Kompromitacja, słabość, tandeta?

Kultura materialna NRD w filmie po 1990 roku na wybranych przykładach

Marta Brzezińska-Pająk

Abstrakt: Artykuł dotyczy problematyki rzeczy codziennego użytku przedstawionych w wybranych filmach niemieckich realizowanych po 1990 roku, a rozgrywających się w realiach Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Przedmioty, które zostają użyte w filmach, występują w roli szczególnych artefaktów, symbolizujących rzeczywistość NRD i określających ją jako niedoskonałą, niespełniającą oczekiwań, konsumpcyjnie niewydolną. Istotnym punktem odniesienia w artykule jest kontekst nostalgii postkomunistycznej, która jest źródłem interesujących znaczeniowych przewartościowań.

Wyrażenia kluczowe: NRD; kultura materialna; film; nostalgia; życie codzienne

Filmy dotyczące Niemieckiej Republiki Demokratycznej i powstałe po zjednoczeniu Niemiec to znaczący pod względem ilości produkcji, różnorodny nurt. Do chwili obecnej powstało wiele filmów fabularnych (w tym gatunkowych), dokumentalnych, a nawet serie telewizyjne¹, których akcja rozgrywa się w okresie istnienia Republiki, bądź też wiąże się z tym czasem pośrednio – prezentuje wydarzenia przełomu 1989 roku lub sytuację landów byłej NRD już po 1990 roku.

To, co wydaje się istotne w tych produkcjach, to świadome próby interpretacji realiów enerdownskiego życia ze szczególnym uwzględnieniem kultury materialnej tego kraju. To swego rodzaju uwiarygodnienie, katalizator filmowego autentyzmu i jednocześnie odbicie szerszego trendu związanego z popularnością i „odkrywaniem” kultury materialnej NRD, przejawiającego się m.in. w powstających po upadku tego państwa zbiorach i muzeach (por. Zündorf, 2012). Warto zaznaczyć, że liczbę takich miejsc upamiętnienia i przechowywania artefaktów szacuje się w Niemczech na kilkaset.

Niektóre rzeczy z NRD stały się po upadku państwa przedmiotem szczególnego zainteresowania, na przykład typowe towary wykonane z plastiku, jak choćby produkowany do dziś kieliszek na jajko, wzór „Sonja”, funkcjonujący jako „kultowy produkt z NRD” – *Ostkult-Objekt* (Höhne, 2013, s. 85). Zbiór artefaktów podobnych plastikowemu kieliszкови na jajko jest oczywiście znacznie szerszy i obejmuje nie tylko określone, rozpozna-

1 Jedną z nich jest *Weissensee. Eine Berliner Liebesgeschichte*, reż. F. Fromm. Emisja pierwszego odcinka serii miała miejsce w 2010 roku. Miniseriał ukazał się też na płytach DVD, był także emitowany w Polsce (tytuł polski: *Jezioro Weissensee*). Druga produkcja to *Deutschland 83* reż. A. Winger, J. Winger – premiera w 2015 roku (tytuł polski: *Szpieg D'83*).

Kieliszek na jajko – enerdowski gadżet dla turystów (fot. ze zbiorów własnych autorki)

walne wzornictwo, lecz także marki towarowe, symbole czy znaki. Można tu przywołać historię enerdowskiego „ludzika” z sygnalizatora świetlnego (*Ampelmännchen*), który nie tylko przetrwał zniesienie NRD, lecz stał się jednym z bardziej wyrazistych symboli współczesnego Berlina i marką komercyjną (Boym, 2001).

Od nostalgii do „Ostalгии”

Nie można rozpatrywać problematyki kolekcjonowania czy też popularności przedmiotów i elementów kultury enerdowskiej w kontekście filmowym bez uwzględnienia problematyki nostalgii za komunizmem, obserwowanej (w zróżnicowanym zakresie) w państwach byłego Bloku Wschodniego. Problem nostalgii za NRD po zjednoczeniu jest jednym z aspektów wewnątrzniemieckiej debaty dotyczącej miejsca przeszłości tego państwa i jego oceny w pejzażu historycznym (Sabrow, 2010).

Nostalgia za Republiką najczęściej określana jest terminem „Ostalgie” (niem. *Ostalgie*), neologizmem powstałym z połączenia słów *Ost* (niem. ‘wschód’, a także potocznie: *Ostdeutschland*) oraz „nostalgia”, i – jak pisze w skrócie Michael Braun – „oznacza wspo-

minanie bez bólu” (Braun, 2013, s. 122)². Ten typ nostalgii przejawia się szczególnie w formach dowartościowujących kulturę materialną z wyjątkowym podkreśleniem jej obecności za sprawą współczesnego wykorzystania komercyjnego (i szerzej – w ramach kultury popularnej) i praktyk wypracowanych już w zjednoczonych Niemczech, jak na przykład popularność (i organizowanie) imprez tematycznych związanych z NRD czy produkcja określonych towarów (Neller, 2006)³. W ten sposób wytworzona po zjednoczeniu Niemiec forma pozytywnego, akceptowalnego postrzegania kultury (i tożsamości) enerdowskiej staje się – według badaczy – zjawiskiem szerszym, bo dostępnym i atrakcyjnym nie tylko dla obywateli byłej NRD, w przeciwieństwie do pojęcia „NRD-nostalgii” (*DDR-Nostalgie*). Obie formuły: popularna, ulegająca komercjalizacji, mediatyzowana i modna *Ostalgie* oraz obserwowana jako postawa społeczna *DDR-Nostalgie*, mogą być interpretowane jako uzupełniające się formy tego samego zjawiska (Neller, 2006).

