

Olga Wesołowska

Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci

O dokumentalnej twórczości
Ruth Beckermann



Poszukiwanie tożsamości
w kraju (nie)pamięci



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Olga Wesołowska

Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci

O dokumentalnej twórczości
Ruth Beckermann



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2022

Olga Wesołowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Barbara Kita, Artur Piskorz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Anna Minkina

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska

Na okładce: kadr z filmu *Most z papieru* (1987), reż. Ruth Beckermann

Źródło: ruthbeckermann.com/ © Ruth Beckermann Filmproduktion

© Copyright by Olga Wesołowska, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Publikacja opiniowana w trybie podwójnie ślepych recenzji

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10499.21.0.M

Ark. wyd. 7,6; ark. druk. 11

ISBN 978-83-8220-779-8

e-ISBN 978-83-8220-780-4

<https://doi.org/10.18778/8220-779-8>

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Rozdział 1. Przeszłość, wspomnienia, pamięć	11
Rozdział 2. Ruth Beckermann a tradycja Nestbeschmutzerów	45
Rozdział 3. Podróż przez Austrię	71
3.1. Szczęśliwa Austria, nieszczęśliwa Sissi – obalenie mitu <i>tu felix Austria</i>	75
3.2. Austria jako ofiara	87
3.2.1. Wiedeńska życzliwość, wiedeński antysemityzm – Austria przed anszlusem	90
3.2.2. Rozmowy z wrogiem – konflikt pamięci w Austrii ..	97
3.2.3. Walc w krainie mitów	107
3.3. Austriacy i Inni	117
3.3.1. Austriaccy Żydzi w poszukiwaniu tożsamości i różnorodności	120
3.3.2. Utopia w centrum Wiednia	133
3.4. Wyśnione pokolenie	143
Zakończenie	153
Podziękowania	159
Bibliografia	161
Filmografia	171

WSTĘP

Reżyserka, pisarka, dziennikarka, aktywistka, fotografka, autorka instalacji, historyczka sztuki – Ruth Beckermann z pewnością można uznać za wszechstronną artystkę, jednak największą rozpoznawalność przyniosły jej filmy dokumentalne. To właśnie one stanowią przedmiot badań tej książki. Kino austriackie jest w Polsce mało znane¹, wyjątek stanowi m.in. twórczość Michaela Hanekego i Ulricha Seidla. Natomiast Beckermann pozostaje reżyserką w Polsce właściwie anonimową. Sytuacja w nieznacznym stopniu zmieniła się w roku 2018, kiedy na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie artystka zdobyła nagrodę za *Waldheims Walzer* [Walc Waldheima]² (reż. Ruth Beckermann, 2018). Wyróżniony dokument pokazano w ramach 14. edycji Festiwalu Filmowego Millennium Docs Against Gravity w Warszawie, a jego autorka odwiedziła polską stolicę.

Beckermann urodziła się w Wiedniu w 1952 roku w żydowskiej rodzinie. Choć sporo czasu spędziła poza Austrią (w Izraelu oraz w USA), to właśnie jej poświęca najwięcej uwagi w swojej twórczości. Z ojczyzną łączy ją relacja bardzo ambiwalentna. Obraz Austrii oraz Austriaków w jej dokumentach różni się od tych, które

¹ Również w polskim filmoznawstwie brakuje opracowań dotyczących kinematografii austriackiej. Zajmowanie się tym tematem wymaga sięgnięcia do zagranicznych publikacji – przede wszystkim niemieckojęzycznych.

² Niewiele tytułów z filmografii Beckermann zostało przetłumaczone na język polski, wyjątkami są właśnie *Walc Waldheima*, a także *Uciekający pociąg do Orientu*. W tej książce w większości przypadków będę się posługiwać własnymi tłumaczeniami tytułów.

zdominowały zbiorową wyobraźnię. Na wyidealizowany wizerunek tego kraju w światowej świadomości wpłynęło m.in. kino i takie produkcje jak: *The Sound of Music* [Dźwięki muzyki] (reż. Robert Wise, 1965), *Before Sunrise* [Przed wschodem słońca] (reż. Richard Linklater, 1989) czy też cykl filmów fabularnych o księżniczce Sissi w reżyserii Ernsta Marischki, z pamiętną rolą Romy Schneider. U Beckermann nie odnajdziemy sielskich alpejskich krajobrazów czy wizerunków romantycznego i jednocześnie majestatycznego Wiednia. Ukazuje ona zupełnie inne oblicze Austrii. Dobrze znane jest ono miłośnikom twórczości Thomasa Bernharda, Elfriede Jelinek lub Martina Pollacka, czyli tzw. artystów „kalających własne gniazdo”, inaczej Nestbeschmutzerów³. Tak w Austrii nazywani są twórcy, którzy w swoich dziełach krytycznie wypowiadają się o własnym kraju. Z początku określenie to miało wydźwięk pejoratywny, z czasem zostało przejęte przez samych Nestbeschmutzerów jako symbol nonkonformizmu i odwagi, zyskując niemal afirmatywny charakter⁴. Aby zrozumieć filmy Beckermann, której twórczość również wpisuje się w tę tradycję, konieczne jest więc odwołanie się do szerszego kontekstu kulturowego, a także politycznego i historycznego.

Warto również uwzględnić rolę zwrotu pamięciowego, który zbiegł się czasowo z rozwojem reżyserskiej kariery Beckermann. Kwestie związane z pamięciologią są zresztą kluczowe dla samej dokumentalistki. Nie tylko dlatego, że w swoich pracach porusza tematy związane z austriacką polityką pamięci czy też konfliktami pamięci. Równie istotny wydaje się rys biograficzny, bowiem reżyserka – jako córka Ocalałych z Holokaustu – jest obciążona rodzinną pamięcią o tragicznych wydarzeniach. Powyższe zagadnienia związane z badaniami nad pamięcią zostaną opisane w pierwszym

³ Od niemieckiego słowa *Nestbeschmutzer*, które jest złożeniem dwóch leksemów *Nest* (pol. gniazdo) oraz *Beschmutzer* (pol. ten, który brudzi, kala).

⁴ Zob. Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s. 11–13.

rozdziale książki. Twórczość Beckermann nie sprowadza się tylko do problematyki pamięci. Dlatego niezbędne będzie też zwrócenie uwagi na inne aspekty, które wyróżniają jej artystyczną działalność. Są to m.in.: krytyczne spojrzenie na rzeczywistość, postawa mitologiczna (w rozumieniu Rolanda Barthesa), polityczne zaangażowanie, ale również odkrywanie własnej tożsamości.

Szczególnie ważny dla reżyserki jest ten ostatni problem. Żydowskie pochodzenie sprawiło, że trudno było jej odnaleźć własne miejsce w austriackim społeczeństwie. Czuła, że nigdzie nie przynależy (by nawiązać do tytułu jej książki) – *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945* [Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945]⁵. Pozycja outsidera łączy dokumentalistkę z artystami „kalającymi własne gniazdo”. Nestbeschmutzerów postrzega się przede wszystkim jako fenomen z obszaru literatury i teatru, związany z artystami krytykującymi Austrię za nierozliczanie się z nazizmem. W książce tej pokażę, że „kalanie własnego gniazda” ma w austriackiej kulturze dużo głębsze korzenie. Jego źródła można poszukiwać w sztuce przełomu wieków, a za kontynuatorów uznać współczesnych twórców filmowych⁶, w tym Beckermann. Drugi rozdział będzie dotyczył właśnie Nestbeschmutzerów i ich wpływu na kulturę austriacką. Opisana zostanie też rola współczesnego kina austriackiego w kontynuowaniu tradycji niepokornych twórców.

Ostatni rozdział poświęcony będzie analizie wybranych filmów. Są to dzieła, w których reżyserka mierzy się z austriackimi mitami oraz podejmuje próbę ich dekonstrukcji. To właśnie te

⁵ Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, wyd. II, Wien 2005.

⁶ Tematem austriackich Nestbeschmutzerów zajmowałam się już w pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Kamili Żyto w 2018 roku na Uniwersytecie Łódzkim oraz w artykule *Widzę, widzę – czego boi się Austria?*, „Polisemia. Czasopismo naukowe antropologów literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2018, nr 2, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/rewolucje/widze-widze-czego-boi-sie-austria> (dostęp: 11.12.2019).

dokumenty najbardziej korespondują z tradycją Nestbeschmutzerów. Beckermann nakręciła też filmy, w których postawa twórcy „kalającego własne gniazdo” nie odgrywa tak znaczącej roli. W jej dorobku można znaleźć bardziej osobiste dzieła, w których reżyserka portretuje m.in. wiedeńską społeczność żydowską, własną rodzinę czy sąsiadów. Analiza, wzbogacona odwołaniami do teorii z zakresu *culture studies*, ma pokazać, jaki obraz Austrii oraz jej mieszkańców kreuje Beckermann – reżyserka, która „kala własne gniazdo”, ale jednocześnie nieustannie szuka w nim miejsca dla siebie.

ROZDZIAŁ 1

PRZESZŁOŚĆ, WSPOMNIENIA, PAMIĘĆ

Dzieci spełniłyby te wszystkie marzenia, o których kiedyś śnili rodzice [...] Wyjechałyby stąd, do Izraela, do Ameryki. Tam, gdzie „jest przyszłość”. To życzenie się spełniło. Dwie trzecie moich przyjaciółek i przyjaciół rozproszyło się po świecie, tym razem nie w tak dramatycznych okolicznościach¹.

W ten sposób o sytuacji dzieci Ocalałych Żydów w Austrii pisała Ruth Beckermann we wstępie do książki *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945*. Sama po zakończeniu studiów również pragnęła jak najszybciej opuścić kraj². Tak się jednak nie stało. Została w Austrii i rozpoczęła karierę jako reżyserka, pisarka, dziennikarka i aktywistka.

Przełomowym momentem w jej życiu i karierze okazał się koniec lat 70. W 1977 roku Beckermann pracowała z Josefem Aichholzerem oraz Franzem Graflem nad filmem dokumentalnym dotyczącym wydarzeń w wiedeńskiej Arenie. Latem 1976 teren starej rzeźni, w której mieściła się Arena, został przejęty przez osoby postulujące założenie w tym miejscu centrum otwartego na subkulturę, ruchy

¹ Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, wyd. II, Wien 2005, s. 10. Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym, chyba że zaznaczone zostało inaczej.

² Zob. Bert Rebhandl, *Das ewige Thema »Judenkind, Flüchtlingskind, Wirtschaftswunderkind«: die Identifikationen von Ruth Beckermann*, [w:] *Ruth Beckermann*, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016, s. 12.

młodzieżowe i alternatywe. Arena to centrum kultury alternatywnej, które do dziś działa w Wiedniu (choć nie w miejscu, w którym odbywała się okupacja). Historia tej instytucji rozpoczęła się w roku 1975, gdy kierownictwo *Wiener Festwochen*, jednego z najważniejszych festiwali kulturalnych austriackiej stolicy³, zdecydowało, że wydarzenia w ramach jednej z sekcji odbywać się będą właśnie w tej postindustrialnej przestrzeni w dzielnicy St. Marx. Ta część festiwalowego programu była skierowana przede wszystkim do młodych odbiorców⁴. 27 czerwca w Arenie powinna odbyć się ostatnia przed rozbiórką budynku impreza. Jednak tego dnia protestujący przejęli teren. W trakcie okupacji zorganizowano warsztaty, koncerty (aktywistów wspierał m.in. Leonard Cohen) oraz wystawy. Protest zakończył się 9 października w sposób pokojowy, a trzy dni później rozpoczęto rozbiórkę. Chociaż nie osiągnięto celu, to wydarzenia z 1976 przez wielu uznawane są za pierwszy prawdziwy przejaw społecznego zaangażowania i sprzeciwu wobec decyzji władz w Drugiej Republice⁵, a także za austriacki odpowiednik wydarzeń roku 1968⁶.

Beckermann twierdzi, że to protest w Arenie, a także założenie w 1978 roku firmy dystrybucyjnej Filmladen sprawiły, że odnalazła swoje miejsce w austriackim społeczeństwie⁷. Reżyserka zbliżyła się wtedy do austriackiej lewicy, czego dowodem są trzy filmy dokumentalne, przy których współpracowała. *Arena besetzt* [Arena okupowana] (reż. Josef Aichholzer, Ruth Beckermann, Franz Grafl, 1977), *Auf amol a Streik* [Nagle strajk] (reż. Ruth Beckermann, Josef

³ *Wiener Festwochen* to prestiżowy festiwal, na którym pokazywane są spektakle teatralne, taneczne i operowe z całego świata.

⁴ Zob. Martina Nußbaumer, *Die Arena-Besetzung*, <https://www.hdgoe.at/arena-besetzung> (dostęp: 19.09.2021).

⁵ Zob. Oliver Plischek, *40 Jahre Arena-Besetzung – Der erste Widerstand der Wiener Zivilgesellschaft*, www.meinbezirk.at/wieden/c-lokales/40-jahre-arena-besetzung-der-erste-widerstand-der-wiener-zivilgesellschaft_a1879636 (dostęp: 31.05.2019).

⁶ Zob. Bert Rebhandl, *Das ewige...*, s. 15.

⁷ Zob. tamże, s. 12–13.

Aichholzer, 1978) oraz *Der Hammer steht auf der Wies'n da draußen* [Młotek jest tam na zewnątrz, na łące] (reż. Ruth Beckermann, Josef Aichholzer, Michael Stejskal, 1981) koncentrują się na ważnych dla lewicy tematach, takich jak: społeczne protesty, demonstracje czy strajki robotników. Już sam fakt, że Beckermann pracowała nad tymi dokumentami w kolektywie, wydaje się w tym kontekście znaczący.

Przywołane filmy można potraktować także jako świadectwa tamtego czasu i wydarzeń. Istotna jest zmiana postrzegania ojczyzny przez dokumentalistkę. Jak twierdzi – wcześniej nie była zainteresowana swoim krajem, ponieważ chciała stamtąd wyjechać⁸. Gdy Austria staje się dla niej ważna i reżyserka pragnie zaangażować się w jej sprawy, zaczyna uświadamiać sobie również problemy związane z własną tożsamością. Jak podkreśla: „Myślałam, że nie mogę ciągle upierać się przy tym, że przeszłość moich rodziców i rodziców moich przyjaciół z nowej lewicy jest tak różna [...] Milczenie o nazistowskiej przeszłości było ceną za poczucie rzekomej jedności”⁹. W Austrii nie mówiono o prześladowaniu, które spotkało Żydów ze strony współobywateli. Wiązało się to z mitem „pierwszej ofiary” (nazywanym przez Beckermann „mitem założycielskim Drugiej Republiki”¹⁰), który zdominował w tym kraju narrację o wydarzeniach z okresu II wojny światowej.

