

Nowe spojrzenie na własne dzieje

Życie na podłuchu
Floriana Henckela von Donnersmarcka
w świetle rozważań społeczno-historycznych

EWA FIUK

Reżyserski, a także scenopisarski debiut młodego, niespełna trzydziestoczteroletniego Floriana Henckela von Donnersmarcka przyniósł swojemu twórcy wiele zaszczytów i sprawił, że niedoświadczony filmowiec z dnia na dzień dołączył do grona europejskich twórców uhonorowanych najbardziej prestiżowymi nagrodami filmowymi. Jego zawodowy życiorys nie wskazywał na to, że z nastaniem 2006 roku nazwisko reżysera znajdzie się na ustach niemal całego niemieckiego środowiska filmowego i znakomitej części tamtejszej widowni. Po ukończeniu Wyższej Szkoły Filmu i Telewizji w Monachium i nakręceniu kilku krótkometrażówek von Donnersmarck wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie w studiach wytwórni Universal odbył kilkutygodniową praktykę. Być może to właśnie pobyt w Hollywood spowodował, że *Życie na podłuchu*, będąc filmem ze wszech miar europejskim – zaangażowanym, pozbawionym efekciarstwa, dramatycznym, choć nie patetycznym – zostało zrealizowane w sposób brawurowy, z wyraźnym rozmachem i odwagą (co odnosi się scenariusza, konstrukcji postaci, dbałości scenograficznej).

1

Życie na podłuchu (*Das Leben der Anderen*, 2006) jest wspomnieniem mrocznych czasów z historii Niemiec, jednocześnie zaś odniesieniem do wydarzeń społeczno-politycznych charakterystycznych dla dziejów całego kontynentu europejskiego. Jego twórca ukazuje jednostkowy, prywatny dramat uczuciowy i zawodowy, a zarazem w uniwersalny sposób odzwierciedla problemy człowieka uwikłanego w mechanizm systemu totalitarnego.

Akcja filmu rozgrywa się głównie w latach osiemdziesiątych w środowisku enerdownskiej bohemy teatralnej inwigilowanej przez wschodnioniemiecką służbę bezpieczeństwa. Odnosząc się bezpośrednio do problematyki społeczno-historycznej, *Życie na podłuchu* wpisuje się doskonale w obecny od kilkunastu lat w kinie niemieckim nurt rozrachunkowy. W swoich poszukiwaniach historycznych jego twórca udaje się jednakże w nieco innym kierunku niż większość reżyserów tworzących w tym nurcie. Sięga bowiem po raczej rzadko podejmowaną w niemieckim kinie kwestię organizacji i sposobu funkcjonowania Stasi. Taki wybór problematyki zachęca również do rozważań etyczno-moralnych. Von Donnersmarck podejmuje owo wyzwanie i oprócz historii o charakterze społecz-

no-politycznym opowiada także o nawróceniu i głębokiej metamorfozie duchowej.

Główny bohater filmu, zasłużony agent bezpieczeństwa Gerd Wiesler – w tej roli znakomity Ulrich Muehe, znany m.in. z *Funny Games* Michaela Haneke¹ – wraz z rozwojem akcji odkrywa ludzki wymiar swojej egzystencji. Z bezdusznego agenta przeistacza się w człowieka, któremu nieobce jest poczucie empatii, prawda i uczciwość. To, czego doświadcza bohater, nosi – wbrew charakterowi filmu – wszelkie znamiona przemiany odbywającej się w duchu religijnym. Wiesler przeżywa coś na kształt sakralnego powrotu do absolutnej prawdy. Tkwienie w grzechu, objawienie, stopniowe wycofanie z grzesznej egzystencji, aż w końcu całkowite jej odrzucenie i zbliżenie do pełni człowieczeństwa – to kolejne etapy szczególnego doświadczenia stającego się udziałem bohatera. Odnowa moralna funkcjonariusza bezpieczeństwa dokonuje się pod wpływem kontaktu ze sztuką, a także tworzącymi ją ludźmi, występującymi w roli swoistych aniołów stróżów obdarowujących go pierwiastkiem ludzkim, który dotychczas był mu obcy.

Zachwyt sztuką, któremu stopniowo ulega Wiesler, jest widoczny już w pierwszych scenach filmu. Oto bohater w towarzystwie innego agenta Stasi odwiedza teatr, gdzie uczestniczy w premierze inscenizacji dramatu Dreymana, w której główną rolę gra Christa-Marie Sieland. Bohater od pierwszego momentu ulega czarowi, jaki roztacza wokół siebie kobieta; czarowi będącemu w rzeczywistości efektem działania sztuki. Doznanie to zostało zintensyfikowane zastosowanym przez reżysera niepozornym zabiegiem formalnym. W kadrze widzimy najpierw postać Wieslera spoglądającego przez lornetkę w kierunku postaci ukazującej się na scenie. Następnie mężczyzna obserwuje aktorkę i jej kochanka. Spojrzenie kamery staje się na chwilę spojrzeniem bohatera; to, co spostrzega widz, jest tożsame z tym, co obserwuje Wiesler. Potem reżyser pozwala odbiorcy, by stał się świadkiem wydarzeń, do których agent nie ma dostępu, z uwagi na ograniczenia natury fizycznej. W scenach podsłuchiwania bohater słyszy jedynie swoich oponentów, natomiast widz posiada pełny ogląd sytuacji.

Krótką i raczej powierzchowną obserwacją pary kochanków w teatrze jest zapowiedzią wnikliwej inwigilacji, której ofiarą padną w niedługim czasie. Pewnego dnia w mieszkaniu artystów zostaje zainstalowany podsłuch, zaś funkcjonariusz Stasi odpowiedzialny za organizację akcji urządza na znajdującym się nad nim strychu swoje miejsce pracy. Odtąd towarzyszy pisarzowi i jego przyjaciółce we wszystkich, nawet najbardziej intymnych, czynnościach. Dzieli z nimi radość i smutek, jest świadkiem momentów triumfu i upadku. Owa nieprzerwana i niemal pełna kontrola nad życiem bohaterów daje Wieslerowi możliwość wniknięcia nie tylko w ich codzienność, ale także – a może nawet przede wszystkim – w dusze. Podsłuchujący zagłębia się w obce uniwersum, w którym żyją jego antagoniści, choć oni także wkraczają niespodziewanie w jego uporządkowany świat. Kontakt z Dreymanem i Sieland powoduje, że agent z każdym dniem okazuje się coraz mniej lojalnym funkcjonariuszem systemu, coraz żarliwiej broniąc jego ofiar. Jego przemiana dokonuje się stopniowo. Momentem przełomowym jest lektura tomiku poezji Brechta, który agent zabiera z mieszkania Dreymana. Scena, o której mowa, jest szczególnie znamienita. Wiesler czyta Brechta w swoim mieszkaniu, w którym przebywa wyjątkowo rzadko. Lokal w wieżowcu, sprawiający wrażenie niezamieszkanego, pojawia się na ekranie tylko dwa razy. Umiej-