Nostalgiczna perspektywa jest ważnym kontekstem niemieckiego kina wobec nieistniejącej już Republiki – jako trend w niemieckim filmie (to jeden ze sposobów zaistnienia zjawiska „Ostalgie”) oraz jako jedna z orientacji badawczych (w szerszych ramach studiów nad pamięcią). Pojęcia „NRD-nostalgii” i „Ostalgie” stały się przedmiotem namysłu wielu badaczy, problematyka ta jest bowiem niezwykle złożona i zagarnia różne konteksty⁴. Niektórzy autorzy wskazują na używanie tych pojęć synonimicznie w związku z brakiem ścisłego i wyraźnego rozgraniczenia między nimi (Bartl i in., 2013). Na potrzeby niniejszego artykułu zarysowuję jedynie nostalgiczne widzenie NRD jako istotne dla kultury materialnej z perspektywy filmowej. Produkcje filmowe realizujące się w ramach bądź w odniesieniu do fenomenu „Ostalgie” (jako popularnego, modnego trendu) spełniają podstawowe kryterium, jakim jest – pozytywne prezentowanie rzeczywistości NRD wraz ze szczególnym zwróceniem uwagi na elementy związane z popularyzacją pewnych aspektów enerdowskiej kultury i stylu życia (aspekt codzienności).

Filmowy wizerunek NRD po 1990 roku jest zróżnicowany, zmienny w czasie. Jeśli jednak zwrócić uwagę na filmy, które reprezentują nurt nostalgiczny, w oczywisty sposób dostrzec można w nich nie tylko wyjątkowe dowartościowanie kultury materialnej, lecz także dokonywane w tym obszarze transformacje. Za ich sprawą enerdowska codzienność dochodzi do głosu, nie kwalifikuje się jednak jako szczegółowa rekonstrukcja, a raczej komentarz do enerdowskiej rzeczywistości, gra ze znaczeniami⁵.

2 Ten i następne cytaty w przekładzie autorki artykułu. Za autora zgrabnego neologizmu uważa się drezdeńskiego komika – Uwe Steimlego.

3 Jednym z autorów, którzy piszą o zjawisku „Ostalgie” i problematyce „wschodnioniemieckiej” tożsamości jest Thomas Ahbe (por. Ahbe, 2015).

4 Bardzo pożytecznym opracowaniem dotyczącym tej problematyki (i jednocześnie podsumowaniem dotychczasowych głosów) jest wspomniana książka Katji Neller.

5 Warto również wspomnieć o rozrywkowych programach telewizyjnych, w których humorystycznie przedstawiana i raczej sympatyczna NRD stanowi główną atrakcję. Tego rodzaju przedstawienia są różnie oceniane (np. jako fałszywe), dyskutowana jest również ich dopuszczalność.

Rozpuszczone plastikowe łyżeczki z NRD w filmie *Pod jednym dachem* Jana Hřebejka z 1999 roku (Hřebejk, 1999)

Międzynarodowa kariera enerdowskich produktów

Wykorzystanie różnych elementów codzienności i kultury materialnej NRD w filmie związane jest z komentarzem na temat jej wartości i ma charakter humorystyczny. Ciekawie ilustruje to przykład filmu Jana Hřebejka *Pelišky* [*Pod jednym dachem*⁶] (Hřebejk, 1999), którego akcja rozgrywa się na przełomie lat 1967 i 1968 w Czechosłowacji, a socjalistyczna codzienność widziana jest oczami nastoletniego chłopaka. W jednej ze scen zostają zaprezentowane plastikowe łyżeczki z NRD. Mają być one wyrazem nowoczesności i doskonałości produkcji zastawy stołowej, jednak rozpuszczają się w gorącej kawie, którą popijają bohaterowie filmu. Zabawna scena nie odgrywa większej roli w kontekście całego filmu, to po prostu jeden z kilku żartobliwych epizodów z przedmiotami pochodzącymi z różnych krajów Bloku Wschodniego w roli głównej. Różne rzeczy (przedmioty użytkowe, zabawki, dekoracje pochodzące m.in. z ZSRR, PRL czy właśnie z NRD), artefakty socjalistyczne stają się zabawne w efekcie podkreślenia ich w gruncie rzeczy osobliwego, jak również tandetnego oblicza, słowem – socjalistyczne przedmioty okazują się niedoskonałe, dziwaczne, toporne lub zwyczajnie brzydkie.