Już w 1940 roku Winston Churchill mówił, że anszlus z roku 1938 był polityczną agresją Hitlera¹¹. Przyłączenie Austrii do III Rzeszy zostało oficjalnie uznane za nielegalne w deklaracji moskiewskiej z 1943 roku podpisanej przez ZSRR, Wielką Brytanię, USA i Chiny. O Austrii pisano wtedy jako o „pierwszym wolnym kraju, który stał się ofiarą hitlerowskiej agresji”¹², a okres po anszlusie uznano

⁸ Zob. tamże, s. 13.

⁹ Cytuję za: tamże, s. 12.

¹⁰ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 41.

¹¹ Zob. tamże, s. 39.

¹² Cytuję za: Heidemarie Uhl, *Das »erste Opfer«: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*, „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft” 2001, nr 30(1), s. 21.

w tym dokumencie za okupację. Lata 1938–1945 przedstawiano później w Austrii jako czas walki i oporu oraz nazistowskich prześladowań. Podkreślano niechęć Austriaków do wojny prowadzonej przez Hitlera. Kwestia odpowiedzialności za nazistowskie zbrodnie nie była poruszana. Uznano, że nie można mówić o współodpowiedzialności, ponieważ Austria po przyłączeniu do III Rzeszy nie była wolnym krajem¹³. II wojna światowa i Holokaust nie należą więc do jej historii. Taką wersję rozwoju wypadków można było odnaleźć w podręcznikach do historii¹⁴. Wykreowany mit, jak zauważa Heidemarie Uhl, nie odpowiadał rzeczywistości historycznej. Wypierał austriacki entuzjazm z powodu przyłączenia kraju do hitlerowskich Niemiec, a także panujący antysemityzm¹⁵. Dlatego Beckermann podkreśla: „[...] nasze uczucia i myśli, nasza tożsamość jako dzieci Ocalałych są w tym kraju ignorowane i obrażane”¹⁶.

Antysemityzm zwykle kojarzy się z działalnością pravicowych ugrupowań. Jednak trzeba pamiętać, że istnieje także silny związek pomiędzy nową lewicą a niechęcią do Żydów, która często wyraża się w postawach antysyjonistycznych odnoszących się do polityki państwa Izrael¹⁷. Zjawisko to badał m.in. Moishe Postone, który zauważył, że wraz z wojną sześciodniową lewica na Zachodzie zwróciła się ku radykalnemu antysyjonizmowi. Eskalacja konfliktu między Izraelem a Palestyną wzmocniła tę postawę. Żydzi przestali być postrzegani jako ofiary i zaczęto przypisywać im cechy nazistów, a krytyka polityki Izraela często przyjmowała formę ataków na mniejszość żydowską¹⁸. Beckermann tak opisuje moment, w którym zrozumiała, że również lewica nie jest wolna od antysemickich uprzedzeń:

¹³ Zob. tamże, s. 20–23.

¹⁴ Zob. tamże, s. 23.

¹⁵ Zob. tamże, s. 21.

¹⁶ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 10.

¹⁷ Zob. Stephan Grigat, *Links und gegen Juden? Antisemitismus und Antizionismus in der österreichischen Linken*, „Dawid” 2007, nr 72, http://david.juden.at/kulturzeitschrift/artikel_72.htm (dostęp: 30.05.2019).

¹⁸ Zob. Moishe Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*, Freiburg 2005, s. 165–194.

Nasz [Żydów związanych z nową lewicą – przyp. O.W.] obraz świata się rozpadł i dzięki temu dostrzegliśmy banalny antysemityzm, ten, który znaliśmy od małego. Oślepieni przez ideologię przypisaliśmy go „prawicy” i byliśmy zdumieni, gdy okazał się również obecny wśród „naszych”. Dopiero gdy reszta lewicy w czasie wojny libańskiej skandowała „naziści precz z Libanu” [...] zobaczyliśmy, że znowu jesteśmy z zewnątrz¹⁹.

Idee syjonistyczne były dla reżyserki ważne, w końcu jej matka zawsze uznawała Izrael za „ojczyznę”²⁰. Bert Rebhandl pisze w tym kontekście o wewnętrznym konflikcie, w którym znalazła się dokumentalistka. Była rozdarta pomiędzy chęcią asymilacji a tym, co Żydzi określają jako „wznoszenie się” (hebr. *alija*), czyli powrotem do ziemi obiecanej²¹.

Nasilanie nastrojów antysyjonistycznych oraz antysemitycznych pod wpływem wydarzeń na Bliskim Wschodzie doprowadziło do sytuacji, w której reżyserka zaczęła zadawać pytania o własną tożsamość i w nowy sposób patrzeć na swoją „Inność”. Proces ten nie dotyczył tylko Beckermann, lecz także innych austriackich Żydów, którzy w tamtych latach byli intelektualnie związani z lewicą²². Ona sama tak podsumowuje te wydarzenia: „Rozpad lewicy i nasz [Żydów – przyp. O.W.] specyficzny konflikt z nimi zbliżyły nas do siebie. Po raz pierwszy zaczęliśmy badać powiązanie naszego stosunku

¹⁹ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 126.

²⁰ Matka reżyserki urodziła się w Wiedniu, ale wyemigrowała do Izraela. W czasie późniejszej wizyty w Wiedniu poznała swojego przysługę męża i ojca Beckermann. To on namówił ją do powrotu do Austrii. Zob. Bert Rebhandl, *Das ewige...*, s. 22.

²¹ Zob. tamże.

²² Zob. Andrea Reiter, *Ruth Beckermann und die jüdische Nachkriegsgeneration in Österreich*, [w:] »Other« *Austrians: Post-1945 Austrian Women's Writing*, red. Allyson Fiddler, New York 1998. Wersja online dostępna: <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/reiterbeckermann.pdf> (dostęp: 30.05.2019).

do rodziców i żydowskiego losu”²³. Zmiana w nastawieniu widoczna jest w jej filmach. Po trzech dokumentach, które skupiały się na ważnych dla Austrii wydarzeniach politycznych, społecznych i kulturalnych, autorka zwróciła się ku żydowskim korzeniom. Efektem była tzw. trylogia o żydowskiej tożsamości, na którą składają się: *Wien Retour* [Powrót do Wiednia] (reż. Josef Aichholzer, Ruth Beckermann, 1983), *Die papierene Brücke* [Most z papieru] (reż. Ruth Beckermann, 1987) oraz *Nach Jerusalem* [W kierunku Jerozolimy] (reż. Ruth Beckermann, 1990). Susann Heenen-Wolff opisuje te przemiany następująco:

Dopiero gdy to żydowskie, powojenne pokolenie przeszło przez typowe stadia zafascynowania syjonizmem i zaangażowania w działalność antyfaszystowską, mogło zająć się tym, o co naprawdę chodziło: doświadczeniem rodziców i znaczeniem prześladowania i eksterminacji Żydów dla społeczeństwa²⁴.

To właśnie ten zwrot był decydujący dla twórczości Beckermann. Przeszłość, wspomnienia, pamięć stały się kluczowymi kwestiami podejmowanymi w jej dziełach. Z perspektywy czasu reżyserka nazywa je „swoimi odwiecznymi tematami”²⁵. Dagmar C. G. Lorenz, pisząc o dokumentalistce, wskazywała wręcz na jej „[...] obsesję przeszłością, poszukiwaniem prawdy o Shoah, ofiarach i sprawcach”²⁶. Beckermann w filmach przygląda się temu, co często zosta-

²³ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 126.

²⁴ Cytuję za: Andrea Reiter, *Ruth Beckermann und...*, s. 1.

²⁵ Ruth Beckermann, Karin Schiefer, *Im Gespräch mit Ruth Beckermann – König der Könige*, <https://filminstitut.at/interview/ruth-beckermann> (dostęp: 15.08.2021). To sformułowanie pojawia się również w dykacji, którą Beckermann umieściła w książce *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*. Autorka dziękowała w niej przyjaciółom za rozmowy o „odwiecznym temacie”. Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 2.

²⁶ Dagmar C. G. Lorenz, *Discovering and Making Memory. Jewish Cultural Expression in Contemporary Europe*, „The German Quarterly” 2000, Vol. 73, No. 2, s. 177.

ło wyparte z oficjalnego dyskursu, wkraczając do sfery niepamięci²⁷. Interesuje ją zarówno polityka pamięci²⁸ i dyskurs w skali makro, jak i mikrohistorie oraz rodzinne wspomnienia. Zerwanie z nową lewicą dało początek związkowi artystki z „pamięciologią”. Zmianę jej zainteresowań należy rozpatrywać w szerszym kontekście. Nie była ona jedynie pokłosiem politycznych doświadczeń reżyserki i wynikiem poszukiwań żydowskiej tożsamości w powojennej Austrii. Analizując jej twórczość, trudno pominąć uwarunkowania polityczno-społeczne.

W latach 80. w Austrii zaistniały wydarzenia, które wpłynęły na refleksję dotyczącą rozrachunków z nazistowską przeszłością i na dyskusję o Zagładzie Żydów. Jedną z ważniejszych debat wywołał serial *Holocaust* (reż. Marvin J. Chomsky, 1978), który w 1979 został pokazany w telewizji w RFN oraz Austrii²⁹. Choć był krytykowany, a jego wpływ na rozliczenie z nazizmem kwestionowano³⁰ – to warto zauważyć, że emisja stała się ważnym wydarzeniem medialnym w obu krajach. Wzbudziła dyskusje na temat Shoah i jego filmowych reprezentacji. Ten serial spowodował, że określenia

²⁷ Terminem „niepamięć” określa się lukę w pamięci zbiorowej. W takiej luce znajdują się elementy, które odgrywają znaczącą rolę dla tożsamości. Zob. Piotr Tadeusz Kwiatkowski, *Niepamięć*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 272–274.

²⁸ Termin „polityka pamięci” w polskim dyskursie używany jest często synonimicznie do pojęcia „polityka historyczna”. Tak również jest w tej pracy. Zob. Joanna Kalicka, Piotr Witek, *Polityka historyczna*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon...*, s. 378–385.

²⁹ Recepcję serialu w Austrii oraz reakcje, które wywołał, opisała między innymi Heidemarie Uhl. Zob. Heidemarie Uhl, *Von »Endlosung« zu »Holocaust«: die TV-Ausstrahlung von »Holocaust« und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses*, „Historial Social Research” 2005, nr 30(4), s. 29–52.

³⁰ Zob. Jonas Engelmann, *Kurzfristig erschüttert*, „Jungle World” 2019, nr 04, <https://jungle.world/artikel/2019/04/kurzfristig-erschuettert> (dostęp: 01.06.2019).

Holokaust zaczęto używać do opisanía Zagłady Żydów podczas II wojny światowej.

Debata, która toczyła się wtedy w Austrii, związana była z międzynarodowym fenomenem, tak zwanym boodem pamięciowym (ang. *memory boom*)³¹. W latach 80. XX wieku nastąpił wzrost zainteresowania pamięcią. Można było to obserwować nie tylko w nauce, lecz także w innych sferach życia publicznego³². Andreas Huyssen pisał nawet o „obsesji pamięci”³³:

W ostatnich piętnastu latach bezsprzeczemu zanikowi historii i świadomości historycznej, lamentowi nad polityczną, społeczną i kulturalną amnezją oraz różnym, celebrującym bądź apokaliptycznym dyskursom o post-historii towarzyszył *memory boom*, który przybrał niebywałą skalę. Debata o pamięci rozpowszechniła się w naukach o kulturze, naukach społecznych oraz przyrodniczych³⁴.

Powody, dla których *memory boom* nastąpił w latach 80., analizował między innymi Jay Winter³⁵. Ogromną rolę odgrywał czasowy dystans oraz świadomość, że kolejni świadkowie wydarzeń II wojny światowej odchodzą³⁶. Ten aspekt podkreślała sama Beckermann,

³¹ Jak zauważa Magdalena Saryusz-Wolska, tłumaczenie tego terminu na język polski jako „boom pamięciowy” nie jest zbyt udane, ponieważ łączy polską i angielską terminologię. Z tego powodu posługuję się angielskim odpowiednikiem. Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Memory boom*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon ...*, s. 224.

³² Zob. tamże, s. 224–225.

³³ Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York–London 1995, s. 5.

³⁴ Tamże.

³⁵ Zob. Jay Winter, *The Generation of Memory: Reflections on the »Memory Boom« in Contemporary Historical Studies*, „Canadian Military History” 2001, No. 10 (3), s. 57–66.

³⁶ Ponadto rozwój technologii, który nastąpił w tamtym okresie, ułatwił rejestrowanie wspomnień Ocalałych. Jest to kolejny czynnik, który wywołał *memory boom*.

gdy w książce *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945* wyjaśniała swoje zainteresowanie losami Żydów: „Co najmniej równie ważną rolę odgrywał wiek – nasz oraz pokolenia Ocalałych. I czasowy odstęp od samych wydarzeń, które po czterdziestu latach powracały jako wspomnienia”³⁷.

To właśnie ten dystans pozwolił spojrzeć na minione wydarzenia i dokonać rozliczeń, aby przepracować traumy. Potrzebna była zmiana pokoleniowa. Zauważa to również Beckermann:

Konfrontacja z Zagładą Żydów miała wtedy [przed latami 80. – przyp. O.W.] bardzo abstrakcyjną i zawstydzającą formę. [...] Była to rana, której nie chciano dotykać, którą zakrywano i ukrywano. Z jednej strony polykaliśmy właściwie dzieła o narodowym socjalizmie i prześladowaniu Żydów, z drugiej strony nie odważyliśmy się zapytać rodziców o ich przeżycia oraz o los ich krewnych. [...] Dopiero w latach 80. zaczęliśmy mówić o takich uczuciach³⁸.

Przemyslenia reżyserki pokrywają się z tym, co opisywała Aleida Assmann. Badaczka wskazywała na zjawisko „symptomatycznego milczenia” (niem. *symptomatisches Schweigen*) wśród strauumatyzowanych ofiar. Jeśli takie milczenie występuje równocześnie z innymi typami milczenia (ze strony sprawców oraz ze strony społeczeństwa), to może dojść do wyparcia problematycznych wydarzeń z dyskursu publicznego i zbiorowej pamięci. Nie wystarczy jednak tylko przerwanie milczenia przez ofiary, co podkreśla także Assmann. Istotna jest wola społeczeństwa i pewna ewolucja systemu wartości, która wpłynie na wrażliwość wobec cierpienia. Według badaczki do takiego przewartościowania doszło na przełomie lat 80. i 90. Dzięki temu zaczęto mówić m.in. o ofiarach Holokaustu³⁹. Ta zmiana zaważyła na artystycznej działalności Beckermann,

³⁷ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 126.

³⁸ Tamże, s. 120–121.