scowiona w nim akcja rozgrywa się zawsze późnym wieczorem lub nocą. Niemal puste, urządzone w minimalistycznym, bezosobowym stylu mieszkanie – doskonale ilustrujące charakter samotnej i w gruncie rzeczy ubogiej duchowo egzystencji bohatera – jest zazwyczaj filmowane w przyćmionym, żółtawym świetle lub w całkowitej ciemności. Umieszczona zwykle w tym samym miejscu kamera pokazuje jedynie część mieszkania oraz bohatera w planie średnim. Scena, w której mężczyzna oddaje się lekturze Brechta, wyjątkowo rozgrywa się w dzień, zaś leżącego Wieslera kamera filmuje z góry. Ta nagła zmiana perspektywy pobudza uwagę widza, nadaje całemu fragmentowi szczególne znaczenie.

Kolejne duchowe uniesienie i jeszcze głębsza autoanaliza zachodzą – jak się wydaje – w momencie gdy Wiesler słyszy, jak Dreymann, pogrążony w rozpacz po samobójczej śmierci przyjaciela, gra na fortepianie. Słuchając lirycznej muzyki niewzruszony dotąd oficer bezpieczeństwa płacze. Jego kamienna twarz, otoczona zazwyczaj łukiem słuchawek nadających jej nieco robotyczny wygląd, łagodnieje i nabiera ludzkich cech, zaś pojawiająca się na policzku łza jest pierwszą widoczną oznaką konfliktu wewnętrznego.

2

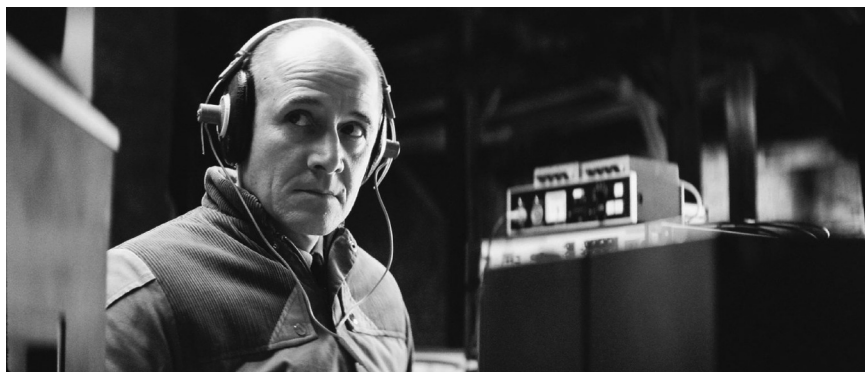
Metamorfoza Wieslera dokonuje się zatem pod wpływem sztuki. Najpierw teatr, potem literatura, a w końcu muzyka wzbudzają w bohaterze niepewność co do słuszności własnego postępowania, nade wszystko zaś zaszczepiają w nim ciekawość i potrzebę wolności. Wiara w ideologię, bezgraniczne oddanie systemowi oraz rytualizacja życia codziennego ustępują stopniowo miejsca zaintrygowaniu nieznanymi dotychczas doświadczeniami prowadzącymi do głębokich zmian w sposobie percepcji rzeczywistości. Funkcjonariusz Stasi z czasem nie tylko coraz lepiej rozumie swoich oponentów, ale także zaczyna ich chronić. Niedawni wrogowie stają się podopiecznymi. Pozycja, którą na strychu kamienicy zajmuje Wiesler, przestaje być pozycją kontrolera i nadzorcy, a staje się przywilejem opiekuna i stróża. Ulrich Mühe tak oto opowiada o roli, jaką w przemianie odgrywanej przez niego postaci spełnia sztuka: *...jej subwersywny potencjał powoduje przemianę technokraty w człowieka. Wiesler konfrontuje się z myślami, których dotychczas nie znał, z wolnością, która była mu obca. Dzięki temu coraz częściej dopuszcza do głosu uczucia. Skorupa składająca się z marksistowsko-leninowskich dogmatów, w które tak długo wierzył, pęka i Wiesler może w końcu wkroczyć w prawdziwe życie*². Tak ogromna siła oddziaływania sztuki, na którą powołuje się von Donnersmarck, wynika z najbardziej tradycyjnego ujęcia i rozumienia jej roli. Nadając jej takie znaczenie, reżyser spłyca wprawdzie w pewnym stopniu istotę zobrazowanego w filmie konfliktu, równocześnie jednak dość wierne oddaje realia polityczne i obyczajowe epoki. Próbuje wyjaśnić sposoby funkcjonowania społeczeństwa zdominowanego przez dyktaturę i osadzając akcję filmu w środowisku artystycznym, twórca tematyzuje wieczny spór pomiędzy władzą i sztuką. I odwrotnie – ukazując walkę pierwiastka wolności z najsilniejszym bodaj rodzajem zniewolenia analizuje i tłumaczy stopień uwikłania jednostki w system polityczny. Von Donnersmarck opowiada o konflikcie interesów istniejącym pomiędzy totalitarnym państwem a instytucją sztuki, konflikcie, którego jedynym pozytywnym rezultatem może być szczególny kompromis zawarty przez zwalczające się obozy. Reżyser rozważa naturę i granice owego kompromi-

su. Pokazuje, iż trudne położenie, w jakim znajdowali się wschodnioniemieccy artyści, wymagało od nich wyjątkowej elastyczności, przewartościowania własnych potrzeb, pragnień i zahamowań, a w końcu wymuszało na nich postawy zgoła konformistyczne. Twórca *Życia na podsłuchu* wskazuje na skutki niemożności osiągnięcia stanu artystycznego spełnienia w warunkach reżimu.