Warto podkreślić fakt dostrzeżenia i humorystycznego wykorzystania w filmie Hřebejka (wątpliwej) sławy enerdowskiego plastiku, choć dużo wyraźniej te aspekty kultury materialnej zaznaczają niemieccy reżyserzy. Najważniejsze (i jednocześnie znane, także poza granicami Niemiec) filmy nurtu nostalgicznego w kinie niemieckim po 1989 roku

6 Inny polski tytuł filmu to *Pielesze*.

Problemy z rozłożeniem stołu wielofunkcyjnego – kadr z filmu *Śloneczna aleja* Leandera Haußmanna (Haußmann, 1999)

to *Sonnenallee* [*Śloneczna aleja*] Leandera Haußmanna (Haußmann, 1999) oraz *Good Bye, Lenin!* Wolfganga Beckera (Becker, 2003). Zostają w nich podkreślone różnorodne aspekty kultury materialnej NRD, z uwzględnieniem ich niedoskonałego charakteru. Prezentacja dokonuje się w podobny sposób, jak w *Pod jednym dachem*, czyli głównie dzięki obnażeniu faktycznej tandetności produktu (w działaniu), wskazaniu stosunku do przedmiotów z RFN jako lepszych, doskonalszych, a także uwzględnieniu odniesienia do praktyk związanych funkcjonowaniem kultury materialnej w codzienności NRD.

Kultura niedoboru

Akcja *Ślonecznej alei* rozgrywa się w Berlinie po enerdowskiej stronie muru, a jego bohaterem jest nastolatek Michael, prowadzący całkiem zwyczajne życie – jest szczęśliwy, zakochany, ma paczkę zgranych przyjaciół, sympatycznych rodziców, a jego wielką pasją jest muzyka rockowa. Co ważne, utwór nasycony jest kwestiami politycznymi i historycznymi, dzięki czemu film o dorastaniu staje się również interesującą interpretacją rzeczywistości enerdowskiej i komentarzem do relacji niemiecko-niemieckich.

Jest to komedia, stąd z założenia przedstawiona w niej codzienność pełna jest zabawnych sytuacji (nawet sytuacje tragiczne lub niebezpieczne zwykle znajdują swój szczęśliwy koniec), dlatego też prezentacja produktów z NRD służy na ogół podkreśleniu komizmu. Interesującym obiektem w tym filmie jest stół wielofunkcyjny (niem. *Multifunktionstisch*, w skrócie także *Mufuti*) – symbol nowoczesności enerdowskiej myśli technicznej, którego wykonanie odbiega od doskonałości, stąd trudności w jego obsłudze; to także przedmiot niefunkcjonalny (po rozłożeniu jest zbyt duży, złożony – jest zbyt mały).

Codziennosc ernerdowsk4 wype4nia zmaganie si4 z przedmiotami i niedostatkiem – przede wszystkim towar4w i przestrzeni mieszkalnej. Utw4r Haußmanna mo¼na uzna4 za interesuj4cy komentarz o realnych problemach ernerdowskiej gospodarki – braku technologii i niedoborze wysokiej jako¼ci surowc4w. Wujek m44odego bohatera filmu, mieszkaj4cy w RFN, nieustannie przekracza granic4, „przemycaj4c” dla rodziny r44żne towary z Zachodu, jak cho4by rajstopy, bo te dost4pne w NRD maj4 nieodpowiednie rozmiary. Wujek g444wnego bohatera jest postaci4 (cho4 nie jedn44), dzi4ki kt44rej realizatorzy mog4 podkre¼li4 absurdalno¼ci ¼ycia codziennego w NRD (braki towar4w, niezadowolaj4ca konstrukcja mieszkania, rzeczywisto¼ci polityczna itp.) oraz stosunek konsumpcyjnej kultury NRD do tej z RFN i szerzej – z Zachodu. Te odniesienia wyzyskiwane s4 w spos4b warto¼ciuj4cy – produkty z NRD i jej codzienno¼ci nie przystaje do standard4w zachodnich (do tego nale¼y doda4 op44żnienie technologiczne i niedob4r towar4w, cz4sto tych banalnych, podstawowych, co jeszcze bardziej podkre¼la r44żnice mi44dzy niemieckimi pa4nstwami). To do¼ci4 interesuj4ce – na przyk44d w opinii Polak4w ¼yj4cych w PRL towary z NRD by4y postrzegane jako atrakcyjne, szczeg44lnie gdy kupowane na miejscu, bo by4y znacznie ta4nsze ni¼ wtedy, gdy by4y dost4pne w ich kraju. Sta4o si44 to pretekstem do zakupowej turystyki, kt44ra przyczyni4a si44 do powi4kszania ernerdowskich niedomog4w rynkowych (Mazurek, 2010).

Nale¼y zauwa¼y4, ¼e realizacja zamierze4w w zakresie budowania samodzielnej, oryginalnej kultury konsumpcyjnej w NRD (od lat sze¼ci4dzi4si4tych XX wieku pr44bowano wytworzy4 co¶ w rodzaju wzor4w nowoczesnego socjalistycznego ¼ycia codziennego) by4a niezwykle trudna; oparta na idei rywalizacji z Zachodem, nio¼s4a rozczarowanie. NRD nie by4a samowystarczaln44m, samodzieln44m pa4nstwem. Du¼o importowano, zw44szcza surowce i maszyny, i to szczeg44lnie z Zachodu, gdy chciano otrzyma4 produkty dobrej lub wystarczaj4cej jako¼ci (Stitzel, 2007).