³⁹ Zob. Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2020, s. 56–57.

która wtedy zainteresowała się tym, jak los Żydów wpłynął na jej własną rodzinę⁴⁰. Konfrontując się ze wspomnieniami bliskich, obciążała samą siebie postpamięcią (ang. *postmemory*), m.in. o wydarzeniach z okresu II wojny światowej. Termin ten wprowadziła Marianne Hirsch, aby określić rodzaj pamięci, w której podmiot splata swoje doświadczenia z tym, co zna z opowieści bliskich⁴¹.

Zainteresowanie pamięcią odegrało też znaczącą rolę w polityce Austrii. Analizując fenomen *memory boom*, Jay Winter podkreślał, że tematy takie jak Holocaust i wydarzenia II wojny światowej, stały się niezmiernie istotne dla kreowania polityki tożsamości. Miało to wpływ na życie publiczne – organizowanie obchodów, otwieranie muzeów, stawianie pomników etc. Aby wspomnienia o II wojnie światowej mogły stać się fundamentem tożsamości zbiorowej, musiały zacząć funkcjonować jako element pamięci kulturowej. Nie mogły istnieć tylko w obrębie pamięci komunikacyjnej⁴². To pojęcie wprowadził Jan Assmann, odnosząc się do pamięci obejmującej doświadczenia kilku pokoleń. Trwałość pamięci komunikacyjnej oceniał na około 80–100 lat, gdyż jej istnienie jest zależne od opowieści, które przekazywane są ustnie z pokolenia na pokolenie⁴³.

Warto przywołać też myśl Haralda Welzera. W jego badaniach między pamięcią komunikacyjną a kulturową pojawia się jeszcze pamięć rodzinna. Według Welzera informacje uzyskane od członków rodziny są współcześnie uzupełniane o opowieści innych świadków historii, dostępne dzięki przekazom medialnym. To właśnie te dwa aspekty kształtują według niego pamięć komunikacyjną⁴⁴.

⁴⁰ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 126.

⁴¹ Zob. Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, No. 29 (1), s. 103–128.

⁴² Oba te typy pamięci obecnie koegzystują.

⁴³ Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015, s. 64–71.

⁴⁴ Zob. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, »*Opa war kein Nazi*«. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main 2002, s. 9–14.

Ta perspektywa różni się od przywoływanych wcześniej teorii Jana Assmanna. Wynika to przede wszystkim z tego, że Assmann badał głównie kultury antyczne, natomiast Welzer zajmował się wspomnieniami z okresu III Rzeszy. Na tę różnicę zwraca również uwagę Magdalena Saryusz-Wolska:

O ile zatem Assmann kładł nacisk na ustne relacje w obrębie wspólnoty, gdyż badane przez niego społeczności nie miały jeszcze rozwiniętych narzędzi medialnych, o tyle Welzer koncentruje się na pamięci, która konstruowana jest w najbliższym otoczeniu człowieka oraz integruje elementy współczesnych przekazów medialnych⁴⁵.

Welzer zauważył, że współcześnie dochodzi często do konfliktu między pamięcią komunikacyjną a kulturową. Analizując sytuację w Niemczech, stwierdził, że zbrodnie hitlerowskie nadal są wypierane z pamięci komunikacyjnej, szczególnie gdy dotyczy to współudziału najbliższych osób. Wydarzenia te nie są natomiast wypierane z pamięci kulturowej, wręcz przeciwnie zajmują w jej obrębie ważną pozycję. Luki z opowieści rodzinnych muszą być więc często uzupełniane przekazami medialnymi. Dzięki temu pamięć komunikacyjna może stać się kompletna⁴⁶. W obu ujęciach (zarówno Assmanna, jak i Welzera) jest ona czasowo ograniczona. Pamięć kulturowa może natomiast trwać dłużej, lecz wymaga materialnego utrwalenia (np. w formie pomników), czyli upamiętnienia.

Warto zwrócić uwagę na różnice między „pamiętaniem” a „upamiętnieniem”. Terminem „pamiętanie” określa się formy odniesienia do przeszłości i wspomnień, czyli: przypominanie, przywoływanie wspomnień, snucie opowieści⁴⁷. Natomiast „upamiętnienie”

⁴⁵ Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamięć komunikacyjna*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon...*, s. 336.

⁴⁶ Zob. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, »*Opa war kein Nazi*« ..., s. 10–11.

⁴⁷ Zob. Zuzanna Dziuban, *Pamiętanie*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon...*, s. 351–355.

obejmuje kulturowo-społeczne praktyki uobecniania minionych wydarzeń przez społeczność. To właśnie poprzez upamiętnienie zbiorowość buduje i utrwala własną tożsamość⁴⁸. Wiąże się ono z kategorią pamięci funkcjonalnej, którą wprowadziła Aleida Assmann, stosując ją jako przeciwagę dla pojęcia pamięci magazynującej. W pamięci funkcjonalnej, której u Assmann odpowiada metafora kanonu, znajdują się treści używane przez społeczeństwa przy tworzeniu i utrwalaniu własnej tożsamości. Natomiast pamięć magazynująca, symbolizowana przez archiwum, to fakty i wiedza historyczna⁴⁹.

Wraz z *memory boom* w latach 80. Holokaust na stałe wszedł w wielu państwach do sfery pamięci funkcjonalnej. Dlaczego stało się to właśnie wtedy? Kolejny istotny argument, który Jay Winter przywołuje w swoim artykule, dotyczy poziomu wykształcenia i zamożności społeczeństwa. Według amerykańskiego historyka kraje Zachodu osiągnęły właśnie w tamtym okresie odpowiedni poziom, aby zająć się intensywnie zagadnieniami pamięci. Tym samym „konjunktura pamięci” mogła się tam wytworzyć wcześniej niż w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Winter twierdzi też, że wyjątkowość Shoah i próby upamiętnienia pustki, która powstała po ofiarach, spowodowały, że pamięć zaczęła znacząco wpływać na dyskurs publiczny⁵⁰. Jego artykuł otwiera zresztą prowokujący cytat z francuskiego historyka Pierre’a Nory, który pisze: „Ktokolwiek mówi pamięć, mówi o Shoah”⁵¹.

Pamięć o wydarzeniach II wojny światowej odgrywa w polityce historycznej Austrii ważną, ale też problematyczną rolę, co udowodniły, między innymi: debata wokół mitu „pierwszej ofiary Hitlera”,

⁴⁸ Zob. Marcin Napiórkowski, *Upamiętnienie*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon...*, s. 509–514.

⁴⁹ Zob. Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 58–73.

⁵⁰ Zob. Jay Winter, *The Generation...*, s. 57–61.

⁵¹ Cytuję za: tamże, s. 57.

przeszości Waldheima⁵² czy wypowiedzi Jörga Haidera, działacza Wolnościowej Partii Austrii (niem. *Freiheitliche Partei Österreichs* – FPÖ), chwalcę III Rzeszę⁵³. Trzeba zaznaczyć, że od drugiej połowy lat 80. w austriackiej polityce pamięci zaszły duże zmiany. To one doprowadziły m.in. do odsłonięcia w Wiedniu w 2000 roku pomnika upamiętniającego austriackich Żydów, którzy zginęli w Holokauście. Dotychczas w dyskursie publicznym ofiary żydowskie stawiano na równi z innymi. Uznawano bowiem, że wszyscy w równym stopniu ucierpieli przez agresję Hitlera i politykę nazistów⁵⁴. Ten aspekt podkreśla sama Beckermann:

Zarówno Austriacy, jak i Żydzi byli przedstawiani jako ofiary niemieckiej agresji. Między nimi nie było konfliktu. Jednakże tylko Austriacy wiwatowali w momencie „upadku własnego państwa”. Tutaj nasuwa się pytanie, dlaczego to właśnie Austriacy wiwatowali w momencie rzekomego „upadku własnego państwa”? Jednak to właśnie takie negatywne opisywanie tych wydarzeń pozwala uniknąć opowieści o wiwatowaniu na cześć dołączenia do nazistowskich Niemiec i ich zachwycającego systemu, który panował tam już od 5 lat. To stawianie na równi Żydów i Austriaków jako ofiar przemocy z zewnątrz, a wreszcie odciążająca relatywizacja, że gdzieś indziej było też źle⁵⁵.

Powyższa narracja wynikała z polityki pamięci opartej na miocie pierwszej ofiary. Dopiero *memory boom* oraz wydarzenia takie jak „rok namysłu” (niem. *Bedenkjahr*)⁵⁶ w 1988 wpłynęły

⁵² Afera Waldheima oraz jej wpływ na austriackie rozliczenia z przeszłością zostaną omówione dokładniej w rozdziale drugim.

⁵³ Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s. 26–27.

⁵⁴ Zob. Rudolf de Cillia, Ruth Wodak, *Commemorating the Past: The Discursive Construction of Official Narratives about the ‘Rebirth of the Second Austrian Republic’*, „Discourse & Communication” 2007, No. 3, s. 332.

⁵⁵ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 42.

⁵⁶ W niemieckojęzycznych źródłach funkcjonują dwa terminy: *Gedenkjahr* oraz *Bedenkjahr*. Istnieje między nimi znacząca różnica,

na austriacki dyskurs historyczny. Największą rolę odegrała jednak afera Waldheima, która wywołała dyskusję o udziale Austriaków w zbrodniach hitlerowskich. Zmianę można było dostrzec m.in. w wypowiedziach polityków. W 1991 roku w trakcie jednego z przemówień kanclerz Franz Vranitzky oficjalnie przyznał, że Austria jest winna zbrodni nazistowskich. Ocena tego wystąpienia pozostaje ambiwalentna. Choć był to ważny gest, to niewiele zmienił. Karol Franczak wskazuje na to, że przemowa Vranitzky'ego była ważniejszym wydarzeniem na arenie międzynarodowej niż w samej Austrii. Na dodatek kanclerzowi zarzucano „ceremonialność” i brak prawdziwych chęci rozliczenia się z trudnej austriackiej historii⁵⁷. Innym symbolicznym gestem była przemowa Thomasa Klestil'a podczas wizyty w Izraelu w 1994. Ówczesny prezydent mówił o udziale Austriaków w tragedii ludności żydowskiej. W latach 90. w Austrii zaczęło się powoli zmieniać postrzeganie historii z lat 1938–1945. Miało to też wpływ na postawę obywateli, na co wskazuje Heidemarie Uhl. W 1997 pisała ona o tzw. ponownym odkryciu miejsc (niem. *Wiederentdeckung der Orte*). Według Uhl Austriacy na nowo odkrywają miejsca związane z nazistowską przeszłością i dostrzegają uwikłanie zwykłych ludzi w zbrodnie i przewinienia systemu. Wpływa to na upamiętnianie historii w przestrzeni publicznej⁵⁸. Przykładem jest m.in. wspominany pomnik na wiedeńskim Judenplatz.

Do zainteresowania przeszłością przyczyniają się również teksty kultury. Od lat 80. powstaje coraz więcej dzieł podejmujących temat

ponieważ w pierwszym przypadku mowa o roku pamięci, a w drugim raczej o roku namysłu/refleksji. Będę używała pojęcia „rok namysłu” w kontekście 1988. „Rok pamięci” (niem. *Gedenkjahr*) wydaje się dużo bardziej adekwatny w odniesieniu do roku 2018, gdy świętowano m.in. setną rocznicę powstania Republiki, a także do roku 1995 i 2005, gdy świętowano rocznicę podpisania traktatu państwowego oraz powstanie Drużej Republiki.

⁵⁷ Zob. Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s. 74–75.

⁵⁸ Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow of the Past. Contemporary Austria Literature, Film and Culture*, Rochester 2017, s. 96–97.

pamięci. Znaczącą rolę odgrywał w tym kontekście film. Astrid Erll i Stephanie Wodianka we wstępie do tomu *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen* [Film i pamięć kulturowa. Pluri-medialne konstelacje] zauważają:

Pamięć przeżywa koniunkturę – również w filmie [...] Kulturowe wspomnianie jest obecnie w sposób oczywisty motywem przewodnim filmów, a jednocześnie kino awansowało do pozycji dominującego medium kultury pamięci. Od II wojny światowej film stał się niechybnie, a od początku lat 80. jeszcze ze zdwojoną siłą, najbardziej oddziałującym medium, jeśli chodzi o przedstawianie przeszłości i jej interpretację [...] ⁵⁹.

Jak istotna jest rola filmu w kształtowaniu debaty o pamięci, pokazała już pod koniec lat 70. dyskusja wokół serialu *Holocaust*, który można potraktować jako zapowiedź prawdziwej fali produkcji kinowych i telewizyjnych o przeszłości. Zwracają na to uwagę Erll i Wodianka, opisując fenomen tak zwanego *Erinnerungsfilm*: „Pod względem ilościowym, jak i jakościowym *Erinnerungsfilm* jest produktem współczesności. To wynik współdziałania dwóch procesów z końca XX wieku, które możemy określić jako »memory boom« oraz »społeczeństwo medialne« [...]” ⁶⁰. *Erinnerungsfilm* nie ma odpowiednika w języku polskim. Konrad Klejsa, przybliżając to pojęcie w *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, pisze, że obejmuje ono „[...] wszelkie filmy, które w istotny sposób odnoszą się do problemu pamięci – także te o tematyce psychologicznej” ⁶¹.

Erll i Wodianka przypisują szczególną rolę filmom o Holokauście i nazizmie, choć zaznaczają, że *Erinnerungsfilm* nie opowiada jedynie o historii II wojny światowej. Jednak to właśnie dzieła odnoszące się do tego okresu autorki uznają za jedno z największych wyzwań dla reprezentacji historii w kinie. Na szczególny wkład

⁵⁹ Astrid Erll, Stephanie Wodianka, *Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des Erinnerungsfilms*, [w:] *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. tychże, Berlin 2008, s. 1.

⁶⁰ Tamże, s. 8–9.

⁶¹ Konrad Klejsa, *Film*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon ...*, s. 133.

filmu w upamiętnienie tragedii Holokaustu wskazują też inni badacze i badaczki, m.in. Catrin Corell⁶². Dlatego nie dziwią wnioski, do których dochodzą redaktorki tomu *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen* [Film i pamięć kulturowa. Pluri-medialne konstelacje]:

Żaden inny rozdział w historii nie jest tak wyraźnie związany z moralnym zobowiązaniem do pamiętania. I prawie żaden inny nie pokazuje dobitniej, jakie wyzwania łączą się z przejściem od pamięci komunikacyjnej do kulturowej. Zbliżająca się utrata pokolenia świadków, którzy przeżyli to, o czym należy pamiętać, oznacza stratę specyficznej kompetencji pamiętania [...]. Wymaga to zamiast tego refleksji o strategiach (zwłaszcza medialnych), które mogą to zrekompensować i umożliwią przejście od przeżytej historii do pamięci kulturowej⁶³.