Osadzając akcję w środowisku bohemy, reżyser dotyka jeszcze jednego istotnego, choć mało znanego i niemal niedyskutowanego problemu związanego z działaniem enerdowskiej służby bezpieczeństwa – zaangażowania niektórych jej agentów w działalność literacką oraz związaną z tym inwigilację wewnątrz Stasi. Począwszy od lat sześćdziesiątych aż po koniec istnienia NRD pracownikom Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego wolno było w ramach tak zwanego programu kulturalnego zajmować się literaturą. Była to sytuacja paradoksalna. Wiele wschodnioniemieckim literatom odmówiono bowiem prawa do wykonywania zawodu (część z nich popełniło z tego powodu samobójstwo), tworzyć zaś pozwolono tym, którzy teoretycznie byli odpowiedzialni za ograniczanie wolności. Jak się okazało po latach, rozmiłowani w poezji funkcjonariusze urzędu bezpieczeństwa nierzadko sami stawali się w związku z tym celem obserwacji. Esbecy wykazujący skłonności do samodzielnego i krytycznego myślenia wymagali ścisłej kontroli ze strony innych agentów. W takim właśnie położeniu znajduje się inwigilujący ludzi teatru i czytujący poezję Gerd Wiesler – myśliwy, który sam z czasem staje się zwierzyną. W momencie gdy przełożony oficera orientuje się, iż ten ochrania wrogów systemu, natychmiast pozbawia go stanowiska i degraduje do roli kontrolera korespondencji. W tym czasie Wiesler jest już jednak na drodze do odkupienia.

3

Scharakteryzowany powyżej spór pomiędzy władzą i sztuką jest osią, na której reżyser osnuwa inne konflikty. W kategoriach psychologicznych są to konflikty inter- oraz intrapersonalne. Pierwszy termin odnosi się do zobrazowanego w filmie konfliktu interesów i uczuć cechującego trzy pary bohaterów: Christę-Marię Sieland i Georga Dreymanna, dramaturga i ministra do spraw bezpieczeństwa oraz kapitana Gerda Wieslera i jego przełożonego, Antona Grubitzę. W przypadku pierwszej pary chodzi o konflikt, którego podstawą jest niewierność i nielojalność. Sieland jest partnerką Dreymanna, a jednocześnie kochanką



ministra. Zdrada, której dopuszcza się bohaterka, sięga jednak znacznie głębiej. Kiedy bowiem dramatopisarz po tragicznej śmierci przyjaciela decyduje się napisać dla jednego z zachodniemieckich tygodników artykuł o samobójstwach w NRD, aresztowana za nielegalny zakup leków psychotropowych Christa-Maria denuncjuje swojego przyjaciela podczas przesłuchania. Podobnie nacechowany jest konflikt między Dreymannem i ministrem. Mężczyźni skrycie rywalizują ze sobą o względy aktorki. Zabiegający o kobietę szef Urzędu Bezpieczeństwa nakazuje obserwację swojego politycznego i osobistego przeciwnika. Powód, dla którego w mieszkaniu pisarza zostaje zainstalowany podsłuch, jest zatem całkowicie prywatny. Trzecią skonfliktowaną parę tworzą Wiesler i Grubitz. Ten drugi jest typem karierowicza, który bez zastanowienia poświęca przyjaźń i honor dla awansu. Jego podwładny to agent innego rodzaju. Poznajemy go w chwili, gdy prowadzi przesłuchanie, które następnie analizuje na zajęciach ze studentami. Wiesler jest formalistą, perfekcjonistą i urzędnikiem wierzącym w ideologię będącą podporą systemu. Ponieważ to nie zawód ani praca, lecz właśnie myślenie ideologiczne stanowi dla niego ostateczny cel przynależności do Stasi, mężczyzna z czasem podaje w wątpliwość to, co robi. Nadmierna obowiązkowość i odpowiedzialność powodują, że Wiesler rezygnuje z życia osobistego na rzecz służby państwu. Prywatność nie stanowi dla niego wartości samej w sobie, lecz istnieje jedynie niejako na marginesie działalności publicznej. Von Donnersmarck nieprzypadkowo przywołuje w swoim filmie obrazy odnoszące się do intymności bohaterów. Sfera ta w przypadku oficera Stasi ogranicza się do przyjmowania w mieszkaniu prostytutek opłacanych przez instytucję, dla której pracuje. Scena ukazująca pospieszny i beznamiętny akt seksualny Wieslera z odwiedzającą go kobietą zostaje przeciwstawiona fragmentowi obrazującemu pełen oddania i czułości zmysłowy kontakt Sieland i Dreymanna. Wiesler, który jest niemyim świadkiem zdarzenia, odwiedza następnego dnia mieszkanie pary, by po raz kolejny skonstatować własne ubóstwo emocjonalne i uczuciowe. Kamera pokazuje bohatera siedzącego przy pustym łóżku kochanków, które w ten sposób staje się metaforą stanu ducha mężczyzny.

Drugi z konfliktów ma charakter wewnętrzny i dotyczy trzech postaci: pary artystów i ich obserwatora. Pisarz Georg Dreymann to bohater niepotrafiący jednoznacznie określić swego stanowiska. Z jednej strony, jako artysta buntuje się przeciwko komunistycznemu zniewoleniu, z drugiej zaś, by móc pracować i two-



rzyć, szuka możliwości porozumienia z władzą. Podobny konformizm cechuje także jego partnerkę. Aktorka zmagająca się z nieustającym lękiem przed końcem kariery scenicznej, lękiem będącym wypadkową uwielbienia, jakiego doznaje ze strony publiczności i braku wiary we własny talent, nawiązuje romans z członkiem rządu, którego poparcie chroni ją przed ewentualnym zakazem wykonywania zawodu. Christa-Maria Sieland to postać rozdarta między miłością do partnera a miłością własną. Charakterystyczny dla niej stan ducha nosi znamiona konfliktu antycznego. Każda podejmowana przez bohaterkę decyzja oraz wynikające z niej działania zbliżają ją do dramatycznego finału. Moment klęski może zostać jedynie przesunięty w czasie. Katastrofa, ku której – mniej lub bardziej świadomie – zmierza Sieland, następuje w chwili, gdy podczas przesłuchań (prowadzonych skądinąd między innymi przez Wieslera) kobieta wyjawia szczegóły opozycyjnej działalności swojego przyjaciela. Wkrótce nie wytrzymuje ciężaru własnej winy i popełnia samobójstwo.

Najbardziej wyeksponowany zostaje jednak konflikt wewnętrzny, którego doświadcza funkcjonariusz Stasi. Jego postawa jest również wyraźnie naznaczona ambiwalencją. Wiesler, który początkowo w całości oddaje się służbie i nie wyobraża sobie życia bez безпеki, z czasem paradoksalnie nie jest w stanie zaakceptować siebie jako jej części. Skutki tego stają się dla niego zrozumiałe dopiero po pewnym czasie. Gdy po upadku muru berlińskiego Georg Dreymann przypadkowo dowiaduje się, że był inwigilowany, postanawia odszukać człowieka, któremu zawdzięcza wolność. Udaje się do Muzeum Stasi, gdzie w swoich aktach odnajduje pseudonim ochraniającego go niegdyś agenta. Ustala jego tożsamość, jednak mężczyźni nigdy nie spotykają się osobiście. Dreymann wkrótce rozpoczyna pracę nad pierwszą od kilku lat książką, którą następnie – w geście wdzięczności za pomoc – dedykuje Wieslerowi. Tymczasem zdegradowany do roli listonosza były oficer Stasi dopiero po lekturze powieści odkrywa, że pomagając innym, wyzwolił się od zła. Konflikt przeżywany przez bohatera prowadzi do podwójnego katharsis. Stan oczyszczenia, którego pod wpływem kontaktu ze sztuką doznaje mężczyzna, udziela się bowiem po części także widzom.