Warto podkre¼li4, ¼e tworzywa sztuczne (zw44szcza plastik – okre¼lany zbiorczo specyficznie ernerdowskim terminem *Plast*) staj4 si44 w NRD (od ko44ca lat pi444dzi4si4tych) bardzo istotnym elementem polityki gospodarczej wraz z jej propagandowym i ideologiczn44m wymiarem. Przemys44l chemiczny istniej4cy tradycyjnie na terenie Niemiec (kombinaty i zak44dady w Saksonii) okazuje si44 no¶nym symbolem d44żenia do nowoczesno¼ci i realizacj44 marzenia o socjalistycznej technologii – daj4cej prac44 i dobrobyt.

Co tak¼e istotne (r44wnie¼ dla p444żniejszych wyobra¼e4w filmowych o NRD) przemys44l chemiczny staje si44 widoczny w przestrzeni publicznej (Rubin, 2008) za po¶rednictwem nie tylko plak44t4w czy szyld4w reklamowych, lecz tak¼e r444żnych dekoracji na budynkach (mozaika), przedstawiaj4cych nawi44zania do artefakt4w laboratoryjnych, postaci naukowc4w (np. chemik4w). Warto wspomnie4, ¼e odpowiedzi44 na brak surowc4w w NRD w latach pi444dzi4si4tych XX wieku (a jednocze¶nie eksperymentem powsta4ym na og4444no¶wiatowej fali entuzjazmu wobec plastiku i tworzyw sztucznych) by4o wyprodukowanie w zak44dach w Zwickau modelu samochodu P70, kt44rego nadwozie stanowi4a sk44rupa z tworzywa sztucznego tzw. Duroplastu na drewnianym szkielecie (Rubin, 2008).

Drugim, oprócz plastiku, istotnym elementem socjalistycznej codzienności (i jednocześnie ikonografii enerdowskiej w filmach po 1990 roku) są osiedla mieszkaniowe z tzw. wielkiej płyty (niem. *Plattenbau*) (por. Rubin, 2003; Saldern, 2009). Oba te elementy, zespolone ideologicznie, wspierające się na wcześniejszej tradycji (w zakresie budownictwa i produkcji artykułów z tworzyw sztucznych) i charakteryzujące się ambiwalencją, nie stały się spełnieniem socjalistycznej utopii, lecz też nie miały na tyle wielu wad, by postrzegać je jako zupełne fiasko.

Trudności z rozłożeniem stołu ojciec bohatera filmu *Słoneczna aleja* kwituje krótko: „Cholerny stół. Złożę reklamację”. Zapowiedź skargi bądź reklamacji pojawia się w filmie stosunkowo często, należy to odczytywać w kategorii żartobliwej gry z widzami, reklamacja była bowiem znaną, oficjalną procedurą w NRD i jednocześnie swego rodzaju sposobem na sondowanie opinii. Tej interesującej praktyce poświęcono więcej miejsca w *Good Bye, Lenin!* Wolfganga Beckera. Utwór ten wpisuje się w ścieżkę wyznaczoną przez *Słoneczną aleję*, bazując na popularności obrazów o NRD i swego rodzaju sentymentalnej modzie. I, podobnie jak wcześniejszy, opowiada o dojrzewaniu młodego bohatera. Tym razem historia jest jednak potraktowana w sposób bardziej złożony.

Doskonała rekonstrukcja z niedoskonałych rzeczy

Good Bye, Lenin! opowiada o chłopaku z NRD, który po przełomie 1989 roku, chcąc chronić swoją chorą matkę przed emocjonalnym wstrząsem (ta zapadła w śpiączkę i budzi się już po upadku muru berlińskiego), stara się odtworzyć na powrót enerdowskie realia. To film niezmiernie ciekawy także z tego powodu, że nie chodzi tutaj o przedstawienie wyobrażenia na temat rzeczywistości enerdowskiej, lecz o próbę jej przywrócenia, świadomie, w zmienionych realiach i w kontekście warunkowanym chorobą matki. Syn, który jest krytyczny wobec NRD, buduje dla matki – socjalistycznej aktywistki – coś w rodzaju muzeum, skansenu dawnej Republiki w ich własnym mieszkaniu. Wyjściowa sytuacja stwarza w filmie szereg napięć między przeszłością a jej odbudową w mikroskali, staje się to, rzecz jasna, pretekstem do wielu humorystycznych sytuacji – lecz nie tylko.

Istotnym zabiegiem, także znaczeniowym jest to, że NRD powstaje na nowo, niejako na mocy indywidualnej pamięci głównego bohatera. Bazą do budowania enerdowskiego skansenu jest oczywiście kultura materialna, którą realizatorzy filmu anonsują na samym początku, jeszcze przed wydarzeniami końca 1989 roku, dzięki scenie, w której matka bohatera pisze podanie do władz, zwracając uwagę na braki rozmiarów damskiej bielizny. W innej scenie z filmu (rozgrywającej się już w nowej sytuacji politycznej) zażalenie dotyczy swetra i błędów szycia uniemożliwiających jego noszenie.