Wiele dzieł Beckermann stanowi właśnie taki pomost. Reżyserka nie tylko rozmawia ze świadkami historii (np. z Franzem Westem w *Powrocie do Wiednia*), ale też zadaje pytania o to, jak pewne wydarzenia, postaci czy miejsca są wspominane, np. II wojna światowa w *Jenseits des Krieges* [Na wschód od wojny] (reż. Ruth Beckermann, 1996), żydowskie życie w przedwojennych Czerniowcach w *Moście z papieru*, książeczka Sissi w *Ein flüchtiger Zug nach dem Orient* [Uciekający pociąg do Orientu] (reż. Ruth Beckermann, 1999). Dokumentalistka odnosi się często do wspomnień rodziców bądź innych świadków historii. Korzysta z własnych materiałów, sięga również do archiwów. Jej filmy pokazywane na festiwalach, w kinach, ale też w szkołach⁶⁴ wywołują dyskusje. Erll i Wodianka twier-

⁶² Zob. Catrin Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film: Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*, Bielefeld 2009.

⁶³ Astrid Erll, Stephanie Wodianka, *Einleitung: Phänomenologie...*, s. 9–10.

⁶⁴ W Austrii filmy Beckermann często są dydaktyzowane, m.in. w ramach projektu *Kino macht Schule*. Zob. <http://www.kinomachtschule.at/filme/gesamtliste.html> (dostęp: 11.08.2021).

dzą: „[...] media stają się mediami pamięci zbiorowej dopiero poprzez konkretne formy społecznego użycia”⁶⁵, dlatego twórczość Beckermann wpisuje się w koncepcję *Erinnerungsfilme*.

Reżyserka mierzy się w wielu dokumentach właśnie z tym, co badaczki uznają za największe wyzwanie dla *Erinnerungsfilme*, a mianowicie z reprezentacją wydarzeń II wojny światowej. Nie tyle tworzy filmy o tych wydarzeniach, co swoimi dziełami stara się wpisać w debatę o pamięci oraz o wizualnych możliwościach przedstawienia Zagłady. *Memory boom* znacząco zmienił charakter rozważań o filmach dotyczących Holokaustu. Jak zauważa Catrin Corell, powołując się na Andreasa Huyssena, od lat 80. dyskusja nie dotyczy już moralnych wątpliwości, czy można przedstawiać Shoah na ekranie. Kluczowe stało się pytanie, jak należy to robić⁶⁶. Jeszcze na początku lat 80. toczyły się spory o (nie)możliwości reprezentacji Zagłady. W 1985 premierę miało *Shoah* (reż. Claude Lanzmann, 1985). Francuski reżyser jednoznacznie przyjął postawę ikonoklasty. Jego film z pewnością wpłynął na Beckermann, co najlepiej widać w *Moście z papieru* – nakręconym zaledwie dwa lata po premierze głośnego dokumentu Lanzmanna⁶⁷. Wraz z pojawianiem się kolejnych – w szczególności hollywoodzkich – produkcji poruszających temat tragedii Żydów w czasie II wojny światowej ta debata zmieniła swoje oblicze. W końcu przyjęła taką formę, jaką opisywał Huyssen. Istotną dla niej rolę odegrały takie filmy jak: *Schindler's List* [Lista Schindlera] (reż. Steven Spielberg, 1993), *Sophie's Choice* [Wybór Zofii] (reż. Alan J. Pakula, 1982) czy *La vita è bella* [Życie jest piękne] (reż. Roberto Benigni, 1997).

Zainteresowania historią i pamięcią w kinie nie należy sprowadzać jedynie do pytania o to, w jaki sposób można przedstawiać tak tragiczne wydarzenia jak Zagłada. *Memory boom* prowokuje też pytania o metodologię. Jak badać filmy, które tak mocno związane są z pamięcią? Na ten aspekt zwracają uwagę Erll i Wodianka:

⁶⁵ Astrid Erll, Stephanie Wodianka, *Einleitung: Phänomenologie ...*, s. 5.

⁶⁶ Zob. Catrin Corell, *Der Holocaust ...*, s. 13.

⁶⁷ Na ten temat więcej piszę w trzecim rozdziale.

Klasyczna analiza skupiająca się na tym, co zawarte w filmie [...] pozwala na opracowanie szeregu pytań z zakresu kulturoznawczej refleksji nad pamięcią: jak w filmie jest inscenizowana pamięć indywidualna albo kolektywna? Jaki obraz procesów upamiętniania zostaje poprzez to przekazany?⁶⁸

Autorki wskazują jeszcze na szereg innych pytań, które mogą się pojawić przy analizie *Erinnerungsfilme*. Przyznają, że są one istotne w badaniu środków filmowych i ich potencjału w procesie reprezentacji przeszłości. Jednak podkreślają, że *Erinnerungsfilme* powinny być analizowane w szerszym kontekście, wykraczającym poza treść dzieła, uwzględniającym m.in. dystrybucję czy recepcję⁶⁹.

Takie założenie wydaje się słuszne. Zajmując się dokumentami Beckermann, warto więc odnieść się do recenzji, wywiadów czy zastanowić się nad tym, jak są promowane. Pozwoli to pogłębić refleksję nad obrazem Austrii oraz Austriaków w twórczości reżyserki. Przy analizie samych dzieł pomocne będą wspomniane przez Erll i Wodiankę pytania z zakresu kulturoznawczej refleksji nad pamięcią, które uzupełnią analizę neoformalną. Aby móc na nie odpowiedzieć, potrzebne jest odpowiednie zaplecze metodologiczne, które w tym przypadku tworzą teorie i pojęcia z zakresu studiów nad pamięcią. Większość z nich powstała pod wpływem *memory boom*, bowiem publiczne zainteresowanie zagadnieniami pamięci znalazło odzwierciedlenie w naukowych teoriach oraz artykułach i książkach z tego zakresu.

Prace, które powstały w tamtym okresie, dały początek zwrotowi pamięciowemu w humanistyce. Co kryje się pod tym pojęciem? Nie jest ono jednoznaczne. Magdalena Saryusz-Wolska wyjaśnia, że „zwrot pamięciowy” można rozumieć na dwa sposoby. Tak określa się przełom, który nastąpił w nauce w latach 80. i 90., właśnie pod wpływem *memory boom*, gdy pamięć stała się przedmiotem badań naukowych nad przeszłością. Jednocześnie zaczęli się nią zajmować historycy, historiografowie, ale także literaturoznawcy czy

⁶⁸ Astrid Erll, Stephanie Wodianka, *Einleitung: Phänomenologie ...*, s. 5.

⁶⁹ Zob. tamże, s. 5–6.

socjologowie. W drugim znaczeniu „zwrot pamięciowy” to jeden ze zwrotów kulturowych (ang. *cultural turns*) we współczesnej humanistyce. Innymi – obok pamięciowego – są np. zwrot postkolonialny, afektywny czy obrazowy⁷⁰.

W tej książce odwołuję się przede wszystkim do teorii, które powstały właśnie w ramach zwrotu pamięciowego pod koniec XX wieku. Jednak przywołana zostanie też myśl Maurice’a Halbwachsa, która była istotnym punktem odniesienia dla późniejszych badaczy. Zwraca na to uwagę Saryusz-Wolska:

Na przełomie lat 80. i 90. XX w., a zatem w kulminacyjnym momencie *memory boomu*, większość z nich argumentowała z pozycji tu i teraz, w bardzo niewielkim stopniu odwołując się do wcześniejszych prac na temat pamięci (wyjątek stanowiły spopularyzowane w tym czasie książki Maurice’a Halbwachsa [1877–1945], który odgrywał rolę dyżurnego klasyka). Innym prekursorów humanistycznej refleksji o pamięci zaczęto przywoływać dopiero później⁷¹.

Dla rozwijających się *memory studies* znacząca była koncepcja „społecznych ram pamięci”, którą francuski socjolog przedstawił w pracy o takim właśnie tytule⁷². Posługiwał się w niej pojęciem pamięci zbiorowej (franc. *mémoire collective*). Przy czym jego rozumienie tego terminu odbiega od współczesnych definicji pamięci zbiorowej, według których jest to „podzielane przez członków grupy społecznej wyobrażenie dotyczące jej przeszłości”⁷³ bądź też „[...] wytwory kulturowe powstałe w ramach grupy służące pamiętaniu”⁷⁴. Halbwachs podkreślał, że to zbiorowość

⁷⁰ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Zwrot pamięciowy*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon...*, s. 557–558.

⁷¹ Magdalena Saryusz-Wolska, *Memory...*, s. 224.

⁷² Zob. Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 1969.

⁷³ Joanna Wawrzyniak, *Pamięć zbiorowa*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon...*, s. 346.

⁷⁴ Tamże.

kształtuje pamięć jednostki. Według niego nie mogłaby ona istnieć bez możliwości odniesienia się do społecznych ram. Zbiorowości kształtują więc indywidualną pamięć swoich członków. Jednocześnie ramy pamięci pozwalają na stworzenie narracji, która może stać się podstawą dla zbiorowej tożsamości.

Przedstawiając teorię Halbwachsa, Kaja Kaźmierska zwraca uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt:

Spółeczeństwo dąży do usunięcia z pamięci wszystkiego, co mogłoby dzielić jego członków, w każdej epoce wspomnienia kształtowane są tak, aby były zgodne ze zmiennymi warunkami społecznej równowagi. Istotę pamięci stanowi nie tylko treść zapamiętanych zdarzeń, lecz także ich interpretacja, podporządkowana zbiorowej wizji przeszłości⁷⁵.

Wydaje się to szczególnie istotne z perspektywy austriackich sporów o pamięć, które wpłynęły na Beckermann oraz jej twórczość. Reżyserkę interesują zakłócenia społecznej równowagi wywołane przez konflikty pamięci. Ramy pamięci zbiorowej w Austrii nie pozwalały przez wiele lat na konfrontację ze zbrodniami wojennymi, gdyż dominował dyskurs oparty na micie „pierwszej ofiary Hitlera”. Dokumentalistka przygląda się temu, co dzieje się w Austrii, gdy pojawiają się głosy wykraczające poza społeczne ramy pamięci. Wspomnienia rodzinne Beckermann nie pasowały do panującej narracji.

Dlatego warto też odnieść się do pojęcia przeciw-pamięci (określanej również mianem kontrpamięci), które pojawia się w filozofii Michela Foucaulta. Pozwala ono nazwać narracje pamięciowe niemieszczące się w dominującym dyskursie. W badaniach nad pamięcią termin ten stosuje się, aby opisać doświadczenia mniejszości, grup

⁷⁵ Zob. Kaja Kaźmierska, *Spółeczne ramy pamięci*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon ...*, s. 457.

często wykluczonych, pomijanych, nieuprzywilejowanych⁷⁶. Stał się on popularny w ramach badań łączących perspektywę studiów postkolonialnych oraz studiów nad pamięcią. „Na gruncie toczących się w drugiej połowie XX i na początku XXI w. procesów dekolonizacji, pluralizacji i demokratyzacji społeczeństw wizja przeszłości staje się obszarem kontestacji i agonicznych strategii różnych grup tożsamościowych”⁷⁷ – zauważają Katarzyna Bojarska i Maria Solarska. Sytuacja Beckermann – austriackiej Żydówki – przemawia za odwołaniem się do terminu „przeciw-pamięci”, lecz jej pochodzenie nie jest tego jedynym powodem. Istotna jest też rola, jaką działalność artystyczna spełnia w procesie artykułowania kontrapamięci.

Sztuka i literatura w drugiej połowie XX w., naznaczone świadomością katastrofy, która na zawsze zniekształciła sposób postrzegania pewnych obrazów, używania pewnych rzeczy i słów, stały się manifestacją walki ze światem samorozgrzeszającym się z win, uwalniającym się od odpowiedzialności i ciężaru żywej pamięci. To właśnie twórcy, a nie politycy, wzięli na siebie odpowiedzialność za ujawnianie represyjnych mechanizmów władzy, demaskowanie przemocy trwale obecnej w systemach organizacji społeczeństw⁷⁸.

Dzieła takie jak *Walc Waldheima* czy *Na wschód od wojny* są wymierzone właśnie w „samorozgrzeszającą się” narrację o historii. Beckermann, która angażowała się m.in. w kampanię przeciw Waldheimowi, stara się filmami pokazać tę inną pamięć, tym samym odnaleźć dla niej miejsce w dyskursie.

Reżyserka obnaża mity kształtujące politykę pamięci w swojej ojczyźnie i wskazuje na problematyczność austriackich miejsc pamięci. Sam termin „miejsce pamięci” ma kilka znaczeń. Pierwsze, najbardziej dosłowne, odnosi się do realnych miejsc upamiętnienia

⁷⁶ Zob. Katarzyna Bojarska, Maria Solarska, *Przeciw-pamięć*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon ...*, s. 396–402.

⁷⁷ Tamże, s. 400.

⁷⁸ Tamże, s. 402.

pewnych wydarzeń. W tym kontekście mowa więc np. o pomnikach czy tablicach pamiątkowych, a także o topograficznie rozległych terenach, takich jak nazistowskie obozy koncentracyjne. W takich miejscach tworzone są często muzea, które w języku polskim noszą właśnie nazwę „miejsc pamięci” (np. Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau). Istnieje też inne, bardziej metaforyczne rozumienie tego terminu, które zaproponował Pierre Nora. W jego ujęciu „miejsc pamięci” (franc. *lieux de mémoire*) to zjawiska, które mają symboliczne znaczenie dla tożsamości kulturowej zbiorowości. Słowo „miejsce” nie powinno więc budzić skojarzeń *stricte* terytorialnych⁷⁹. *Lieux de mémoire* w koncepcji Nory mogą być czymś zakotwiczonym w konkretnej topografii, jak np. wieża Eiffla, ale nie muszą. Francuski historyk podaje też przykłady wydarzeń i postaci historycznych, dzieł literackich czy jedzenia⁸⁰. Tym samym Nora:

[...] wypracował projekt „historii drugiego stopnia”, która w odróżnieniu od rekonstruującej wydarzenia „historii pierwszego stopnia” – traktuje o funkcjonowaniu danego fenomenu historycznego [...] w świadomości zbiorowej [...]. Idea Nory wpisała się w przemiany historiografii, która stopniowo odchodziła od tradycyjnego rozumienia „faktów” i „wydarzeń” historycznych, przechodząc przez procesy narratywizacji i społecznej konstrukcji historii⁸¹.

Analizując twórczość Beckermann, warto wziąć pod uwagę oba znaczenia terminu „miejsc pamięci”. Reżyserkę interesują zarówno miejsca upamiętnienia, jak i *lieux de mémoire*. Do austriackich „miejsc pamięci” w ujęciu Pierre’a Nory, które odnajdziemy u Beckermann,

⁷⁹ Istnieją miejsca, które będą wpisywać się w oba znaczenia „miejsc pamięci”. Przykładowo obóz Auschwitz-Birkenau czy Stocznia Gdańska są zarówno miejscem pamięci w klasycznym rozumieniu, jak i *lieux de mémoire*, odgrywającymi znaczącą rolę dla polskiej pamięci zbiorowej.

