca. Przebieg przemiany, której podlega pod jej wpływem, stał się zarzewiem scenariusza. W ten sposób powstał pierwszy pełnometrażowy film Henckela von Donnersmarcka *Życie na podsłuchu* z roku 2006.

Akcja filmu toczy się w Berlinie wschodnim w połowie lat 80. Oficer Stasi Gerd Wiesler (Ulrich Mühle) otrzymuje zlecenie, by uzyskać materiały obciążające pisarza Georga Dreymana (Sebastian Koch). Nieustanne uczestnictwo w życiu pisarza i jego partnerki – aktorki Christy-Marii Sieland (Martina Gedeck) – sprawia, że oficer ulega potędze sztuki (szczególnie muzyki i poezji Bertolta Brechta, z którą obcuje za sprawą pisarza) i ostatecznie przestaje wykonywać polecenie przełożonego, który w jego oczach staje się oportunistycznym i bezdusznym urzędnikiem powodowanym chęcią robienia kariery i pożądaniem pięknej Christy-Marii. Wiesler zaczyna fałszować raporty i ukrywa fakt, że Dreyman pisze artykuł dla zachodnioniemieckiego czasopisma na temat samobójczych śmierci w NRD. Christa-Maria za odmowę utrzymywania intymnych relacji z ministrem kultury – przełożonym Wieslera – zostaje aresztowana i podczas przesłuchania ujawnia, gdzie schowana jest maszyna, na której Dreyman pisze artykuł. Dom pisarza zostaje przeszukany, jednak bezskutecznie, ponieważ Wiesler zdążył maszynę ukryć. Nieświadoma tego faktu Christa-Maria popełnia samobójstwo. Nadużycia oficera Stasi zostają wykryte, a on sam – zdegradowany. Po przełomie pisarz udaje się do archiwum i czyta tam swoje akta, w których znajduje raporty agenta HGW XX/7. Dwa lata później ukazuje się książka *Sonata o dobrym człowieku* z podziękowaniem dla nieznanego agenta. Ostatnia scena filmu ukazuje Wieslera trzymającego w ręku książkę.

Jeśli zgodzić się z kontrowersyjną tezą, że kino niemieckie lat 90. dało niewiele oryginalnych produkcji^[10], to sukces filmu *Życie na podsłuchu* niewątpliwie pomógł w kolejnej dekadzie wyrwać to kino z apatii. Dzieło przyjęte zostało z ulgą, jako powrót do poważnego kina, wychodzącego poza dotychczasowe schematy rozrachunkowe związane z „Ostalgią”^[11] (z niem. wschód i nostalgia). Ostatnie 14 minut filmu (po tym jak Wiesler dowiaduje się, że mur runął) to zajęcie stanowiska wobec zjawiska „Ostalгии”. Dreyman przypadkowo spotyka wtedy byłego ministra kultury NRD, który wyraża opinię o pięknym życiu w małej republice („Życie było dobre w naszej małej republice. Wielu ludzi zdało sobie z tego sprawę”). Wkładając to zdanie w usta najbardziej niesympatycznego bohatera w filmie, autor pokazuje, z jakim typem ludzi można kojarzyć podobne przekonania^[12].

[10] N. Hodgins, *Screening the East. Heimat, Memory and Nostalgia in German film since 1989*, Berghahn Books, New York, Oxford 2011, s. 1.

[11] Film, który reprezentuje ten nurt, to na przykład *Go Trabi Go, Sonnenallee* czy *Good Bye, Lenin!*

[12] N. Hodgins, op. cit., s. 179.