Pisemne wnioski, skargi, petycje można było kierować do różnych instytucji państwa, w tym do czasopism, organizacji związkowych, a także do magazynu telewizyjnego

„Prisma”⁷, który był w zasadzie telewizyjnym programem politycznym produkowanym w latach 1963–1991. W listach często poruszano problem nie tylko niedoboru towarów lub ich wad, lecz także braku części zamiennych do urządzeń, co w przypadku produktów plastikowych było ich dotkliwym mankamentem. Bardzo często te petycje i listy stanowiły manifest niezadowolenia, pełny ironii i chwytów retorycznych, były również publikowane (Stitzel, 2007). W *Good Bye, Lenin!* matka bohatera filmu świadomie korzysta z arsenалу socjalistycznej nowomowy i ironii: „To niemożliwe, aby co bardziej korpu-lentne żony robotników i chłopów były karane przez kombinaty mody po czterdziestu latach istnienia naszej Republiki! Z socjalistycznym pozdrowieniem...” lub w innej scenie: „Nie wiem, jak pracownicy firmy Milena uzyskali takie wymiary. W stolicy nie ma ludzi, którzy są szersi niż wyżsi. Jeśli to nasza wina, że nie możemy dostosować się naszymi wymiarami do tych w Planie, chcielibyśmy za to przeprosić”. Zbytunia uniformizacja i braki w zaopatrzeniu w odzież, które ośmieszała *Słoneczna aleja* (za sprawą postaci wujka głównego bohatera przemycającego banalne rajstopy), zyskują i tutaj równie zabawny komentarz; ten oryginalny zabieg i pomysł filmowy to jednak nie nowość: problemy z tekstyliami stały się tematem karykatur i otwartych żartów w NRD. Przemysł tekstylny był niedofinansowany, skazany na stare technologie, co skutkowało niewydolnością produkcji.

Z dzisiejszej perspektywy skargi i zażalenia wydają się szczególnie cenne właśnie z uwagi na potencjał odczytania w kontekście relacji między państwem a obywatelami w okresie realnego socjalizmu – zwłaszcza jako przykład używania podobnych sloganów, tzn. wykorzystania przez skarżących retoryki socjalistycznej (na przykład wskazywanie na niedostępność produktów, niedopasowanie do potrzeb). Ten szczególny krytycyzm był jednocześnie konwencjonalną formułą wyrażania niezadowolenia oraz miał charakter dozwolonej krytyki. Być może można przyjąć, że forma skargi i odpowiedzi na nią to rodzaj fasadowego porozumienia między władzą a obywatelami, rodzaj imitacji dialogu – skonwencjonalizowanego i jednocześnie opartego na fikcyjnym porozumieniu, przynajmniej retorycznym. Jednocześnie ten aspekt kultury konsumpcyjnej w NRD jest interesujący z uwagi na jego upolitycznienie i względnie stały charakter.

Produkcja w NRD była bardzo wymieszana jakościowo: jeśli jakiś produkt był udany, inny wykazywał braki. W pewnym momencie poziomu frustracji nie można było uregulować za sprawą skarg i odpowiedzi na nie. Być może właśnie taki sens niesie filmowa scena z zażaleniem w *Good Bye, Lenin!* – to komentarz na temat niewydolności, następne utraty kontroli i upadku NRD, swego rodzaju zapowiedź końca – który dokonuje się przecież w jubileuszowym roku (w 1989 roku w NRD obchodzono czterdziestolecie istnienia państwa), co film wyraźnie akcentuje.

Niezwykle interesująco w *Good Bye, Lenin!* potraktowano przedmioty codziennego użytku z NRD. Po przełomie 1989 roku energo-dowskie towary lądują na śmietniku – zni-

7 Pełna nazwa programu to „Prisma. Probleme-Prozesse-Personen”.

Poszukiwanie pozostałości NRD w śmietniku, czyli *Good Bye, Lenin!* Wolfganga Beckera (Becker, 2003)

kają ze sklepów i domów. Bohater filmu, który musi odtworzyć w mieszkaniu codzienność czasów NRD, dosłownie „zdobywa” brakujące artefakty⁸ – w jednej ze scen poszukuje słoików z oryginalnymi etykietami w kontenerze na śmieci (marka ogórków, które lubiła jego mama, oczywiście nie jest już dostępna na sklepowej półce, zatem chłopak przelewa ogórki z nowej partii produkcyjnej do słoika starego typu oraz odzyskuje stare etykiety towarowe).

Na przykładzie enerdowskich przedmiotów dokonuje się w filmie prezentacja ich przewartościowania. To, co dotychczas było zwyczajne, niedoskonałe – to, co zostało odrzucone, jako coś nie do przyjęcia po 1989 roku – staje się cenne. Siostra bohatera filmu, która uczestniczy w tym szczególnym spektaklu rekonstrukcji epoki we własnym mieszkaniu, przyglądając się starym, porzuconym ubraniom, które musi znów założyć, mówi (zwracając się do córki): „Popatrz, takie szmaty kiedyś nosiliśmy”.