⁸⁰ Zob. Kornelia Kończal, *Miejsce pamięci*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon...*, s. 229–233.

⁸¹ Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków 2009, s. 20.

należy z pewnością figura księżniczki Sissi⁸². Sissi jako austriackie „miejsce pamięci” jest silnie związana z mitem habsburskim, który odgrywa kluczową rolę dla austriackiej tożsamości zbiorowej⁸³. Jak podkreśla Saryusz-Wolska, „zbiorowe pamiętanie krystalizuje zbiorową tożsamość”⁸⁴. Elżbieta Bawarska i monarchia habsburska były więc wykorzystywane do tworzenia utopijnego wizerunku przeszłości, pozwalającego podtrzymywać „mit Austrii szczęśliwej” (łac. *tu felix Austria*⁸⁵) – harmonijnego mocarstwa w środkowej Europie⁸⁶.

Z tym mitem związany jest nierozłącznie pocztówkowy wizerunek kraju, na który składają się nie tylko alpejskie krajobrazy, ale też wystawne rezydencje i pałace. Jednym z nich jest Hofburg, który można podziwiać w samym centrum austriackiej stolicy. Między wiedeńską rezydencją cesarza a reprezentacyjnymi bulwarami (*Ringstraße*) znajduje się kolejne istotne miejsce pamięci, plac Bohaterów (niem. *Heldenplatz*). Można je interpretować jako metaforę nowego sposobu obchodzenia się z pamięcią. Miejsce, w którym

⁸² Ze względu na ogromną popularność Sissi Karl i Michaela Vocelka analizują jej postać jako przykład nie tylko austriackiego, ale nawet europejskiego miejsca pamięci. Zob. Michaela Vocelka, Karl Vocelka, *Sissi: Leben und Legende einer Kaiserin*, München 2014, s. 115–124.

⁸³ Więcej o micie habsburskim oraz o Sissi piszę w części poświęconej analizie filmu *Uciekający pociąg do Orientu*.

⁸⁴ Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie ...*, s. 20.

⁸⁵ Od łacińskiej sentencji „*Bella gerant alii, tu felix Austria nube*” pochodzącej z czasów Habsburgów i oznaczającej „Niech inni prowadzą wojny, ty, szczęśliwa Austrio, zawieraj związki małżeńskie”.

⁸⁶ Zob. Nicole L. Immler, ‘*Gedächtnisgeschichte*’ – *Ein Vergleich von Deutschland und Österreich in Bezug auf Pierre Noras Konzept der lieux de mémoire*, [w:] *Neighbours and Strangers. Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Cultural Europe since 1989*, red. Ian Foster, Juliet Wigmore, Amsterdam–New York 2004. Wersja online dostępna: https://www.researchgate.net/publication/233650471_’Gedachtnisgeschichte’_Ein_Vergleich_von_Deutschland_und_Osterreich_in_Bezug_auf_Pierre_Noras_Konzept_der_lieux_de_memoire, s. 6–8 (dostęp: 15.08.2021).

12 marca 1938 roku przemawiał Hitler, przez lata uznawane było raczej za niemieckie miejsce pamięci, ponieważ w Austrii żyjącej mitem pierwszej ofiary wspomnienia dotyczące okresu narodowego socjalizmu były wypierane. Plac Bohaterów już we wcześniejszej historii Austrii odgrywał znaczącą rolę. Był świadectwem m.in. potęgi Habsburgów. Jednak po 1945 roku stał się problematyczny, gdyż kojarzono go przede wszystkim z niechlubną przeszłością – w 1938 rok na placu Bohaterów zebrały się tłumy, aby wiwatować na cześć Hitlera i świętować przyłączenie do III Rzeszy. Z tego powodu plac w samym centrum Wiednia przez wiele lat pozostawał miejscem (nie)pamięci, o którym wolano milczeć. Wybuch afery Waldheima w 1986 – notabene jako prezydent Waldheim rezydował w Hofburgu – oraz skandal wokół sztuki Thomasa Bernharda przygotowanej na urodziny Burgtheater w 1988⁸⁷ zmieniły jednak sytuację. Plac Bohaterów stał się również austriackim miejscem pamięci, przypominającym o kwestiach rozliczeń z przeszłością⁸⁸. Dla Beckermann, która zajmuje się właśnie problemem austriackich rozrachunków, jest więc to miejsce szczególne.

Od 2018 roku przy placu Bohaterów działa *Haus der Geschichte Österreich* (pol. Dom Historii Austrii) – muzeum poświęcone historii kraju od roku 1918. Wyjątkowość placu dla austriackiego krajobrazu pamięci podkreślają też znajdujące się tam pomniki. Jeden z nich (Konny pomnik księcia Eugena von Savoyen) widoczny jest w *Moście z papieru*, choć nie odgrywa kluczowej roli. Reżyserka nie poświęca pomnikom na placu Bohaterów szczególnej uwagi. Interesują ją jednak inne miejsca pamięci (w dosłownym tego słowa znaczeniu). Bardzo krytycznie wypowiada się o pomniku przeciwko wojnie i faszyzmowi, który znajduje się w samym centrum Wiednia przy Helmut-Zilk-Platz⁸⁹, *vis-à-vis* słynnej galerii Albertina. Krytyka tego pomnika pojawia się nie tylko we wspomnianej już książce

⁸⁷ Więcej o dramacie Bernharda piszę w rozdziale drugim.

⁸⁸ Zob. Nicole L. Immler, *'Gedächtnisgeschichte'...*, s. 9–11.

⁸⁹ Jest to dawny Albertinaplatz.

*Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945*⁹⁰, jest także głównym tematem instalacji *The Missing Image* [Brakujący obraz].

„Można zaryzykować stwierdzenie, że najwięcej kontrowersji wywołuje dziś polityczny wymiar pamięci, a problemowi jej instrumentalizacji przez przedstawicieli władzy poświęca się w ostatnich latach szczególnie wiele uwagi”⁹¹ – zauważa Saryusz-Wolska. Znajduje to potwierdzenie w twórczości Beckermann. Reżyserka nie zapomina o tym, jak ogromny wpływ wywiera polityka pamięci na jej życie – jako Żydówki mieszkającej w Austrii. Należy ona do powojennego pokolenia Żydów, które przez wiele lat starało się za wszelką cenę zintegrować ze społeczeństwem, nie angażując się w spory dotyczące pamięci i ignorując panujący w kraju antysemityzm. Opisuje to następująco:

Nie milczeliśmy o tym, że jesteśmy Żydami, po prostu o tym nigdy nie mówiliśmy. Jasne, broniliśmy się przed jawnymi antysemitkami atakami, ale jednak wszystko, co pomiędzy, przyjmowaliśmy, żydowskie dowcipy, gify i milczenie przyjaciół, kiedy przy stole obok ktoś powiedział „śmierdzi czosnkiem, jak w żydowskim mieszkaniu”. Wmawialiśmy sobie, jakoby istniało coś ważniejszego. Że wspólne zaangażowanie w uwolnienie klasy robotniczej i wszystkich uciśnionych świata jest ważniejsze niż stare historie⁹².

Lecz wraz z *memory boom* i przemianami, jakie nastąpiły w kraju po aferze Waldheima, sytuacja się zmieniła. To właśnie Beckermann stała się jedną z tych osób, które zachęcały mieszkających w Austrii Żydów do otwartej krytyki tamtejszej polityki pamięci.

Apel Ruth Beckermann do austriackich Żydówek i Żydów, aby w końcu publiczne skrytykowali austriacką politykę pamięci i narrację o przeszłości, włączył się jasno w nowy kontekst „post-Waldheimowskiej Ery”, która zmieniła społeczne ramy (w rozumieniu Maurice’a

⁹⁰ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 11–16.

⁹¹ Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie...*, s. 8.

⁹² Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 121–122.

Halbwachsa) i wspierała nowe dyskursy, stawiające wyzwanie starym hegemoniom. W szczególności z tego kryzysu polityki historycznej wyłoniło się nowe żydowskie życie w Austrii, które charakteryzowała pewność siebie⁹³.

Jak zauważa Dagmar Lorenz, austriaccy Żydzi z pokolenia Beckermann przyjęli inną postawę niż rodzice. Ich polityczna aktywność i opozycyjne działania miały znaczący wpływ na wytworzenie się w kraju „społeczeństwa obywatelskiego”⁹⁴. Zaangażowanie w austriackie debaty, spory o pamięć i upamiętnienie wiązało się u reżyserki z refleksją na temat własnej tożsamości i przynależności. Ta bardzo intymna kwestia stanowi – obok zagadnień związanych z pamięcią – drugi filar jej twórczości.

„Rozmowy w kawiarniach toczą się zdecydowanie wokół ulubionego pytania »Kim jesteś? Żydowskim wiedeńczykiem, wiedeńskim Żydem czy Żydem w Wiedniu?«”⁹⁵ – pisze dokumentalistka w książce *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945*. Możliwe, że niejednokrotnie sama zadawała sobie to pytanie. Jej drogę do indywidualnej kariery reżyserskiej rozpoczęła „trylogia o żydowskiej tożsamości”. Za uzupełnienie tych filmowych rozważań można uznać przywołaną powyżej książkę. Beckermann podkreśla w niej, że żydowskie życie w Austrii po wojnie „[...] naznaczone jest przez wiele problemów związanych z tożsamością. Jest ona niczym chybotały domek z kart, którego wyposażenie to bolesne doświadczenia oraz pełne nadziei fantazje”⁹⁶. Bolesne doświadczenia

⁹³ Katharina Wegan, *Vielfachcodierungen des Gedächtnisses... anhand eines bronzenen Fallbeispiels in Österreich*, https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/seminarbibliotheken-zentrale-seminare/an-der-grenze/216_Katharina_Wegan.pdf, s. 15 (dostęp: 19.08.2021).

⁹⁴ Zob. Dagmar C. G. Lorenz, *Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust*, [w:] *A History of Austrian Literature 1918–2000*, red. Katrin Kohl, Rochester, Woodbridge 2010, s. 193.

⁹⁵ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 21.

⁹⁶ Tamże, s. 107.

to prześladowania Żydów i Zagłada, ale także przedwojenny oraz powojenny antysemityzm. Natomiast przywoływane przez reżyserkę fantazje można łączyć ze wspomnieniem przedwojennej kultury środkowoeuropejskich Żydów – wraz z ich sztettłami, literaturą pisaną w jidysz, muzyką czy charakterystyczną kuchnią. To właśnie pamięć o Holokauście oraz o tym, co bezpowrotnie zostało utracone, ukształtowała dokumentalistkę. Wskazuje na to m.in. Katya Krylova⁹⁷. Jednocześnie Beckermann pozostaje krytyczna wobec wspomnień:

Oni [Żydzi – przyp. O.W.] mitologizują swoją własną historię, kurczo-wo trzymają się wielkich muzyków i poetów, którzy uczynili żydowski Wiedeń sławnym, a zapominają o ciemnych stronach emancypacji i asymilacji. Myśłami przenoszą się do upiękzonego przedwczoraj, nie uświadamiając sobie, że właśnie to przedwczoraj doprowadziło do wczorajszych narodowosocjalistycznych prześladowań⁹⁸.

Reżyserka podąża za tymi zmitologizowanymi opowieściami starszych, aby znaleźć odpowiedź na pytanie, które zadaje w *Moście z papieru*: „Kim jesteśmy, my, dzieci drugiego pokolenia? Co nas charakteryzuje?”⁹⁹. Tzw. trylogia o żydowskiej tożsamości rozpoczyna się w międzywojennej Austrii. Beckermann w *Powrocie do Wiednia* przygląda się mieszkańcom żydowskiej dzielnicy nazywanej Wyspą Macy (niem. *Mazzesinsel*)¹⁰⁰ – ich zaangażowaniu w ruch robotniczy, a także narodzinom austrofaszyzmu oraz narodowego socjalizmu. Następnie, w *Moście z papieru*, pokazuje, do czego systemy totalitarne doprowadziły na początku XX wieku. Podróżuje na Wschód, aby przekonać się, że świat z opowieści jej bliskich

⁹⁷ Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow ...*, s. 25–26.

⁹⁸ Ruth Beckermann, *Unzugehörig ...*, s. 109.

⁹⁹ Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Most z papieru*.

¹⁰⁰ Warto zaznaczyć, że *Powrót do Wiednia* odczytywano również jako komentarz do ówczesnej sytuacji i socjaldemokratycznych reform kanclerza Brunona Kreisky'ego. Zob. Armin Thurnher, *Andere Zeiten. Zu vier frühen Filmen Ruth Beckermanns*, [w:] Ruth Beckermann, s. 44.

już nie istnieje. Odwiedza Czerniowce, z których pochodził jej ojciec. Było to wielokulturowe miasto w Bukowinie, w którym żyło wielu Żydów.

W okresie dualistycznej monarchii habsburskiej (1868–1918) Bukowina, a zwłaszcza jej stolica stały się polem niecodziennego eksperymentu etniczno-kulturalnego, tygłem, w którym współżyły ze sobą w miarę zgodnie rozmaite grupy narodowościowe i religijne – Austro-Węgrami w miniaturze. Oryginalną cechą regionu była szczególnie duża rola odgrywana przez społeczność żydowską¹⁰¹.

O niezwykłym statusie Czerniowców dla wschodnioeuropejskich Żydów świadczy to, że w 1908 roku zorganizowano tam konferencję, na której zdecydowano, że jidysz będzie oficjalnym językiem literackim Żydów tworzących w tej części Europy. Po II wojnie światowej Czerniowce pozostają – jak pisze Katarzyna Kuczyńska-Koschany – „niebываłe, widmowe, nieistniejące, utopijne, palimpsestowe”¹⁰². To nie jedyna utopia, z którą musi zmierzyć się Beckermann. Kolejną jest Izrael. W ostatniej części tzw. trylogii o żydowskiej tożsamości, czyli w filmie *W kierunku Jerozolimy*, dokumentalistka wybiera się w podróż do Ziemi Obiecanej. To o niej marzyli syjoniści zarówno w Czerniowcach, jak i w Wiedniu.

Różne miejsca akcji w tych trzech filmach przypominają, że dla reżyserki kluczowe jest pytanie o przynależność, o to, gdzie jest „u siebie” i czym jest dla niej *Heimat*? To niemieckie słowo trudno przetłumaczyć na język polski. Choć w słownikach jako jego ekwiwalent często podawane jest słowo „ojczyzna”, to nie jest to w pełni poprawne. W niemieckim funkcjonują bowiem dwa rzeczowniki, które na polski często tłumaczy się jako „ojczyzna”, choć nie stanowią one synonimów. Są to *Heimat* i *Vaterland*. *Vaterland* rzeczywiście

¹⁰¹ <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/c/988-czerniowce/99-historia-spolecnosci/137206-historia-spolecnosci> (dostęp: 07.09.2021).