Mocno katartyczny charakter filmu spełnia jeszcze jedną ważną rolę. Wydaje się bowiem, że zagłusza dysonans wynikający z połączenia znamiennego dla całego obrazu autentyzmu społeczno-politycznego z pojawiającymi się tu i ówdzie brakami w warstwie psychologicznej. Filmowi von Donnersmarcka bliżej wprawdzie do melodramatu aniżeli do dramatu psychologicznego. Wydaje się bowiem, że nagromadzenie konfliktów oraz wiarygodne odtworzenie realiów epoki odbywa się kosztem prawdy emocjonalnej. Von Donnersmarcka bardziej interesuje – jak sądzę – sama historia, jej możliwe zwroty i zakończenia aniżeli uczestniczące w niej postaci.

Okupione bólem i stratą nawrócenie, którego doznaje Wiesler (nie całkiem jednak wiarygodnie psychologicznie) nosi znamiona metamorfozy charakterystycznej dla bohaterów kina Krzysztofa Kieślowskiego i trudno doprawdy oprzeć się wrażeniu, że postaci ukazane w *Życiu na podłuchu* skrojone są po części na miarę bohaterów *Dekalogu* czy *Trzech kolorów*. Uwikłanie w wewnętrzny spór, niemożność dokonania łatwego wyboru, rozdarcie pomiędzy dwiema równorzędnymi racjami – to tylko niektóre wspólne dla obu twórców motywy. Inny niemiecki filmowiec, Andres Veiel³, który w latach osiemdziesiątych uczęszczał

w Berlinie na seminarium prowadzone przez Krzysztofa Kieślowskiego, mówił: *Wyjątkowe w pracy z nim było to, że każdemu przydzielał bardzo osobiste zadania. Ja na przykład miałem nakręcić trzy krótkie filmy o swoim ojcu, gdyż wychodził on z założenia, że mam pewien problem z autorytetami. Zadanie brzmiało: „Zrób trzy etiudy o swoim ojcu. Pokaż go jako młodego, dojrzałego i starszego mężczyznę. Ostatecznie widz powinien go pokochać”.* Zrobiłem to, o co prosił, *lecz dopiero po jakimś czasie zrozumiałem, o co mu chodziło. Mianowicie o ambiwalencję, o to, by wydobyć ludzi z klisz, w jakich istnieją*⁴. Czyż to właśnie nie ambiwalencja jest jednym z podstawowych rysów postaci sportretowanych w *Życiu na podsłuchu*? Wszak zarówno Dreymann, jak i Sieland znajdują się w opozycji względem władzy, jednak oboje postępują często w sposób oportunistyczny: *Ty także chodzisz z nimi do łóżka* – mówi pewnego dnia do swojego kochanka Christa-Maria, krytykowana przez niego za fizyczną uległość wobec szefa Urzędu Bezpieczeństwa. Z drugiej strony „przywiązanie” Wieslera do struktur bezpieki nie uchroniło go przed podjęciem działalności antyustrojowej.

4

Sprzeciw wobec biało-czarnego podziału świata, tak doskonale widoczny w filmie, wpisuje się w sens prowadzonej w Niemczech debaty na temat możliwości i sposobów uporania się z enerdowską przeszłością. W 1991 roku niemiecki parlament uchwalił ustawę o aktach Stasi, której wprowadzenie stworzyło możliwość wglądu we wszystkie dokumenty powstałe na zlecenie Służby Bezpieczeństwa (odtąd każdy obywatel miał prawo zapoznać się treścią swojej teczki; akta nabrały mocy prawnej, mogły być wykorzystywane w procesach sądowych, miały służyć weryfikacji osób kandydujących na stanowiska w służbie publicznej oraz przyczynić się do wykształcenia pamięci i świadomości historycznej). Powołany wówczas do życia Urząd Gaucka⁵ stał się najwyższą instancją o charakterze politycznym i moralnym. Próby polityczno-prawnej regulacji procedur związanych z lustracją były jednak podejmowane, zanim jeszcze doszło do zjednoczenia NRD i RFN. Już w przełomowym 1989 roku postanowiono zadbać o akta zbierane latami przez Urząd Bezpieczeństwa. W tym okresie powstały organizacje obywatelskie mające chronić te ważne dokumenty przed zniszczeniem. Z pewnością to właśnie owa oddolna inicjatywa przyczyniła się do tego, że powołany w pierwszych wolnych wyborach parlament wschodnioniemiecki wydał w sierpniu 1990 roku ustawę kładącą podwaliny pod późniejszą koncepcję akceptacji dziedzictwa NRD. Do końca 2006 roku do Urzędu do Spraw Akt Stasi wpłynęło ponad dwa miliony wniosków o udostępnienie teczek (w tym samym czasie w Polsce chętnych, by zapoznać się z osobistymi aktami założonymi niegdyś przez aparat bezpieczeństwa, było zaledwie kilkanaście tysięcy). Jednak działalność Urzędu Gaucka do dziś wzbudza rozmaite reakcje, od poparcia i ufności po krytykę i sceptycyzm. Dość istotnym aspektem osławiania komunistycznej historii w Niemczech jest fakt, że w przypadku tego kraju mamy do czynienia z dwiema odmiennymi perspektywami jej analizy i oceny – wschodnią i zachodnią. *Między wschodem i zachodem istniała głęboka różnica w bezpośrednim przeżywaniu (reżimu – dop. E. F.), istota problemu pojmowana jest zatem zupełnie inaczej*⁶ – mówi Tobias Hollitzer, członek lipskiego komitetu obywatelskiego działającego na rzecz rozwiązania dawnej Służby Bezpieczeństwa. *W zachodniej części Niemiec przełom datuje się*