Interesujące, że zaprezentowana w filmie Beckera mistyfikacja i manipulacja przedmiotami z przeszłości (niejedna w tym filmie) ma podwójny charakter – z jednej strony przedmioty enerdowskie są „na niby”, bo to tak naprawdę niekiedy artefakty z Zachodu je udają, imitują, z drugiej strony mistyfikacja, czy też może autorefleksyjność filmowej rekonstrukcji, jest komentarzem o NRD, której konsumpcyjna codzienność opierała się na imitacji, naśladownictwie, fasadowości i konwencjonalności. Jak choćby w ramach wspomnianej wcześniej plastikowej estetyki, afirmacji artykułów z tworzyw sztucznych, które były w pewnym sensie imitacją, zastępnikiem droższych, niedostępnych produktów i materiałów (Stitzel, 2007).

8 Polski recenzent filmu używa interesującego w tym kontekście terminu „rozrywkowa rupieciarnia” (Rosnowski, 2003, s. 72).

Dzięki wykorzystaniu banalnych przedmiotów, czytelnej symboliki związanej z socjalizmem w NRD oraz uwypuklonej relacji między fikcją a prawdą realizatorom *Good Bye, Lenin!* udaje się wskazać związki i rozdzźwięk między pragnieniami a codziennością enerdowską, z jej trudnościami, ujawniającymi – jak określa Thomas Lindenberger – „wewnętrzną dynamikę, która charakteryzowała życie w socjalizmie oparte na splątaniu realności z fikcją” (Lindenberger, 2006, s. 365). W obu przywołanych przeze mnie filmach NRD jest odgrywana – w podwójnym sensie – w znaczeniach związanych z codziennością w tamtym czasie oraz w rozumieniu wspominania i rekonstrukcji dokonywanych po 1990 roku⁹.

Rok 1989 powoduje przewartościowanie przedmiotów – niegdyś ważne rzeczy i artefakty codzienności (np. samochody Trabant) przestają być potrzebne i trafiają na śmietnik, są porzucane bądź sprzedawane za niewielką część pierwotnej wartości. Stają się śmieciami, lecz na początku lat 90.¹⁰ ponownie zmieniają swój status, co w końcu dekady owocuje prawdziwą modą na NRD i erupcją produktów, choćby żywnościowych, które osiągnęły sukces sprzedażowy. Tak było na przykład z marką kawy „Rondo” czy czekoladkami „Halle-Kugeln” z Halle, jednej z wiodących marek cukierniczych w zjednoczonych Niemczech (Ahbe, 2001). Można uznać, że zostało to metaforycznie przedstawione w filmie – oto przedmioty zyskują swoją wagę na nowo, należą do poszukiwanych, nabierają wartości jako część kolekcji¹¹. Produkty, czy też zwykłe marki towarowe, które nie wywoływały fascynacji, bo na przykład były zwyczajne, po prostu słabe i nie tak dobre jak te z Zachodu (które w filmach są często oczywistymi obiektami pożądania), stają się dla bohatera filmu Beckera wręcz niezbędne.

Oczywista niedoskonałość przedmiotów, specyficzne wzornictwo staje się istotnym elementem ich wartości odkrytej na nowo, ich atutem. Warto dodać, że za sprawą podkreślania codzienności i kultury materialnej we wskazanych filmach NRD jest w zasadzie konsumowana – widok przedmiotu, jego istotne detale (faktura, kolor itp.) czynią go kuszącym towarem.

Przedmioty, tożsamość i współczesne Niemcy

Zaprezentowana w obu filmach kultura materialna Niemieckiej Republiki Demokratycznej – niedoskonała, przestarzała, niemodna, ulega przewartościowaniu – staje się cenna. Zyskiwanie na wartości przedmiotów i rzeczy enerdowskich związane jest z perspektywą nostalgiczną. Status, rozumienie przeszłości tego państwa w zjednoczonych

⁹ Odczytania w kontekście performatywnym proponowane są w opracowaniu Matthiasa Ueckera (Uecker, 2013).

¹⁰ Katja Neller zwraca uwagę na ponowne odkrywanie kultury materialnej NRD już w roku 1991 (Neller, 2006).

¹¹ Na ten aspekt przedmiotów występujących w filmie *Good Bye, Lenin!* i część kultury materialnej NRD ulegającą przewartościowaniu i zmianom statusu zwracam uwagę oraz omawiam szerzej w mojej wcześniejszej publikacji (Brzezińska, 2014).

Niemczech z historycznego punktu widzenia (NRD rozumiana jako totalitarna dyktatura), pamięć o życiu w NRD oraz doświadczenie życia w zjednoczonych Niemczech mają istotne znaczenie dla wytworzenia się tej perspektywy. Ale nie tylko – badacze zauważają (Neller, 2006) pojawienie się na bazie tych czynników specyficznej tożsamości (*Ostidentität*). Jest ona przede wszystkim regionalna i niejako podwójna, bo wymieszana, oparta z jednej strony na zjednoczeniu, z drugiej odnosząca się wciąż do NRD. Tego rodzaju interpretacjom sprzyja rozpatrywanie problematyki NRD po 1990 roku z perspektywy postkolonialnej (Hodgin, 2013; Jozwiak & Mermann, 2006).