¹⁰² Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Czerniowce literackie – alfabet, analfabet, alefbetgidariusz*, „Polonistyka. Innowacje” 2009, nr 9, s. 52.

odpowiada zakresem semantycznym polskiej „ojczyźnie”, natomiast definicja słowa *Heimat* jest o wiele bardziej problematyczna. Anna Wierzbicka wskazuje na jego niezwykle wagę w języku niemieckim¹⁰³, nazywając je za Raymondem Williamsem „słowem kluczem”¹⁰⁴. Jak zauważa językoznawczyni:

[...] słowo to – pomimo tego, że było powszechnie wykorzystywane w nazistowskiej propagandzie i poddawane różnym manipulacjom, co ostatecznie doprowadziło do jego zafalszowania, „skorumpowania” – przetrwało czasy nazizmu, nie tracąc nic ze swojej emocjonalnej, społecznej i politycznej siły wyrazu¹⁰⁵.

Również w twórczości Beckermann *Heimat* odgrywa istotną rolę, dlatego warto przyjrzeć się bliżej konotacjom z nim związanym. Trzeba podkreślić, że pod tym pojęciem nie kryje się zazwyczaj odniesienie do konkretnego kraju (inaczej niż w przypadku terminu *Vaterland*). Można je spotkać m.in. w opisach emocjonalnego związku z miastem czy regionem. Dlatego w tłumaczeniach na język polski występuje często sformułowanie „mała ojczyzna”. Kolejną cechą konstytutywną określenia *Heimat*, którą podaje Wierzbicka, jest to, że budzi pozytywne konotacje. Badaczka łączy je m.in. z poczuciem nostalgii, tęsknoty za krainą lat dziecińczych. Wiąże się to również z poczuciem przynależności (jak pisze Wierzbicka – „to miejsce jest jakby częścią mnie”¹⁰⁶). Warto przeprowadzić krótką analizę morfologiczną dwóch przywoływanych słów. *Vaterland* to dosłownie kraj ojca (od niem. *Land*, czyli kraj, i *Vater* – ojciec). Natomiast *Heimat* składa się ze słowa *Heim* (pol. dom), do którego dołączono sufiks. Dlatego jest to miejsce, w którym czujemy się pewnie, bezpiecznie

¹⁰³ *Heimat* jest koncepcją odgrywającą znaczącą rolę zarówno w Niemczech, jak i Austrii.

¹⁰⁴ Zob. Anna Wierzbicka, *Słowa klucze: różne języki – różne kultury*, wyd. II, Warszawa 2019, s. 296–297.

¹⁰⁵ Tamże, s. 296.

¹⁰⁶ Tamże, s. 299.

– tak jak w domu; lub też tak się czuliśmy, ponieważ *Heimat* może odnosić się do „czegoś utraconego”, co funkcjonuje jedynie we wspomnieniach¹⁰⁷.

Tak dzieje się w przypadku wielokulturowych Czerniowców w *Moście z papieru* czy Wyspy Macy w *Powrocie do Wiednia*. Beckermann sięga do różnych definicji słowa *Heimat*. Nie utożsamia go jedynie z tęsknotą za tym, co bezpowrotnie odeszło. Choć, jak zauważa Krylova, nostalgia odgrywa znaczącą rolę w twórczości austriackiej reżyserki¹⁰⁸. W jej późniejszych dziełach można odnaleźć również refleksje dotyczące miejsc, z którymi jednostka odczuwa szczególną więź, gdzie czuje się jak „u siebie w domu”. O tym opowiada przede wszystkim *Homemad(e)* (reż. Ruth Beckermann, 2001), w którym reżyserka skupia się na przedstawieniu życia na wiedeńskiej ulicy, przy której się wychowała i do dziś mieszka. Wydaje się, że to właśnie tam „przynależy”, choć warto podkreślić, że ważnym punktem odniesienia dla Beckermann jest też Izrael, w którym spędziła sporo czasu. Jej rodzina często wyjeżdżała tam na całe wakacje, a nawet wielokrotnie planowała przeprowadzkę na stałe¹⁰⁹. W filmie *W kierunku Jerozolimy* reżyserka szuka odpowiedzi na następujące pytanie „Co pozostało z marzenia o żydowskim *Heimat*?”¹¹⁰.

Dokument ten pochodzi z roku 1990. Warto pamiętać, że lata 90. były naznaczone zmianami w austriackiej polityce pamięci i konsekwencjami ujawnienia afery Waldheima. Dla Beckermann – jak dla wielu innych żydowskich intelektualistów i twórców w Austrii – stanowiło to przełomowy moment. Wtedy dokumentalistka

¹⁰⁷ Tamże, s. 296–303.

¹⁰⁸ Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow...*, s. 25–26.

¹⁰⁹ Zob. Erica Fischer, *Unbequem unzugehörig. Das andere Wien: Ein Porträt der Autorin und Filmemacherin Ruth Beckermann*, <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/unbequem-unzugehoerig/> (dostęp: 05.09.2021).

¹¹⁰ <https://www.ruthbeckermann.com/home.php?il=17&l=deu> (dostęp: 05.09.2021).

musiała zmierzyć się z częstymi przejawami antysemityzmu¹¹¹. Ponownie uświadomiło to jej własny status jako Obcej w austriackim społeczeństwie, co paradoksalnie stało się siłą napędową dla jej twórczości. Erica Fischer zauważa, że Beckermann jako „[...] outsiderka nauczyła się dokładnie przypatrywać i zadawać niewygodne pytania”¹¹².

Nie oznacza to jednak, że przestała zajmować się zagadnieniami związanymi z własną tożsamością. Choć w wywiadzie udzielonym w 2015 roku twierdziła, że żydowska tożsamość była czymś, co interesowało ją jedynie 25 lat temu, gdy „[...] prawie nikt o tym nie mówił i sami Żydzi nie chcieli się wyróżniać”¹¹³, to jej wypowiedź nie wydaje się przekonująca. Jeszcze w dwóch filmach z początku XXI wieku, *Homemad(e)* oraz *Zorros Bar Mizwa* [Bar micwa Zorro] (reż. Ruth Beckermann, 2006), pojawia się refleksja nad żydowskim życiem we współczesnej Austrii, a także nad poczuciem przynależności oraz nad tym, czym jest *Heimat* dla niej, dla Żydówki mieszkającej w Wiedniu. Dowodzi to, że temat żydowskiej tożsamości nie był znaczący jedynie w początkowej fazie twórczości Beckermann, lecz także później. Można by postawić tezę, że jest on nadal obecny w jej filmach, również w dwóch najnowszych – *Die Geträumten* [Wyśnieni] (reż. Ruth Beckermann, 2016) i *Walcu Waldheima*. Nie stanowi on już wprawdzie głównego motywu, ale wciąż pozostaje istotnym kontekstem.

Pierwszym dokumentem, który powstał po „trylogii o żydowskiej tożsamości”, był *Na wschód od wojny*. Jest to pewnego rodzaju *post scriptum* do afery Waldheima, w tamtym czasie Waldheim nadal sprawował prezydenturę w Austrii. Jean Perret określił film jako

¹¹¹ Zob. Ruth Beckermann, *Waldheim – Ein Postproduktionsfilm. Notizen aus Schneideraum*, [w:] Ruth Beckermann, s. 123.

¹¹² Erica Fischer, *Unbequem...*

¹¹³ Cyt za: <https://www.wina-magazin.at/dass-seine-identitaet-definieren-muss-spaltet-gesellschaft-%E2%80%8F/> (dostęp: 05.09.2021).

„[...] najlepszy przykład kina bliskiego współczesności”¹¹⁴. Dokument problematyzuje postawę sprawców oraz świadków, którzy zostali skonfrontowani z wystawą dotyczącą zbrodni Wehrmachtu¹¹⁵. Beckermann uznała go za punkt zwrotny w swojej karierze – „Doszło do złamania tabu i można w końcu mówić o uwikłaniu ludności w nazistowskie zbrodnie [...]”¹¹⁶. Bert Rebhandl uważa, że pozwoliło to reżyserce zwrócić się ku innym tematom¹¹⁷. Opinia ta nie wydaje się jednak w pełni uzasadniona. Przynajmniej jeszcze w trzech kolejnych filmach – *Uciekający pociąg do Orientu*, *Homemad(e)* oraz *Bar micwa Zorro* – widać, że dokumentalistka poświęca dużo uwagi zagadnieniom, które interesowały ją już wcześniej. Są to żydowska tożsamość oraz Austria i jej mity¹¹⁸. Dopiero po nakręceniu *American Passages* [Amerykańskie pasaże] (reż. Ruth Beckermann, 2011) można mówić o wyraźnym zwrocie w twórczości Beckermann. Film jest próbą sportretowania Ameryki w całym jej zróżnicowaniu. Fakt, że reżyserka zdecydowała się przyjrzeć Stanom Zjednoczonym, nie jest zaskakujący, ponieważ przez pewien czas mieszkała i studiowała w Nowym Jorku. Jednak już w kolejnym długometrażowym filmie *Those Who Go Those Who Stay* [Ci, którzy idą Ci, którzy zostają] (reż. Ruth Beckermann, 2013), którego centralnym tematem jest migracja, powracają motywy, które ponownie zbliżają Beckermann do austriackiej rzeczywistości.

¹¹⁴ Jean Perret, *Nichts gewusst, nichts gesehen*, tłum. Brigitte Morgenthaler, [w:] *Ruth Beckermann*, s. 93.

¹¹⁵ Chodzi o słynną wystawę *Vernichtungskrieg* przygotowaną przez Hamburger Institut für Sozialforschung, która w latach 1995–1999 została pokazana w wielu niemieckich, ale też austriackich miastach. Jesienią 1995 roku można ją było oglądać w Wiedniu.

¹¹⁶ Cytuję za: Bert Rebhandl, *Das ewige...*, s. 28.

¹¹⁷ Zob. tamże.

¹¹⁸ W *Uciekającym pociągu do Orientu* Beckermann skupia się na postaci Sissi, która jest symbolem – niezwykle ważnego dla austriackiej mentalności – mitu Habsburgów oraz mitu „szczęśliwej Austrii”. Temat ten zostanie rozwinięty jeszcze w dalszej części książki.

W dokumencie pojawiają się materiały z wiecu FPÖ, a także fragmenty dotyczące migracji Żydów, w tym matki reżyserki. Pokazuje to również, że kino Beckermann oscyluje często między aktualnością a intymnością.

Tak jest też w kolejnym filmie – *Wyśnieni*. Reżyserka zestawiała w nim poetycką, pełną emocji korespondencję Ingeborg Bachmann i Paula Celana ze współczesnością, którą reprezentuje dwoje młodych Austriaków odczytujących w studiu nagraniowym listy kochanków. Wybór tematu nie jest przypadkowy. Celan – tak samo jak ojciec Beckermann – był Żydem pochodzącym z Czerniowców. Bachmann – córka członka NSDAP z Karyntii – mimo że była Austriaczką, czuła się w kraju obco. W jednym z listów wyznaje: „W Wiedniu martwa cisza, to zresztą jeszcze najlepsze tutaj, ale obcości między mną a miastem nie da się już wytłumaczyć”¹¹⁹. Uczucie obcości jest kluczowe dla zrozumienia twórczości dokumentalistki, która pozostaje Obcą we własnym kraju. Przypomina o tym tytuł jej książki *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945*. W przedmowie do drugiego wydania z 2005 roku autorka pisze: „Podczas czytania mojego eseju zaskoczyło mnie to, że towarzyszące mojemu życiu uczucie nieprzynależności, które nie opuszczało mnie przy pisaniu [...] pozostaje częścią żydowskiego życia w tym kraju”¹²⁰. Pierwsze wydanie pochodzi z roku 1989. Beckermann pracowała nad nim zaledwie kilka lat po wybuchu afery Waldheima. Do tej historii powróciła ostatnio, kręcąc *Walc Waldheima*. Choć film opowiada o wydarzeniach sprzed ponad trzydziestu lat, jest w tak dużym stopniu aktualny, że zaskoczyło to samą reżyserkę¹²¹. Współczesna widownia może dostrzec paralele między napędzaną wówczas spiralą

¹¹⁹ Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Czas serca: listy*, red. Bertrand Badiou [i in.], tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków 2010, s. 49.

¹²⁰ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 7.

¹²¹ Zob. Stefan Grisseman, *Ruth Beckermann: »Die Waldheim-Affäre war ein Befreiungsschlag«*, <https://www.profil.at/shortlist/kultur/ruth-beckermann-waldheim-affaere-befreiungsschlag-10371221> (dostęp: 07.02.2022).

nienawiści do Żydów¹²² a dzisiejszą ksenofobią, którą niektóre partie prawicowe wykorzystują do politycznych rozgrywek.

Mimo wszystkich ambiwalentnych uczuć, które w Beckermann budzi Austria oraz jej stolica, to właśnie ona stanowi najważniejszy punkt odniesienia dla artystycznych działań reżyserki. Możliwe, że Beckermann żywi wobec swojego kraju pewnego rodzaju *Hassliebe* (z niem. uczucie oscylujące między miłością a nienawiścią, od słowa *Hass* oznaczającego nienawiść i *Liebe* oznaczającego miłość). Według Josefa Winklera to właśnie ono napędza wielu austriackich twórców do działania¹²³, szczególnie Nestbeschmutzerów. Dokumentalistkę wiele z nimi łączy. Sama zresztą doświadczyła oskarżeń o „kalanie własnego gniazda”, gdy angażowała się w kampanię przeciwko Waldheimowi¹²⁴. Artyści, którzy godzą w dobre imię Austrii, muszą zmierzyć się z niezrozumieniem ze strony społeczeństwa. Najczęściej „kalanie gniazda” kojarzone jest właśnie z próbami rozliczania Austrii z jej niechlubnej przeszłości. Jednak Nestbeschmutzerzy posiadają dłuższą tradycję w austriackiej kulturze. Przedstawienie tej tradycji w kolejnym rozdziale będzie stanowić ważny kontekst do analizy twórczości Beckermann – reżyserki, którą wyróżnia bardzo krytyczne spojrzenie na Austrię i jej mieszkańców. Ukształtowało się ono przez lata patrzenia na własny kraj z pozycji osoby będącej „wewnątrz” społeczeństwa, jednocześnie pozostającej „poza” – ze względu na swoją żydowską tożsamość.

¹²² Zob. Josef Haslinger, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt am Main 1995, s. 33–34.

¹²³ Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 309.

¹²⁴ Zob. wywiad z reżyserką przeprowadzony w 2018 roku na potrzeby pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Jakubowskiej na Uniwersytecie Łódzkim.