z reguły na 9 listopada 1989 roku, podczas gdy w opinii wielu obywateli Niemiec wschodnich znacznie ważniejszą rolę odgrywa 9 października (dzień, w którym odbyła się pierwsza „demonstracja poniedziałkowa” w Lipsku). Jest on symbolem początku procesu samodzielnego, przede wszystkim zaś pokojowego wyzwolenia od dyktatury. Owe pozytywne aspekty tradycji wyzwoleniczej, które wiążą się także z wydarzeniami 17 czerwca 1953 roku (powstanie robotnicze w NRD – dop. E. F.), powinny koniecznie stać się częścią wspólnej niemieckiej pamięci. Z uwagi na to filmy takie, jak „Życie na podsłuchu” (...) stanowią istotne elementy wychowania politycznego. Są one pomostami łączącymi obie części kraju – tę, w której doświadczenie komunistycznej dyktatury miało charakter bezpośredni, z tą, której obywatele nie są w stanie wyobrazić sobie w związku z nią niczego konkretnego⁷. Hollitzer postuluje także zmianę kierunku dotychczasowych inicjatyw podejmowanych na rzecz rozliczania przeszłości i dodaje: *Potrzebujemy publicznych dyskusji, konferencji i kongresów, a nie debat prowadzonych przez kilku wybranych ekspertów*⁸. To, czy zrealizowany przez Floriana Henckela von Donnersmarcka film wpłynie na świadomość historyczną obywateli zachodniej części Niemiec, zależy w dużej mierze od stopnia odczuwanej przez nich potrzeby weryfikacji własnego spojrzenia. Być może stanie się on częścią „wychowania politycznego”, o jakim mówi Hollitzer. Z pewnością jednak pozostanie na długo najważniejszym filmem o NRD i przejdzie do historii kina niemieckiego jako pierwsza ekranowa próba nawiązania poważnego dialogu z przeszłością.

5

Opowiadając o wyborach moralnych, von Donnersmarck dotyka ponadto innego istotnego problemu, zyskującego szczególną wymowę w odniesieniu do egzystencji w warunkach państwa totalitarnego, mianowicie problemu samobójstwa. Reżyser przywołuje ów motyw dwukrotnie, czyniąc z niego każdorazowo akt prowadzący do wyzwolenia jednostki spod jarzma systemu. W pierwszym przypadku samobójcza śmierć jednego z bohaterów przynosi wyzwolenie nie tylko jemu, ale również osobie znajdującej się w jego otoczeniu. Wszak powściągliwy w swoim stosunku do reżimu Dreymann decyduje się na aktywny bunt dopiero w chwili, gdy jego długoletni przyjaciel – reżyser teatralny, któremu zakazano wykonywania zawodu – popełnia samobójstwo. Pod wpływem tego doświadczenia dramaturg postanawia napisać i opublikować po zachodniej stronie granicy



artykuł o samobójstwach w NRD⁹. Naraża siebie i swoich bliskich na niebezpieczeństwo. Sam Drey mann zwycięża w starciu ze Stasi dzięki pomocy Wieslera. Pod wpływem niespodziewanych komplikacji samobójczą śmiercią ginie jednak jego przyjaciółka, Christa-Maria Sieland. Ten ostateczny, a w warunkach totalitarnego państwa jeden z niewielu prawdziwie wolnych wyborów, którego dokonują reżyser i aktorka, zyskuje wyraźny wymiar symboliczny. W jednej ze scen bohaterowie rozmawiają o znaczeniu słowa „samobójstwo”. W oryginalnej wersji językowej pojawiają się dwa określenia „selbstmord” (dosł. samo-bójstwo) oraz „freitod” (wolna, dobrowolna śmierć). Drey mann, któremu problem ten staje się szczególnie bliski, zwraca uwagę na różnice w wydźwięku i interpretacji obu terminów. Bohater podkreśla większą adekwatność drugiego z nich. W jego postawie zawiera się jedno z przesłań towarzyszących realizacji filmu – rozpaczliwy czyn samobójczy staje się synonimem suwerennej decyzji, jednej z niewielu, które każdy obywatel NRD mógł podjąć, nie bacząc na reakcję władzy.

6

Film von Donnersmarcka zyskał ogromną popularność z kilku powodów. Pierwszy ma związek z dość powszechnym sposobem odbioru podobnych historii. Dojrzały widz chętnie identyfikuje się z bohaterami stojącymi przed trudnymi wyborami moralnymi. Drugą nie mniej istotną przyczyną sukcesu *Życia na podstuchu* jest niekonwencjonalne – przynajmniej jeśli idzie o kinematografię niemiecką – spojrzenie na problematykę, jaką ów film porusza. Społeczno-polityczna historia NRD była dotąd rozważana przez naszych zachodnich sąsiadów raczej na gruncie komedii. Filmy takie, jak *Go Trabi, Go* (1990) i *Fontanna pokojowa* (*Der Zimmer-springbrunnen*, 2001) Petera Timma, *Aleja Słoneczna* (*Sonnenallee*, 1999) Leandra Haußmanna czy *Good Bye, Lenin!* (2003) Wolfganga Beckera, stanowiły próbę oswojenia tematyki enerdowskiej przez śmiech. Przyjmując postać burleski lub satyry, ośmieszały stary system, wabiły i bawiły publiczność dosadnością i prze-jaskrawieniem. Ich popularność była niewątpliwie także wynikiem fali „nostalgii” – utrzymującego się przez jakiś czas po przełomie nastroju społecznego, którego istotę stanowiła tęsknota za minioną epoką. Film von Donnersmarcka okazał się swoistym *novum*, nie tylko dlatego, że jest zupełnie pozbawiony komizmu i groteski. Przez swoją tragiczną wymowę przeciwstawia się sentymentalizmowi obecnemu w tak wielu wspomnieniach o starym systemie. Historia tu opowiedziana zawiera wprawdzie ślady absurdu, który jednak wiąże się raczej z naszym odbiorem rzeczywistości ukazanej na ekranie, nie zaś z samą naturą obrazowanych wydarzeń. Kolejnym powodem popularności filmu jest, jak sądzę, jego terapeutyczny charakter. Von Donnersmarck zaoferował niemieckiemu odbiorcy możliwość konfrontacji z przeszłością własnego kraju. Mimo że opowiedział o tragicznych wyborach moralnych, uczynił to w sposób daleki od moralizatorski i bez propagowania jakiegokolwiek ideologii. Twórca zobrazował jedynie pewną ambiwalencję, charakterystyczną dla ukazywanych przez niego rzeczywistych wydarzeń oraz ich interpretacji. Ulrich Mühe tak oto komentuje terapeutyczną funkcję filmu: „*Życie na podstuchu*” *pokazuje bezwzględność w sposób bezlitosny, a zarazem rzeczowy. Dlatego sądzę, że film ten daje ofiarom Stasi możliwość ponownej konfrontacji z systemem. Czyni to po to, by raz na zawsze mogły się z nim uporać. Jest to film, dzięki któremu można ostatecznie pożegnać się z histo-*