W filmie Berlin to szare^[13] miasto, zdominowane przez Stasi, która oplata mieszkania sprzętem umożliwiającym inwigilację, czai się na rogach ulic, w parkach, a przede wszystkim w instytucjach terroru partyjnego (służba bezpieczeństwa miała pod koniec swego istnienia 91 015 etatowych pracowników inwigilujących 16,4 miliona ludności NRD, czyli na 180 mieszkańców wypadł jeden funkcjonariusz)^[14]. Dreyman mieszkał przy Wedekindstraße, która była dla reżysera doskonałym tłem, ponieważ piętnaście lat po przełomie wyglądała jeszcze tak, głównie za sprawą nieodnowionych fasad, jak gdyby mur nie upadł. Tylko graffiti na murach trzeba było zamalować (i często powtarzać tę czynność po dłuższych przerwach w kręceniu filmu). Sceny w domu pisarza i na strychu, na którym oficer wykonywał swoją pracę, kręcone były przy Hufelandstraße w dzielnicy Prenzlauer Berg, która wtedy chętnie zamieszkiwana była przez artystów. Natomiast mieszkanie agenta Stasi mieściło się w wysokim bloku z płyty, w dzielnicy Lichtenberg^[15]. Opozycja między artystyczną dzielnicą Prenzlauer Berg, wraz z pełnym śladów obfitego uczestnictwa w kulturze mieszkaniem pisarza, a blokami z płyty oraz sterylnym mieszkaniem agenta w dzielnicy Lichtenberg przywodzi na myśl nie tylko klęskę architektonicznego wcielenia marzenia o idealnej równości i sprawiedliwości między ludźmi, ale jeszcze bardziej uświadamia widzowi bezduszość systemu.

Horyzont pamięci o Ministerstwie Bezpieczeństwa Państwowego w Berlinie rozciąga się od nadzoru nad społeczeństwem w domach, po więzienia i areszty. Reżyser, który miał 17 lat, gdy upadł mur berliński, zadał sobie wiele trudu, by poznać tę rzeczywistość, przygotowując się do kręcenia filmu. Przez cztery lata rozmawiał z wieloma byłymi oficerami Stasi i ich ofiarami (np. protokół spisany przez oficera w pierwszej scenie filmu także oparty jest na autentycznych zeznaniach pisarza Jürgena Fuchsa^[16]), z historykami i kierownikami berlińskich instytucji upamiętniających. Chciał w najwyższym stopniu zadbać o autentyczność przekazu. Istotnym miejscem pamięci w filmie, i w ogóle pamięci berlińskiej, jest siedziba Stasi, która była jednym z najsilniej strzeżonych miejsc w NRD. Sceny kręcono w biurach, które były miejscami pracy urzędników Stasi i których wygląd od tamtych czasów się nie zmienił. Obecnie mieści się tam Miejsce Pamięci – Forschung und Gedenkstätte Normannenstraße, zwane potocznie

[13] Kolory dobrano celowo, by oddać atmosferę czasów NRD, eliminując na przykład czerwień i błękit. Zdecydowano się natomiast na odcienie szarości, zieleni, beżu. *Presseheft. Das Leben der Anderen*, s. 23 [online], <http://www.just-publicity.de/assets/pdf/DLDA_presseheft.pdf> [dostęp: 10 czerwca 2013].

[14] W porównaniu z innymi państwami bloku wschodniego była to wysoka liczba; w Czechosłowacji ten stosunek wynosił 1:867, w Polsce 1:1574. Praca Stasi opierała się w dużej mierze na informacjach

pozyskanych od tajnych współpracowników (Inoffizielle Mitarbeiter – IM). Podczas czterech dekad istnienia NRD 600 000 mieszkańców tego państwa pracowało jako IM. Ch. Halbrock, *Stasi-Stadt. Die MfS-Zentrale in Berlin-Lichtenberg. Ein historischer Rundgang um das ehemalige Hauptquartier des DDR-Staatssicherheitsdienstes*, Links Christoph Verlag, Berlin 2009, s. 9.

[15] *Presseheft. Das Leben der Anderen*, op. cit.

[16] M. Wilke, op. cit., s. 138.