ROZDZIAŁ 2

RUTH BECKERMANN A TRADYCJA NESTBESCHMUTZERÓW

Beckermann udało się zdobyć rozpoznawalność i uznanie poza granicami kraju. Świadczą o tym nie tylko sukcesy na festiwalach, m.in. wyróżnienie *Walca Waldheima* w 2018 roku na Berlinale – nagroda dla najlepszego filmu dokumentalnego (*Glashütte Original*), lecz także opublikowanie w języku angielskim monografii poświęconej reżyserce¹. Kino austriackie – to funkcjonujące w obiegu festiwalowym i prezentowane międzynarodowej widowni (tak jak właśnie twórczość Beckermann) – specjalizuje się w obalaniu mitów, ukazywaniu zakłamania i szokowaniu odbiorcy. Nieprzypadkowo określa się je mianem *Feel-Bad Cinema*². Do terminu zaproponowanego przez Dennisa Lima odnoszą się Robert von Dassanowsky oraz Oliver C. Speck we wstępie do książki *New Austrian Film* [Nowe kino austriackie]. Dla autorów termin ten stanowi jedynie punkt wyjścia do rozważań na temat nowego kina austriackiego³. Tekst, w którym Lim proponuje określenie *Feel-Bad Cinema*, nie ma charakteru

¹ Zob. *Ruth Beckermann*, red. Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Wien 2019.

² Zob. Dennis Lim, *Greetings From the Land of Feel-Bad Cinema*, www.nytimes.com/2006/11/26/movies/greetings-from-the-land-of-feelbad-cinema.html (dostęp: 11.12.2019).

³ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction. New Austrian Film: The Non-exceptional Exception*, [w:] *New Austrian Film*, red. tychże, New York 2011, s. 1.

naukowego, lecz krytycznofilmowy. To artykuł opublikowany w „New York Times” z okazji pokazów austriackich filmów w nowojorskim Lincoln Center. Autor przybliży sylwetki najpopularniejszych reżyserów, aby oddać charakter tego kina⁴. Taka formuła wymaga pewne uproszczenia, na które zwracają uwagę Dassanowsky i Speck:

Z opisu głównych reżyserów, jaki tworzy krytyk [Lim – przyp. O.W.], wyłania się obraz New Austrian Film [...] – zupełnie jak w przypadku innych filmowych nowych fal, artyści są zaangażowani w ostrą walkę przeciwko panującemu drobnomieszczańskiemu sposobowi myślenia współobywateli. [...] Mimo wyzwania, które te filmy stawiają odbiorcom, deprecjonująca etykieta „feel-bad cinema” jest jedynie kolejnym uogólniającym konceptem, który współcześni austriaccy filmowcy zniszcziliby⁵.

Do twórców, którzy mieliby „zniszczyć” tę etykietę, należy też Beckermann. W *New Austrian Film* znajduje się artykuł poświęcony jej twórczości⁶. Jest ona dla redaktorów tego tomu ważna z dwóch powodów. Po pierwsze, reżyserka realizuje przede wszystkim filmy dokumentalne, a kino niefikcyjne stanowi ważną część nowego kina austriackiego w koncepcji Dassanowsky’ego i Specka⁷. Po drugie, autorzy podkreślają we wstępie, że kino austriackie wyróżnia twórcza aktywność wielu kobiet⁸. Jakkolwiek aspekt genderowy wydaje się interesujący, to jednak nie jest on najistotniejszy dla tej książki i nie będzie dalej rozwijany.

Istotna jest natomiast znacząca rola dokumentu. Speck i Dassanowsky piszą, że za motto austriackiego kina niefikcyjnego można

⁴ Zob. Dennis Lim, *Greetings...*

⁵ Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction...*, s. 1.

⁶ Zob. Christina Guenther, *Cartographies of Identity: Memory and History in Ruth Beckermann’s Documentary Films*, [w:] *New Austrian Film*, s. 64–78.

⁷ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction...*, s. 13–14.

⁸ Zob. tamże, s. 1.

uznać twierdzenie, iż obraz jest wszystkim oraz niczym⁹. Koresponduje to z twórczością Beckermann. Dowodzi tego film *Na wschód od wojny* – nakręcony podczas słynnej wystawy dotyczącej zbrodni Wehrmachtu. W warstwie obrazowej mamy do czynienia z dowodami winy. W warstwie audialnej z jej zaprzeczeniem, ponieważ wiele osób, z którymi rozmawia reżyserka, nadal zakłamuje historię. Obraz jest więc wszystkim i niczym jednocześnie.

Pisanie o twórczości Beckermann jedynie w kontekście koncepcji *New Austrian Film* zaproponowanej przez Dassanowsky'ego i Specka wydaje się jednak niepełne ze względu na cezurę czasową, którą przyjmują autorzy. Ich książka obejmuje historię kinematografii od lat 90. XX wieku¹⁰. Rozdział poświęcony Beckermann znajduje się w części *Early Visions/Influential Sites* [Wczesne wizje/wpływowe miejsca]¹¹. Trudno więc analizować wszystkie jej filmy, odnosząc się jedynie do rozważań zawartych w tej publikacji. Inne ramy przyjęto w *Der neue österreichische Film* [Nowe kino austriackie]¹². W tej publikacji przymiotnik „nowe” odnosi się do filmów powstałych po roku 1968¹³, przy czym trzeba pamiętać, że data ta nie odegrała tak znaczącej roli w historii Austrii jak w innych państwach. Autorzy *Der neue österreichische Film* pytają nie o to, co wyróżnia nowe kino austriackie, ale czy ono w ogóle istnieje¹⁴. W latach 60. w austriackiej kinematografii nie dokonał się bowiem żaden przełom, który można byłoby porównać z francuską Nową Falą bądź Nowym Kinem Niemieckim. Szczególnie językowa bliskość

⁹ Zob. tamże, s. 14.

¹⁰ Wcześniejszemu kinu austriackiemu Dassanowsky poświęca osobną książkę. Zob. Robert von Dassanowsky, *Austrian Cinema: A History*, Jefferson–London 2005.

¹¹ Zob. Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 64–78.

¹² Zob. Gottfried Schlemmer (red.), *Der neue österreichische Film*, red. tenże, Wien 1996.

¹³ Zob. Bert Rebhandl, *Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968*, [w:] *Der neue österreichische Film...*, s. 22.

¹⁴ Zob. tamże, s. 45.

z Niemcami mogła wywoływać wrażenie, że Austria nie jest „krajem filmowym”¹⁵, ponieważ austriaccy reżyserzy nie odnosili takich sukcesów jak niemieccy, którzy budzili spore zainteresowanie szczególnie od ogłoszenia manifestu z Oberhausen w roku 1962.

Refleksje nad nowym kinem austriackim wynikały z wątpliwości, czy kinematografia w Drugiej Republice odrodzi się. Zastanawiano się, czy nastąpi przełom, dzięki któremu Austria zyska rozpoznawalny na świecie styl. W latach 90. wydawało się to jeszcze niepewne, dlatego Bert Rebhandl zaproponował pisanie o kinie austriackim przez pryzmat powtarzających się i ważnych dla tej kinematografii motywów. Podzielił je na dwie grupy – historyczne (głównie rozliczanie się z nazistowską przeszłością) oraz aktualne problemy społeczne¹⁶. Taki podział pasowałoby też do opisu tematów interesujących Beckermann.

Rebhandl zakończył swoje rozważania nad kinem austriackim sceptyczną konkluzją: „Możliwe, że lata po 1968 są już tylko spuścizną po jednej z najbardziej rozwijających się branż”¹⁷. Piętnaście lat później Dassanowsky i Speck piszą już o nowym kinie austriackim jako o fakcie oraz przybliżają jego specyfikę. Według autorów *New Austrian Film* charakterystyczne jest dla tego kina silne powiązanie z austriackimi traumami. Istotny jest też dyskurs dotyczący bycia ofiarą, który ujawnia się nie tylko w kontekście mitu „pierwszej ofiary Hitlera”, ale też współcześnie, np. w sprawie Josefa Fritzla. W 2008 roku wyszło na jaw, że Fritzl przez ponad 20 lat przetrzymywał w piwnicy i gwałcił swoją córkę. Sprawa wstrząsnęła opinią publiczną. Fritzl tłumaczył swoje postępowanie brakiem matczynej miłości i tym, że był maltretowany w dzieciństwie. Ówczesny kanclerz Austrii Alfred Gusenbauer podkreślał, że nie pozwoli na niszczenie wizerunku Austrii przez sprawę jednego człowieka¹⁸.

¹⁵ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction ...*, s. 7.

¹⁶ Zob. Bert Rebhandl, *Nachsaison ...*, s. 26.

¹⁷ Tamże, s. 45.

¹⁸ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction ...*, s. 2.

Nowe kino austriackie nie jest w pełni czytelne bez uwzględnienia lokalnych realiów, czego Dassanowsy i Speck dowodzą na przykładzie *Hundstage* [Upały] Ulricha Seidla, filmu z 2001 roku, ukazującego austriackie drobnomieszczaństwo i jego tajemnice oraz sekrety ukryte w piwnicach. „Każdy portret burzuja jako osoby perwersyjnej, prowadzącej podwójne życie, bez względu na użyte klisze bądź ich brak, musi wydać się niczym w porównaniu z potwornymi czynami Josefa Fritzla [...]”¹⁹ – zauważają. Autorzy podkreślają wpływ austriackiej historii i kultury na *New Austrian Film*, ale dużo większą wagę przywiązują do prezentowania przez tę kinematografię społecznych, globalnych problemów. Według nich fenomen niepokornych twórców austriackiego kina – choć związany jest z lokalnym kontekstem – tak naprawdę definiuje nowoczesność. We współczesnym kinie austriackim doszukują się więc wpływu różnych filozoficznych teorii²⁰. Dlatego też Dassanowsky i Speck dochodzą do następujących wniosków:

[...] zdefiniowanie niemożliwej pozycji ofiary jako sensu społecznego dyspozytywu [...] jest ważne, aby zrozumieć nowe kino austriackie. Omawiane w tym tomie filmy zajmują się faszyzmem nie ze względu na prawdopodobnie trudny stosunek Austrii do jej faszystowskiej przeszłości, ale ponieważ ich twórcy widzą, iż w tym dyspozytywie nie ma nic wyjątkowego. Reżyserzy [...] są świadomi, że Austria nie jest wyjątkiem, lecz regułą²¹.

Jakkolwiek teza, że sytuacje ukazywane przez austriackich filmowców można odnieść do globalnych, uniwersalnych sytuacji, wydaje się słuszna, to konieczne jest również uwzględnienie pewnej tradycji artystycznej charakterystycznej dla Austrii. W przypadku,

¹⁹ Tamże.

²⁰ Przykładowo, Speck i Dassanowsky przywołują koncepcję „nie-miejsca” Marca Augé oraz refleksję Gillesa Deleuze’a nad społeczeństwem kontroli. Zob. tamże, s. 3.

²¹ Tamże.

gdy tak mały kraj staje się ośrodkiem twórców niepokornych oraz artystycznych eksperymentów, trzeba wziąć pod uwagę również kontekst pozafilmowy. Speck i Dassanowsky zauważają wprowadzie związki między tym, co robią współcześni filmowcy a austriacką literaturą (przywołują wpływ Arthura Schnitzlera oraz Roberta Musila)²² czy malarstwem (wskazują na nawiązania do Gustava Klimta²³), lecz nie wyłania się z tego obraz żadnej konkretnej tradycji artystycznej.

Uwzględniając to, co w sztuce austriackiej dzieje się mniej więcej od czasów *fin de siècle*, można jednak mówić o pewnym fenomenie, który kształtuje od wielu lat tamtejszą kulturę. „Coś musi być w wodzie”²⁴ – te słowa pewnego amerykańskiego krytyka filmowego przywołuje Peter Tscherkassky we wstępie do monografii poświęconej austriackiemu kinu awangardowemu. Powyższe stwierdzenie wydaje się adekwatne nie tylko do filmów eksperymentalnych. Byłoby ono również uzasadnione, gdyby odnieść je do szeroko rozumianej kultury austriackiej, w której swoje miejsce zaznaczyło tak wielu zbuntowanych twórców. Austriacy od lat specjalizują się w tworzeniu sztuki, która idzie pod prąd, burząc ustalone kanony formy oraz treści. Artystów „kalających własne gniazdo” wyróżnia nie tylko to, że poruszają kontrowersyjne tematy, naruszają tabu bądź obalają mity. Równie ważną rolę odgrywa forma ich dzieł, a jest ona często nowatorska, eksperymentalna, budząca zdziwienie bądź oburzenie. To aspekt istotny także dla twórczości Beckermann. Część jej filmów wpisuje się w tradycyjne strategie kina dokumentalnego, np. *Na wschód od wojny* można uznać za przykład kina prawdy (franc. *cinéma-vérité*). Jednak kilka dzieł posiada bardziej eksperymentalny charakter, tak jak *Uciekający pociąg do Orientu*, który ma kształt filmowego eseju. Nakręconym w Egipcie scenom towarzyszy komentarz

²² Zob. tamże, s. 1 oraz s. 15.

²³ Zob. tamże, s. 11.

²⁴ Zob. Peter Tscherkassky, » *There must be something in the water*«, [w:] *Film Unframed: A History of Austrian Avant-garde Cinema*, red. tenże, Wien 2012, s. 7.

typu *voice-over*, który napisała i odczytała sama reżyserka. Informuje on o przebiegu podróży, dostarcza wiedzy o bohaterce tego filmu, księżniczce Sissi, oraz micie, który powstał wokół jej osoby. Jednocześnie dokumentalistka zawarła w komentarzu refleksję o samym podróżowaniu, Oriencie, filmowaniu, fotografowaniu, a więc ma on też charakter metatekstualny.

Jeśli więc przyjąć tezę, że w Austrii rozwinęła się tradycja artystów, których dzieła wyróżnia odwaga – zarówno na poziomie formy, jak i treści – to warto prześledzić jej rozwój, aby lepiej zrozumieć kontekst kulturowy, w którym powstało i funkcjonuje kino Beckermann. Tscherkassky, pisząc o awangardzie filmowej w Austrii, odwołuje się do nowatorstwa Mozarta²⁵. Aby przedstawić tradycję Nestbeschmutzerów, nie trzeba jednak sięgać aż tak daleko. Wystarczy cofnąć się do przełomu XIX i XX wieku. To właśnie w kulturze tamtego okresu pojawiają się motywy kluczowe dla tradycji niepokornych austriackich twórców. Przywołanie w tej książce nurtów i kontekstów sztuki właśnie tego okresu jest zasadne z jeszcze jednego powodu. Ruth Beckermann pytana o austriackich artystów, którzy ją inspirują, wymienia dwa nazwiska: Arthura Schnitzlera i Franza Kafkę²⁶. Obaj związani są z kulturą *fin de siècle*. Dla rozważań nad obrazem Austrii i jej mieszkańców w filmach Beckermann szczególnie ważne są paralele między jej dokumentami a dziełami Schnitzlera, którego także można określić mianem artysty „kalejającego własne gniazdo”. Był on jednym z najbardziej skandalizujących pisarzy swojej epoki. Opisuując fenomen Nestbeschmutzerów w literaturze austriackiej na przełomie XIX i XX wieku, skupię się więc właśnie na jego twórczości. Ramy tej książki nie pozwalają wymienić wszystkich, którzy w tamtym okresie kształtowali austriacką kulturę i przyczynili się do umocnienia pozycji niepokornych

²⁵ Tamże.