ria *NRD*¹⁰. Mühe wypowiada te słowa w pełni świadom problemu, z którym konfrontuje się widz. Jego życiorys łączy się bowiem w zaskakujący sposób z fabułą *Życia na podłuchu*. W opublikowanej w 2006 roku pod tym samym tytułem kontrowersyjnej książki, będącej swoistym suplementem do filmu, aktor przedstawił fakty wskazujące na to, jak bardzo losy środowiska filmowego wiążą się z jego życiem osobistym. W jednym z wywiadów oskarżył swoją byłą żonę (także aktorkę) o współpracę ze Stasi. Jenny Gröllmann odparła owe zarzuty, jednak sprawa trafiła do sądu, a towarzyszące jej śledztwo miało ustalić, po czyjej stronie jest racja. Zebrane w trzech tomach akta, zawierające wyraźne informacje o terminach i przebiegu spotkań z TW „Jeanne”, są obecnie weryfikowane przez naukowców z Instytutu Gaucka. Zgodnie z zapisem dokonany przez Stasi Gröllmann miała być tajnym współpracownikiem w latach 1980-1989. Sama zainteresowana w ubiegłym roku złożyła pod przysięgą oświadczenie, iż nigdy świadomie nie współpracowała z Ministerstwem Bezpieczeństwa Państwowego, zaś niedysyjszy oficer prowadzący TW „Jeanne” twierdzi, jakoby w aktach założonych osobie o tym pseudonimie gromadził informacje pochodzące również z innych źródeł. Jednoznaczną ocenę działalności aktorki utrudnia fakt, iż nigdy nie podpisała ona zgody na współpracę ze służbami bezpieczeństwa, nigdy także nie sporządzała odręcznie ani nie podpisywała żadnych notatek i raportów. Zgodnie z niemieckim prawem tylko takie dokumenty mogą stanowić podstawę do określenia osoby podejrzanej o działalność agenturalną mianem TW. Współpraca, której wypiera się Jenny Gröllmann, stała się udziałem bohaterki dramatu von Donnersmarcka. I nawet jeśli życiorys Ulricha Mühe nie stanowi oficjalnie podstawy scenariusza filmu, podobnych przypadków było w środowisku wschodnioniemieckiej bohemy wiele – niektóre sceny szczególnie przypominają przywołane powyżej fragmenty biografii aktora.

7

Sposób realizacji *Życia na podłuchu* jest dosyć konwencjonalny. Linearna narracja, przewaga planów średnich, którym tylko niekiedy towarzyszą półzblżenia i plany pełne, a także statyczne kadry oraz szerokoekranowy sposób zapisu – wszystko to powoduje, że widz koncentruje się głównie na treści przekazu. Reżyser stara się skierować naszą uwagę na historię i świadomie unika wszelkich zabiegów formalnych, które mogłyby ją zniekształcić. *Jeśli chodzi o sposób prowadzenia kamery i scenografię, stawiamy raczej na redukcję niż zbytnie bogactwo. Mnogość i różnorodność środków wyrazu działa na niekorzyść estetyki. Na podstawie serii zdjęć staraliśmy się zrekonstruować charakterystyczną dla NRD kolorystykę, jednocześnie zrezygnowaliśmy z niektórych barw. Niebieski zastąpiliśmy zielenią, czerwień – pomarańczowym. W ten sposób powstał świat złożony z odcieni brązu, beżu i pomarańcza, pozbawiony niemal bieli i czerni. Zmieniając nieznacznie rzeczywistość, zbliżyliśmy się jeszcze bardziej do prawdy*¹¹ – mówi twórca filmu, wyjaśniając istotę i znaczenie warszwy formalnej.

Von Donnersmarck hołduje zasadzie realizmu, zarówno na poziomie formy, jak i treści, zaś jego obraz – z uwagi na zastosowane w nim zabiegi formalne – nie zmienia w sposób szczególny oblicza niemieckiej sztuki filmowej. Deficyt widoczny w wymiarze artystycznym filmu, powodujący, iż jego twórcy łatwo zarzucić brak własnego stylu¹², zostaje jednak uzupełniony przez grę w obrębie

struktury. Próba pewnego urozmaicenia formalnego jest zastosowanie podziału filmu na trzy części: prolog, rozwinięcie akcji oraz epilog. Filmowa opowieść rozpoczyna się w 1984 r., a pierwsza część służy przede wszystkim prezentacji głównego bohatera. Sylwetka Gerda Wieslera zostaje naszkicowana w scenach ukazujących jego codzienne obowiązki – przesłuchania i wykłady dla studentów Wyższej Szkoły Stasi. Jak w przypadku klasycznego dramatu, prolog *Życia na podsluchu* kończy się wydarzeniem stanowiącym załączek właściwej akcji. W tym wypadku jest to wizyta Wieslera u przełożonego. Moment ten okazuje się również wstępem do obserwacji Dreymanna i Sieland, czyli początkiem intrygi. Sekwencja wprowadzająca zostaje oddzielona od reszty akcji w sposób dosłowny. Pomiedzy sceną w akademii a tą, która rozgrywa się w teatrze, następuje przerwa. Na ekranie pojawia się tytuł filmu, a zaraz po nim kamera pokazuje kurtynę, co zwiastuje rychły początek spektaklu, na który przyszedł kapitan SB. Unosząca się zasłona odkrywa nie tylko wydarzenia rozgrywające się na scenie teatralnej, ale – nabierając nieco metaforycznego znaczenia – również to, co odtąd znajduje się w centrum uwagi kamery. Epilog zaś dotyczy wydarzeń mających miejsce siedem lat później. Georg Dreymann ogląda w teatrze nową inscenizację swojej sztuki, tej samej, która pojawia się pod koniec prologu. Tam spotyka byłego już ministra bezpieczeństwa, który niejako mimochodem informuje go, że kilka lat wcześniej był inwigilowany. Pod wpływem tej wiadomości Dreymann postanawia poznać zawartość własnej teczek i dowiaduje się o zdradzie, której dopuściła się jego kochanka, oraz o geście dobrej woli uczynionym przez tajemniczego agenta o pseudonimie HGW XX/7. Film von Donnersmarcka, zgodnie z założeniami klasycznego dramatu, kończy się w chwili rozwiązania konfliktu, zaś następujący w finale happy end wzmacnia opisany uprzednio terapeutyczny charakter obrazu. Sam prolog i epilog tworzą nie tylko ramy czasowe akcji, lecz także wyraźnie kontrastują ze sobą wydźwiękiem – w części pierwszej Wiesler jest jeszcze bezdusznym ideologiem, dla którego podstawowym nośnikiem prawdy o człowieku jest taśma magnetofonowa¹³, w ostatniej jawi się już raczej jako ideowiec, wciąż wyobcowany, choć przepełniony szacunkiem dla innych.