W tym rozumieniu wartości i symbole zjednoczonych Niemiec dominują i to wobec nich zostaje spozycjonowana NRD. W tym ujęciu jest państwem peryferyjnym, nienowoczesnym, opóźnionym technologicznie, co wyrażają prezentowane w filmach m.in. elementy kultury materialnej – niedoskonałe, wadliwe, co najwyżej imitacje. Pragnienie asymilacji w nowych Niemczech po 1990 roku sytuuje obywateli NRD jako aspirujących do kultury lepszej, jednocześnie nostalgia za przeszłością (poza wyrażeniem tęsknoty) jest formą reakcji wobec kultury dominującej (Arnold-de Simine & Radstone, 2013). To, co dotąd oceniano jako słabe i tandetne, zyskuje popularność i znaczenie. Kultura materialna staje się interesującym medium tej przemiany, a banalne, pozornie nieciekawe przedmioty z enerdowskiej codzienności podkreślają przedziwną, paradoksalnie trwałą (i atrakcyjną) obecność nieistniejącej już republiki w pojednoczeniowym pejzażu niemieckim. W filmie istnienie to służy czasem celom wykraczającym poza enerdowskie konteksty i okazuje się – co ważne: przechodząc kolejną przemianę – pozornym reakcyjnym gestem.

Enerdowska kultura materialna – rzeczy, które ulegają przewartościowaniu, stają się wyjątkowe, w utworach filmowych mogą być interpretowane w jeszcze inny sposób: ich obecność obok elementów kultury materialnej Zachodu pozwala na wpisanie ich w ikonograficzny pejzaż zjednoczonych Niemiec. Szczególnie dobrze widać to w filmie *Słoneczna aleja*, w którym nastolatki nieustannie odnoszą się do kultury Zachodu, zwłaszcza muzyki. Poprzez popularne przedstawienia filmowe aspekty kultury NRD zostają zaakceptowane i stają się elementami wspólnego (obok „zachodniego”) arsenału znaczeń i sensów (Jozwiak & Mermann, 2006). Dzięki nim wspólna tożsamość niemiecka może się kształtować z uwzględnieniem (odkryciem) aspektów enerdowskiej przeszłości. Według Paula Cooke’a *Słoneczna aleja* daje się odczytać jako antidotum na egzotyzację NRD. Wykorzystując schematy i konwencje kina „zachodniego” do stworzenia „wschodniej” opowieści, autorzy filmu podają w wątpliwość pociągającą wyjątkowość enerdowskiej codzienności, a hiperbolizując kulturę materialną (i poprzez wiele intertekstualnych odwołań), nakierowują widza na refleksję nad problemem przeszłości w teraźniejszości (Cooke, 2005).

Film *Good Bye, Lenin!* w interesujący sposób kontestuje (za pomocą artefaktów z NRD) konsumpcyjny dominujący porządek, a jednocześnie wzmacnia jego reguły – znajdując dla rzeczy z NRD przeznaczenie jako rekwizyty w odgrywanym spektaklu,

w zabawie w budowanie Republiki. Nostalgiczny potencjał tego filmu bywa zatem przez badaczy oceniany jako wyjątkowo ambiwalentny (Berdahl, 2010). Jak podkreśla Cooke: „Co więcej, fakt że obywatele NRD powrócili do swoich produktów w poszukiwaniu, być może, bardziej «autentycznego» wymiaru tożsamości jest także pokazany jako działanie bezsensowne [...]. Film sugeruje, że współczesna fetyszyzacja produktów z NRD jest tylko formą, nie posiada treści [...]” (Cooke, 2005, s. 134).

Ostalgitczna perspektywa problematyzowana we wspomnianych filmach służy historiom o symbolicznym pożegnaniu z NRD, opowieściom o doświadczeniu przeszłości, które pomóc mają w akceptacji teraźniejszości i jej nowych reguł. Filmy wpisują się w formułę nostalgiczną, lecz tylko z pozoru. Ich wydźwięk jest inny niż wyrażenie postawy eskapistycznej – pod powierzchnią złożoną z atrakcji ukryta jest krytyka nostalgii i jej artefaktów.