Stasi Museum^[17]. Kolejnym istotnym miejscem w berlińskiej panoramie pamięci jest areszt Hohenschönhausen, gdzie przebywali prawie wszyscy znani ernerdowscy opozycjoniści. To była centrala komunistycznych represji w Berlinie – odcięta od świata zewnętrznego, niewidoczna na ówczesnych mapach Berlina wschodniego^[18]. W roku 1994 kompleks otwarty został dla zwiedzających, a w 2000 Senat Berlina wydał uchwałę o wzniesieniu tu Miejsca Pamięci. Tu też rozpoczyna się akcja filmu, w listopadzie 1984 roku, jednak w rzeczywistości reżyserowi odmówiono pozwolenia na kręcenie w byłym areszcie. Kierownik muzeum oraz Stowarzyszenia Ofiar uznali, że skoro dla reżysera ważniejsza jest fikcja (chodzi o tajemniczą przemianę wewnętrzną oficera Stasi) niż historyczna prawda, nie udzieliła mu pozwolenia na zrealizowanie w tym miejscu jego kontrowersyjnego scenariusza^[19]. Akcja filmu kończy się w archiwum, w którym umieszczone są akta Stasi, także przy Normannenstraße.

Film wzbudził w Niemczech spory entuzjazm publiczności, żywe zainteresowanie krytyków i równie silne kontrowersje. Stało się tak dlatego, że złamał pewne tabu, nawiązując do konfliktu moralnego, który narzucony został przez spolaryzowaną ideologicznie rzeczywistość. Ukazał mianowicie ambiwalencję bycia sprawcą i ofiarą jednocześnie. Tu zaznaczyć należy, że w niemieckiej kulturze pamięci dotyczącej przeszłości komunistycznej podział na sprawców i ofiary jest jednym z najbardziej wrażliwych punktów rozrachunków z przeszłością (mimo to zarysowany jest dość klarownie). Abstrahując od ogólnej definicji ofiary, czy to w sensie religijno-etycznym, czy kryminalno-karnym, należałoby stwierdzić, że w filmie nie ma ani ofiar, ani sprawców w „czystej postaci”. Nawet ukochana pisarza staje się tajnym współpracownikiem Stasi, a on sam przez znaczną część filmu jest pisarzem popieranym przez władzę. Po drugie, reżyser i autor scenariusza zarazem pokazał pozytywną przemianę bohatera, który był członkiem tajnej policji NRD, wplatając tę fikcyjną postać w autentyczne miejsca związane z Ministerstwem Bezpieczeństwa Państwowego w Berlinie, co odebrane zostało jako brak szacunku dla ludzi, którzy w tych miejscach przebywali, głównie jako wyżej wspomniane ofiary systemu. Kanon pamięci, respektujące stanowisko ofiar, nie pozwala na to, by sympatie widza kierowały się ku agentowi Stasi^[20].

[17] Ch. Halbrock, op. cit., s. 29.

[18] H. Knabe, *Zentrale des Terrors. Das Stasigefängnis Berlin-Hohenschönhausen*, w: *Woran erinnern? Der Kommunismus in der deutschen Erinnerungskultur*, red. P. März, H.-J. Veen, Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2006, s. 231.

[19] *Gedenkstätte-Leiter: Stasi-Film inkorrekt* [online], www.netzeitung.de/kultur/390949.html [dostęp: 10 czerwca 2013].

[20] Podobna debata rozwinęła się wokół postaci Oskara Schindlera, który wprowadził był postacią

historyczną, jednak w wielu miejscach reżyser pozwolił sobie na „wybielenie” go, choćby w jego filmowej przemianie w wiernego męża. I w jednym, i w drugim filmie odszukać można echa oburzenia wobec zbyt szybkiego „oczyszczenia” tych, którzy byli osobiście związani z reżimem nazistowskim bądź komunistycznym. M. Martinez, *Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film Schindler's List*, „Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft” 2000, nr 36, s. 52.

Wszystko to sprawiło, że film odebrano jako utwór z tezą o charakterze nader terapeutycznym^[21].