8

W ubiegłym stuleciu na terenie Niemiec ukształtowały się, a następnie upadły dwa różne systemy totalitarne. Naród niemiecki musiał zatem aż dwukrotnie uporać się z trudnym dziedzictwem. Po upadku Trzeciej Rzeszy w roku 1945 Niemcy zmagali się z taką sytuacją najpierw według zasad narzuconych przez państwa zwycięskie, a dopiero potem samodzielnie. Przełom XX i XXI wieku to okres zmagania z pozostałościami politycznymi, gospodarczymi oraz obyczajowymi systemu komunistycznego. Również tym razem obowiązek rozliczenia przeszłości spadł na obce państwo. Po zjednoczeniu RFN i NRD problemem tym zajął się bowiem rząd zachodnioniemiecki, zaś towarzyszące temu decyzje do dziś wzbudzają rozmaite kontrowersje. Jednakże poza działaniem społeczno-politycznym istnieją inne sposoby odwoływania się do tego, co minione, a wciąż niedostatecznie poznane. Sztuka, także filmowa, jest polem, na którym osławiane są bolesne przeżycia stanowiące część wspólnego doświadczenia narodu czy społeczności. Twórcy filmowi chętnie analizują możliwe przyczyny i skutki zaistniałego w przeszłości zła. Tak zwany nurt rozliczeniowy jest obecnie w kinematografii

niemieckiej niezwykle popularny. Zarówno liczba filmów odwołujących się do wydarzeń z lat trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku oraz okresu zimnej wojny, jak również ich recepcja, wyraźnie wskazują na istniejącą u naszych sąsiadów potrzebę zmierzenia się i uporania z tymi etapami historii. Biorąc pod uwagę fakt, że komunizm jest także istotną częścią historycznych doświadczeń Polaków, nie sposób zignorować braku rodzimych filmów o podobnej tematyce. Wszak filmowe obrazy totalitaryzmu realizowane w krajach, w których pojawił się on pod tą czy inną postacią, mają szczególną wymowę. O tym, jak inna jest ona w przypadku utworów nakręconych w Niemczech i choćby w USA, wiedzą miłośnicy nurtu historycznego we współczesnym kinie.

Analiza i interpretacja filmów „rozrachunkowych” ukazujących wydarzenia z czasów Trzeciej Rzeszy i drugiej wojny światowej – jako że dokonywana z odległego czasowo punktu widzenia – opiera się na zupełnie innych przesłankach i wnioskach, niż ma to miejsce w przypadku obrazów, których fabuła dotyczy dziejów NRD. Pierwsza grupa utworów jest zanurzona w rzeczywistości dawno minionej, do której wielu widzów, z racji roku urodzenia, nigdy nie miało bezpośredniego dostępu. Drugie zaś dotyczą wydarzeń stosunkowo niedawnych, będących częścią doświadczenia dużej grupy odbiorców. Owa różnica generuje dwa różne sposoby postrzegania rzeczywistości filmowej. Dystans czasowy, a zarazem emocjonalny, towarzyszący recepcji filmów mówiących o okresie dyktatury hitlerowskiej, powoduje, że możliwość zarówno identyfikacji z bohaterami, jak i weryfikacji wydarzeń, jest ograniczona. W przeciwieństwie do tego bliskość i znajomość tematu, odczuwane przez widza pamiętającego czasy komunizmu, wiążą się z jego większym zaangażowaniem w problematykę i konflikty obrazowane na ekranie. Jest to prawdopodobnie jeden z powodów, dla którego znakomita część widowni reaguje na film von Donnersmarcka empatią i wewnętrznym poruszeniem.

9

W trwającej w Niemczech debacie na temat możliwości i sposobów przezwyciężenia eneradowskiej przeszłości wciąż widoczny jest pewien niedosyt. Podjęte na początku okresu transformacji kroki zmierzające do rozwiązania problemu przez działanie wymiaru sprawiedliwości okazały się niewystarczające. Podobnie rzecz ma się w przypadku odszkodowań dla ofiar reżimu i innego rodzaju gratyfikacji, których ustanowienie okazało się dla kolejnych rządów RFN nie lada wyzwaniem. Przedstawiciele organizacji pozarządowych zarzucają politykom niewłaściwy podział środków materialnych przeznaczonych na funkcjonowanie instytucji społecznych oraz narzekają na brak otwartej dyskusji w tej kwestii. Propagują także działalność na rzecz nowej świadomości polityczno-społecznej mającej przyczynić się do oswojenia duchów przeszłości. Wszystko to jednak wymaga czasu. Jak pokazuje fenomen filmu von Donnersmarcka, szesnaście lat po zjednoczeniu ta karta niemieckiej historii wciąż nie jest do końca zapisana. *Na podstawie niezliczonych wywiadów można stwierdzić, że (...) wielu obywateli świadomie odczekało dziesięć lat, nim zdecydowali się zapoznać z własnymi aktami skrywającymi szczegóły z ich życia w NRD. Inni znowu nie mieli czasu, by w ciągu tych kilku lat, kiedy przeżywali poważne załamania w życiu zawodowym i osobistym, zająć się procedurą związaną ze składaniem wniosku. Pozytywne*

efekty i długotrwałe skutki trwającego od dziesięciu lat dostępu do teczek są wciąż trudne do oszacowania. Nikt nie wie, czy i w jakim kierunku rozwinie się i zmieni mentalność oraz świadomość historyczna, w sytuacji gdy w kilkuset tysiącach niemieckich domów obok rodzinnego albumu znajdzie się kopia akt Stasi skrywających życiorys któregoś z członków rodziny, egzystujących latami w zawieszeniu pomiędzy buntem i oportunistą. Mimo wszystko jednak w żadnym z przypadków wgląd w dokumenty nie doprowadził dotychczas do aktów zemsty przeciwko donosicielom, których początkowo tak bardzo się obawiano¹⁴ – czytamy w jednym z czasopism. Podobna powściągliwość cechuje bohatera *Życia na podsłuchu*. Georg Dreymann zagląda wprawdzie do swoich akt, jednak reżyser opowiada o tym w taki sposób, iż mogłoby się wydawać, że bohater czyni to niejako przypadkowo. Mimo tego lektura zgromadzonych przez Stasi dokumentów – równie zaskakująca jak bolesna – wiele zmienia, nadając jego działaniu nowy kierunek.