Bibliografia

- Ahbe, T.** (2001). Ostalgie als Laienpraxis in Ostdeutschland: Ursachen, psychische und politische Dimensionen. W H. Timmermann (Red.), *Die DDR in Deutschland* (ss. 781–802). Duncker & Humblot.
- Ahbe, T.** (2015). *Ostalgie: Zu ostdeutschen Erfahrungen und Reaktionen nach dem Umbruch*. Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur.
- Arnold-de Simine, S., & Radstone, S.** (2013). The GDR and the memory debate. W A. Saunders & D. Pinfold (Red.), *Remembering and rethinking the GDR: Multiple perspectives and plural authenticities* (ss. 19–33). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137292094_2
- Bartl, R., Dankert, S., Hiepe, T., & Münnich, I.** (2013). *Ostalgie in Gesellschaft und Literatur: Am kürzeren Ende der Sonnenallee von Thomas Brussig*. Science Factory; GRIN Verlag.
- Becker, W.** (Reż.). (2003). *Good bye, Lenin!* [Film]. Westdeutscher Rundfunk (WDR); X-Filme Creative Pool.
- Berdahl, D.** (2010). Good bye, Lenin! Aufwiedersehen GDR: On the social life of socialism. W M. Todorova & Z. Gille (Red.), *Post-communist nostalgia* (ss. 177–189). Berghahn Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qd8t4.14>
- Boym, S.** (2001). *The future of nostalgia*. Basic Books.
- Braun, M.** (2013). *Wem gehört Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film*. Aschendorff.
- Brzezińska, M.** (2014). *Spektakl – granica – ekran: Mur berliński w filmie niemieckim*. Atut.
- Cooke, P.** (2005). *Representing East Germany since unification: From colonization to nostalgia*. Berg.
- Haußmann, L.** (Reż.). (1999). *Sonnenallee* [Film]. Boje Buck Produktion; Sat.1.
- Hodgin, N.** (2013). *Screening the East: Heimat, memory and nostalgia in German film since 1989*. Berghahn Books.
- Höhne, G.** (2013). *DDR Design: Kultur im Heim*. Komet Verlag GmbH.
- Hřebek, J.** (Reż.). (1999). *Pelišky* [Film]. Česká Televize; Total HelpArt T.H.A.
- Jozwiak, J. F., & Mermann, E.** (2006). „The wall in our minds?": Colonization, integration and nostalgia. *The Journal of Popular Culture*, 39(5), 780–795. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2006.00305.x>
- Lindenberger, T.** (2006). Zeitgeschichte am Schneidetisch: Zur Historisierung der DDR in deutschen Spielfilmen. W G. Paul (Red.), *Visual history: Ein Studienbuch* (ss. 353–372). Vandenhoeck & Ruprecht.

- Mazurek, M.** (2010). *Spółeczeństwo kolejki: O doświadczeniach niedoboru 1945–1989*. Wydawnictwo Trio.
- Neller, K.** (2006). *DDR-Nostalgie: Dimensionen der Orientierungen der Ostdeutschen gegenüber der ehemaligen DDR, ihre Ursachen und politischen Konnotationen*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rosnowski, A.** (2003). Planeta NRD. *Polityka*, 2003(45), 72–73.
- Rubin, E.** (2003). The order of substitutes: Plastic consumer goods in the Volkswirtschaft and everyday domestic life in the GDR. W D. F. Crew (Red.), *Consuming Germany in the Cold War* (ss. 87–119). Berg. <https://doi.org/10.5040/9781350048232.ch-004>
- Rubin, E.** (2008). *Synthetic socialism: Plastic and dictatorship in the German Democratic Republic*. The University of North Carolina Press.
- Sabrow, M.** (Red.). (2010). *Bewältigte Diktaturvergangenheit? 20 Jahre DDR-Aufarbeitung*. AVA.
- Saldern, A. von.** (2009). Die Platte. W M. Sabrow (Red.), *Erinnerungsorte der DDR* (ss. 301–311). C. H. Beck.
- Stitzel, J.** (2007). *Fashioning socialism: Clothing, politics and consumer culture in East Germany*. Berg.
- Uecker, M.** (2013). *Performing the modern German: Performance and identity in contemporary German cinema*. Peter Lang AG. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0474-9>
- Zündorf, I.** (2012). Vitrine oder Wühltisch? W K. Hammerstein & J. Scheunemann (Red.), *Die Musealisierung der DDR: Wege, Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von Zeitgeschichte in stadt- und regionalgeschichtlichen Museen* (ss. 96–109). Metropol Verlag.

Disgrace, Weakness, Rubbish? Material Culture of the GDR in Selected German Films After 1990

Abstract: The article focuses on the material culture of the German Democratic Republic (GDR) as portrayed in selected German films made after 1990 and set in the GDR. The objects that are used in the films serve as a special kind of artefacts, symbolizing the reality of the GDR and defining it as imperfect, below expectations, and inefficient in meeting consumer demand. An important point of reference in the article is the context of post-communist nostalgia, which is a source of interesting symbolic redefinitions.

Keywords: GDR; material culture; film; nostalgia; everyday life

Article No. 2255

DOI: 10.11649/slh.2255

Citation: Brzezińska-Pająk, M. (2020). Kompromitacja, słabość, tandeta? Kultura materialna NRD w filmie po 1990 roku na wybranych przykładach. *Studia Litteraria et Historica*, 2020(9), Article 2255. <https://doi.org/10.11649/slh.2255>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. <http://www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl>

© The Author(s) 2020

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Marta Brzezińska-Pająk, University of Warsaw, Warsaw, Poland

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

Correspondence: marta.brzezinska@uw.edu.pl

The preparation of this work was self-financed by the author.

Competing interests: The author has declared she has no competing interests.