Autentyczność, o której mowa powyżej, traktowana jest w retoryce pamięci oficjalnej jako gwarancja odpowiedniego upamiętniania, nawet jeśli rozumie się ją w jej najbardziej potocznym znaczeniu, czyli jako prawdziwość miejsca i zachowanie jego specyfiki, a także autentyczność doświadczeń i przeżyć^[22]. Zarzucano reżyserowi, że była to autentyczność skrojona wedle doraźnych potrzeb i trywializująca historię. W rzeczywistości metamorfoza agenta nie mogła się dokonać, nawet jeśli można mówić o rosnącym sceptycyzmie wśród oficerów Stasi, którzy pod koniec lat 80. tracili wiarę w system. Natomiast fałszowanie raportów jest mało prawdopodobne, ponieważ system nie zostawiał miejsca na takie zachowania. Także dlatego, że pisarz rangi Dreymana miałby nie jednego, a kilku agentów, a poza tym za czyn, którego dopuścił się agent, zaledwie „degradacja zawodowa” nie mieściła się nawet w najniższym wymiarze kary.

Berlin to miasto, na którym niewątpliwie silnie odbiły się ślady komunistycznej przeszłości. Wyczytać je można zarówno z wielu widocznych znaków w przestrzeni, jak i ze wspomnień po traumatycznych wydarzeniach. Ten Berlin, piętnaście lat po upadku muru, przedstawiony nam został w filmie jako opresyjne, szare miasto, znajdujące się pod pełnym nadzorem Stasi, zarówno w przestrzeni prywatnej, jak i publicznej. W jego „tekst miejski”^[23] wpisano fikcyjną historię o dobrym agencie Stasi, co obudziło entuzjazm tych, którzy byli zaniepokojeni lub zmęczeni nostalgicznym nurtem w kinie niemieckim, i sprzeciwił tym, dla których tak emocjonalne przedstawienie całości było nieprzystające do tematyki. By zrozumieć ten fenomen, można odwołać się do rozróżnienia Jana Assmanna pomiędzy pamięcią kulturową a niesformalizowaną pamięcią świadków (pamięcią komunikatywną)^[24]. Ta ostatnia wraz z odejściem świadków zanika lub – na mocy wysiłków społecznych, w konkretnych warunkach rozwoju kultury – przechodzi w pamięć kulturową. W tym wypadku reżyser zestawia pewną zmaterializowaną formę pamięci o mieście z fikcyjną opowieścią, która kłóci się z pamięcią świadków i łamie pewne społeczne tabu. Można zatem uznać, że gdy autentyczność miasta (areszt śledczy Hohenschönhausen, Ministerstwo Bezpieczeń-

[21] *Niemcy rozbijają NRD*, „Gazeta Wyborcza”, 26 stycznia 2007 [online], <<http://wyborcza.pl/2029020,76842,3876132.html>> [dostęp: 12 czerwca 2013].

[22] H.-G. Vester, *Authentizität 1: Theoretische Abgrenzung*, w: *VU Grundlagen der Freizeit- und Tourismussoziologie: Texte zu Theorie und Empirie*, red. Ch. Georg, I. Mörth, G.Ch. Steckenbauer, s. 1–2 [online], <<http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/freitour/FreiTour-Wiki/authentizitaet.html>> [dostęp: 10 czerwca 2013].

[23] Koncepcja miasta jako tekstu, który w przypadku Berlina był gorączkowo pisany i przepisywany po roku 1989, jest nawiązaniem do artykułu A. Huyssena, *Berlińskie pustki*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 438.

[24] J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa UW, Warszawa 2008.

stwa przy Normannenstraße, archiwum Stasi) „zaciągana” jest w służbę pamięci komunikacyjnej (czyli tej, która znajduje się jeszcze w osobistym kanonie odbiorców filmu), siłą rzeczy ingeruje się w proces rozpamiętywania społecznego. Wtedy odnalezienie właściwych proporcji w kreowaniu pamięci związanej z konkretnym miejscem może być dużym wyzwaniem.