10

Życie innych – tak brzmi tytuł produkcji Floriana Henckela von Donnersmarcka w dosłownym tłumaczeniu na język polski. Sądzę, że dystrybucja filmu pod tą nazwą byłaby zdecydowanie bardziej zasadna. Zawarty w niej sens można bowiem wyjaśnić na kilka różnych sposobów, co w większym stopniu odpowiada zamysłowi twórców obrazu. W przeciwieństwie do polskiego tytułu jego oryginalna wersja implikuje co najmniej trzy możliwe interpretacje. Po pierwsze – i ta interpretacja jest chyba najbardziej oczywista – określenie „inni” może się odnosić do osób, które znajdowały się w opozycji do Stasi, czyli do obywateli obserwowanych przez tę organizację. W świecie przedstawionym przez Donnersmarcka są to artyści teatralni, w których egzystencję ingeruje pewnego dnia Wiesler. Życie Dreymanna i Sieland staje się dla ignorującego sferę prywatną agenta Stasi jego własnym losem. Mężczyzna, zważywszy na własne ubóstwo, utożsamia się niejako z parą kochanków, anektując w ten sposób ich rzeczywistość po to, by z jej elementów – zarówno materialnych, jak również duchowych – skonstruować brakującą część swojego jestestwa. Obecne życie, życie innych właśnie, staje się zatem niespodziewanie domeną bohatera. Po drugie – z punktu widzenia odbiorcy – „życie innych” może po prostu oznaczać egzystencję wszystkich bohaterów filmowych. Taki sposób eksplikacji tytułu wiąże się z samą naturą medium i zakłada sytuację, w której widz zostaje przeciwstawiony postaciom ukazany na ekranie. Po trzecie w końcu w tytule filmu może chodzić o funkcjonariuszy Stasi, których postawa znacznie odbiegała od obowiązujących w NRD norm. Pod użytym przez reżysera sformułowaniem kryją się być może przypadki tych członków Służby Bezpieczeństwa, którzy będąc *tarczą i mieczem partii*¹⁵, odkrywali w sobie jednocześnie skłonności do swobodnego i samodzielnego myślenia¹⁶. W takim ujęciu tytuł filmu jest swoistą forpocztą ambiwalencji – jednej z najbardziej znamienych cech świata przedstawionego w *Życiu na podsłuchu*.

Na pytanie o przyczyny zainteresowania problematyką enerdownską urodzony w 1973 roku w Kolonii von Donnersmarck odpowiada: *Moja mama urodziła się w Magdeburgu, ojciec pochodzi ze Śląska. Wschód był ważnym komponentem biografii naszej rodziny; byłem tego świadomy już jako dziecko. Kiedy miałem osiem lat, przeprowadziliśmy się do Berlina Zachodniego i dość często jeździliśmy na wschodnią stronę miasta i do NRD. Dzieci intuicyjnie wyczuwają strach. Ba-*

liśmy się już w chwili przekraczania granicy, tym bardziej że rodzice byli wyjątkowo gruntownie przeszukiwani. Sam motyw przekraczania granicy znajdzie się potem w filmie niemieckiego reżysera.

Pełnometrażowy debiut Florian Henckela von Donnersmarcka to obraz godny uwagi, odkrywający nowe obszary zmagania intelektualnych z historią. Z jednej strony komentuje wydarzenia o charakterze społeczno-politycznym, z drugiej odpowiada na problemy związane z ich oglądem i analizą. Zarówno sam film, jak i jego recepcja mogą stać się przyczynkiem do dyskusji na temat kondycji moralnej społeczeństw obu tych krajów. Sztuka ma na powrót szansę stać się czynnikiem sprawczym.

EWA FIUK

¹ Urodzony w Niemieckiej Republice Demokratycznej aktor sam doświadczył niegdyś działania reżimu komunistycznego.

² Ulrich Mühe w wywiadzie dla „Der Spiegel”, nr 12, 2006, s. 176.

³ Ten niemiecki dokumentalista jest reżyserem filmu pt. *Black Box BRD* (2001), prezentującego historię zamachu na zachodnioniemieckiego biznesmena Alfreda Herrhausena, dokonanego w 1989 roku przez terrorystów z Frakcji Czerwonej Armii.

⁴ Andres Veiel w rozmowie opublikowanej na stronie internetowej <http://www.mdr.de>.

⁵ Spełniający w Niemczech podobną rolę jak polski IPN.

⁶ Wywiad jest częścią artykułu Thorstena Stegemanna pt. *Unter dem Schlussstrich kommt der Neuanfang*, który ukazał się 19 maja 2006 roku na łamach monachijskiego czasopisma internetowego „Telepolis” (<http://www.heise.de>).

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ W NRD od 1963 roku obowiązywał zakaz prowadzenia statystyk, jak również innych badań w tym zakresie. Istota samobójstwa godziła – jak się nietrudno domyślić – w ideę socjalizmu, przecząc jego „humanitarnej” naturze.

¹⁰ Cytat pochodzi z wywiadu, który ukazał się w tygodniku „Der Spiegel”, nr 12, 2006, s. 177.

¹¹ Cytowany fragment pochodzi z wywiadu opublikowanego w marcu 2006 roku na stronie internetowej niemieckiej telewizji Bayerischer Rundfunk (<http://www.br-online.de>).

¹² Przywołane cechy twórczości von Donnersmarcka lokują go na antypodach takich zja-

wisk, jak choćby szkoła berlińska, będąca jednym z najbardziej charakterystycznych nurtów we współczesnym kinie niemieckim. Christian Petzold, Christoph Hochhäusler, Angela Schanelec, Sylke Enders i Valeska Grisebach – współtwórcy owego nurtu – to częściowo przedstawiciele tego samego pokolenia, co von Donnersmarck. Wyróżnikiem stylu filmowców szkoły berlińskiej jest asceza formalna i fabularna, skupienie na codzienności i skłonność do wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości. Opowiadane przez nich historie rozgrywają się w społecznościach dotkniętych różnymi problemami i koncentrują na relacjach międzyludzkich.

¹³ Chodzi o scenę, w której Wiesler podczas zajęć ze studentami odtwarza nagranie pochodzące z przeprowadzonego wcześniej przesłuchania.

¹⁴ J. Mothes, J. Schmidt, *Die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit. Versuch einer Zwischenbilanz*, „Der Bürger im Staat. Deutschland Ost – Deutschland West”, nr 4, 2000, s. 192-195.

¹⁵ W oryginale „Schild und Schwert der Partei” – miano, którym w języku enerdowskiego Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego określani byli jego pracownicy.

¹⁶ Chodzi o agentów Stasi parających się działalnością quasi-literacką, o czym mowa w drugiej części artykułu. Poruszając ten wątek historii enerdowskiej Służby Bezpieczeństwa, von Donnersmarck, jako jeden z pierwszych, odkrywa na gruncie sztuki nowe, zaskakujące fakty z dziejów upadłego systemu.