²⁶ Zob. wywiad z reżyserką przeprowadzony w 2018 roku na potrzeby pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Jakubowskiej na Uniwersytecie Łódzkim.

austriackich artystów. Ten wybór pozwoli nie tylko wskazać kilka ważnych dla Nestbeschmutzerów motywów, lecz także ujawnić istotne mechanizmy związane z tradycją ich sztuki. Ponadto odwołanie się do autora, którego Beckermann sama wymienia jako swoją inspirację, ułatwi wskazanie związków reżyserki z artystami „kalającymi własne gniazdo”.

Schnitzler nie bał się krytykować i ukazywać zakłamania austriackiego społeczeństwa. W *Sierżancie Gustl* wydanym w roku 1900 uderzył w kodeks honorowy oraz wizerunek oficerów armii habsburskiej. Ujawnił też panujący w tych kręgach antysemityzm²⁷. Fakt, że już wtedy pisał o niechęci wobec żydowskich współobywateli, jest znaczący i pokazuje, jakie nastroje panowały w Austrii w tamtym czasie. Warto przypomnieć, że w Wiedniu popularnością cieszyło się wtedy pismo wydawane przez Adolfa Lanza, który propagował zakładanie kolonii czystości rasowej, a za rasy niższe uznawał Żydów, Mongołów, a także feministki i osoby chore psychiczne²⁸. Ujawnianie antysemityzmu Austriaków jest ważne dla Schnitzlera, który sam był Żydem, ale też dla innych Nestbeschmutzerów (w tym Beckermann – również Żydówką).

Aby zwrócić uwagę na austriacki antysemityzm, twórcy często muszą sięgać do tego, co w społeczeństwie ukrywane. Nie zaskakuje więc, że dla wielu inspirująca była teoria psychoanalizy Zygmunta Freuda. Nie dziwił także wniosek, do których dochodzi Gerhard Roth w zbiorze esejów pod tytułem *Podróż do wnętrza Wiednia*: „Trudno oprzeć się myśli, że Sigmund Freud swoich odkryć musiał dokonać właśnie w Wiedniu, gdzie to, co warte poznania nie znajduje się na wierzchu, ale pod spodem, w podziemnej warstwie, tylko

²⁷ Zob. Monika Muskała, *Miedzy „Placem Bohaterów” a „Rechnitz” Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s. 41.

²⁸ To właśnie antysemickie ulotki z Austrii stanowiły inspirację dla Adolfa Hitlera przy pisaniu *Mein Kampf*. Zob. Ewa Kuryluk, *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, wyd. II zmienione, Warszawa 1999, s. 193–204.

pozornie zanikłej”²⁹. Nestbeschmutzerzy zajmują się tym, co ukryte i przemilczane. Schnitzlera również fascynowała myśl Freuda i było to obustronne zainteresowanie, bowiem austriacki lekarz uznawał pisarza za „[...] swojego Doppelgängera w dziedzinie literatury”³⁰. Znajduje to odzwierciedlenie w noweli *Jak we śnie*, która stanowiła pierwowzór dla filmu Stanleya Kubricka *Eyes Wide Shut* [Oczy szeroko zamknięte] z 1999 roku.

Jednak to nie tym dziełem Schnitzler wzbudził w Austrii największe kontrowersje, ogromne oburzenie wywołał *Korowód*. Autor tak opisywał pracę nad tym dramatem: „Przez całą zimę nie pisałem niczego innego poza cyklem scen, które zupełnie nie nadają się do druku, literacko też niewiele znaczą, ale, wygrzebane za kilkadziesiąt lat, w osobliwy sposób rzucą światło na fragment naszej kultury”³¹. *Korowód* nie tylko został wydany, ale pojawiły się też próby wystawienia go na scenie, zakończone ogromnym skandalem. Co tak zszokowało publiczność? Dramat Schnitzlera opowiada o kondycji moralnej i duchowej społeczeństwa *fin de siècle*, lecz to erotyzm ukazany w tej sztuce wzbudził największe kontrowersje i przyniósł autorowi rozgłos. *Korowód* uznano za obsceniczny, a samemu pisarzowi zarzucano naruszenie dobrych obyczajów³². Maciej Ganczar następująco opisuje skandal wokół tej sztuki:

Ówczesnych czytelników i widzów oburzało, a równocześnie ekscytowało przede wszystkim publiczne naruszenie tabu, jakim jest otwarte mówienie o seksualności: ukazanie na scenie amoralnych zachowań, odbieranych raczej jako fantazje erotyczne autora, jego atak na promiskuityzm, obnażenie mieszczańskiej hipokryzji moralnej,

²⁹ Gerhard Roth, *Podróż do wnętrza Wiednia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 12.

³⁰ Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 40.

³¹ Cytuję za: Maciej Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza – Arthur Schnitzler*, <http://www.austriart.pl/2017/07/diagnozy-wiedenskigo-lekarza-arthur-schnitzler/> (dostęp: 27.12.2019).

³² Zob. tamże.

rozrachunek z eufemizmami dotyczącymi zachowań seksualnych, zdemaskowanie ukrytego seksualnego charakteru wiedeńskiego estetyzmu, połączenie seksualności z nastrojem apokaliptycznym poprzez ukazanie samotności i wyobcowania, które bohaterowie próbują zagłuszać zabawą, krytyka zautomatyzowanych relacji międzyludzkich czy wreszcie tłamszenia własnych uczuć, w tym lęków egzystencjalnych i zasklepiania się we własnej skorupie³³.

W dziełach austriackich twórców z przełomu wieków erotyzm odgrywał istotną rolę – był niemal wszechobecny i pojawiał się pod różnymi postaciami. Skłonność do eksponowania erotyki i cielesności można połączyć z krytyczną postawą twórców wobec konserwatywnej mentalności panującej w katolickiej Austrii. Warto odnieść się do przykładów z dziedziny sztuk wizualnych, aby pokazać, jak różnorodnie artyści podchodzili do tej tematyki. Przykładowo, na obrazach Gustava Klimta sfera erotyczna uwodziła poprzez swój mistycyzm, natomiast w dziełach Egon Schielego czy Oskara Kokoschki była mroczna i perwersyjna. To właśnie mrok i perwersja interesują Nestbeschmutzerów najbardziej. Sposób, w jaki artyści *fin de siècle* ukazywali te aspekty, wpłynął na późniejszych niepokornych austriackich twórców. Inspiracje tą sztuką widać na przykład w kinie współczesnym, czego najlepszym dowodem są filmy Ulricha Seidla – nazywanego *enfant terrible* austriackiej kinematografii. Sama Beckermann nie podejmuje tego tematu³⁴, lecz nie

³³ Tamże.

³⁴ Sytuację zmienia najnowszy film Beckermann *Mutzenbacher*, który miał premierę na Berlinale w lutym 2022 roku (w trakcie prac redakcyjnych nad tą książką). Reżyserka odnosi się w nim do wydanej anonimowo pornograficznej powieści *Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt* [Josefine Mutzenbacher. Historia wiedeńskiej dziwki opowiedziana przez nią samą] z 1906 roku. Jednak to nie kontrowersyjna powieść jest tematem dokumentu, lecz męskie sposoby odczytywania historii o nieletniej prostytutce. Rozmówcami reżyserki są mężczyźni, którzy odpowiedzieli na ogłoszenie dotyczące castingu do filmu o Josefine Mutzenbacher. Beckermann przeprowadza społeczny

można go pominąć, opisując tradycję „kalających własne gniazdo”, gdyż interesuje on wielu twórców, m.in. Elfriede Jelinek. Wydaje się, że dla reżyserki Schnitzler jest ważnym punktem odniesienia nie ze względu na obyczajowo wyzwolone sztuki, ale na jego trafne diagnozy dotyczące kondycji społeczeństwa.

Austriacy z trudem zniesli krytykę ze strony Schnitzlera. Ataki na autora *Korowodu* były tak agresywne (często miały antysemitcki charakter), że w 1922 roku pisarz zabronił wystawiania sztuki. Zakaz cofnął dopiero jego syn w latach osiemdziesiątych³⁵. Już w historii Schnitzlera ujawniają się mechanizmy charakterystyczne dla tradycji Nestbeschmutzerów. Po pierwsze, twórcy, którzy „kalają własne gniazdo”, spotykają się z wykluczeniem, a także ze stygmatyzacją jako Inni, Obcy. Po drugie, pod wpływem ataków często zakazują wystawiania swoich sztuk we własnym kraju. Dotyczy to oczywiście twórców teatralnych, i to właśnie oni najczęściej kojarzeni są z tą tradycją. Na taką formę protestu zdecydował się m.in. Thomas Bernhard. Także Elfriede Jelinek przez pewien czas nie wyrażała zgody na wystawianie swoich sztuk w Austrii³⁶. Należy zwrócić uwagę, że artyści, którzy we własnym kraju uznawani są za Nestbeschmutzerów, odnoszą międzynarodowy sukces. Dlatego tak trafne są słowa Heinerja Müllera: „Nie ma lepszej reklamy dla Austrii niż Thomas Bernhard. Austria nie istniałaby na Zachodzie, gdyby nie Thomas Bernhard”³⁷. Trzeba jednak podkreślić, że sukces tego pisarza związany jest z tradycją, którą tworzyły wcześniejsze pokolenia niepokornych artystów. Byli to m.in. twórcy epoki *fin*

eksperyment, w którym każdy kandydat musi zmierzyć się nie tylko z samą powieścią, ale też z pytaniami reżyserki oraz reakcjami pozostałych uczestników castingu. W efekcie powstał film o seksualności i męskości. *Mutzenbacher* mniej mówi o książce z początku XX wieku, a znacznie więcej o współczesnej kulturze przebudzenia oraz debacie *Me too*. Za najnowszy film Beckermann otrzymała główną nagrodę w sekcji *Encounters*.

³⁵ Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 41.

³⁶ Zob. tamże, s. 312.

³⁷ Cytuję za: tamże, s. 95.

de siècle, przeczuwający zbliżającą się apokalipsę, o czym pisała Ewa Kuryluk³⁸. Oni z kolei inspirowali akcjonistów wiedeńskich, którzy – jak zauważa Dorota Jarecka – „[...] o krok wyprzedzili twórczość Thomasa Bernharda, z jej straszliwą obrazoburczą siłą niszczącą dobre samopoczucie Austrii”³⁹.

Akcjonizm wiedeński był jednym z najważniejszych ruchów artystycznych na polu artystycznej awangardy w latach sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych i został ukształtowany między innymi przez sztukę z przełomu XIX i XX wieku. Pokazuje to, że niepokorni twórcy w Austrii rzeczywiście reprezentują pewną tradycję. Tę zależność Monika Muskała opisuje w następujący sposób:

Dziś radykalną sztukę cielesną akcjonistów wiedeńskich łączy się z pracami artystów wiedeńskiej moderny z przełomu wieków. Również wówczas konserwatywne społeczeństwo trzymało się kurczowo zużytych form, broniło *status quo* i odmawiało podjęcia trudu przemiany. A potem już tylko katastrofa – I wojna światowa, rewolucja i upadek imperium⁴⁰.

Podobna refleksja pojawia się w książce Ewy Kuryluk⁴¹. Zresztą sami akcjonisci wskazywali na sztukę tamtego okresu jako na istotne źródło inspiracji. Günter Brus pisał: „Myślę, że moje akcje – tak jak akcje moich towarzyszy – mogły się odbyć w tej formie jedynie w Wiedniu. Naszym dziedzictwem była wiedeńska Secesja i austriacki ekspresjonizm [...]”⁴². Trzeba jednak podkreślić zasadniczą różnicę między akcjonistami a twórcami z przełomu wieków. W przypadku tych drugich chodzi o przecucie katastrofy. Natomiast artyści

³⁸ Zob. Ewa Kuryluk, *Wiedeńska Apokalipsa*...

³⁹ Dorota Jarecka, *Wykrwawiona rewolucja*, https://wyborcza.pl/1,75410,10635958,Wykrwawiona_rewolucja.html (dostęp: 08.09.2021).

⁴⁰ Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów”*..., s. 45.

⁴¹ Zob. Ewa Kuryluk, *Wiedeńska Apokalipsa*..., s. 205–215.

⁴² Günter Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, tłum. Jan Burzyński, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. Stanisław Ruksza, Kraków 2011, s. 58.

tacy jak Otto Muehl czy Hermann Nitsch działali w odpowiedzi na to, co już wydarzyło się i zostało przemilczane. Kuryluk przywołuje następującą rozmowę, której była świadkiem w Austrii: „Nie trawię akcjonistów – powiedział – ale wiem, o co chodzi. – O co? – padło chóralne pytanie. – O winę. – Jaką? – Taką, do jakiej nikt się tu nie kwapi przyznać”⁴³. Natomiast Peter Turrini opisuje twórczość akcjonistów następująco:

Oni mieli identyczne doświadczenia, co ja. Milczenie o morderstwach. A za milczeniem kryły się: krew, gówno, brud, uryna i sperma oraz części trupów wystawiane na pokaz. W tych pozbawionych obrazów czasach musieliśmy wymyślać nadmiar okropności, by uciec od ówczesnego błogostanu. Austrię przedstawiano jako pierwszy okupowany przez Hitlera kraj [...]⁴⁴.

Jest to więc jedna z pierwszych artystycznych reakcji na przemilczanie odpowiedzialności Austrii za zbrodnie II wojny światowej i jej współudział w Holokauście.

Koniec lat sześćdziesiątych, wraz ze studencką rewoltą roku 1968, był w Niemczech ważnym okresem dla rozliczenia się z przeszłością. Pokolenie, które w połowie tej dekady wchodziło w dorosłość, sprzeciwiało się „zmowie milczenia” o zbrodniach hitlerowskich i uznawało je za „grzech założycielski” RFN. Krytyka państwa oraz postulowanie konfrontacji z nazistowską historią miały realny wpływ na niemieckie życie społeczne i polityczne, czego wyrazem była m.in. polityka historyczna prowadzona przez kanclerza Willy’ego Brandta. Jej symbolem jest słynne ukłęknięcie przed pomnikiem Bohaterów Getta podczas wizyty w Warszawie w 1970 roku⁴⁵.

⁴³ Ewa Kuryluk, *Wiedeńska Apokalipsa...*, s. 207.

⁴⁴ Peter Turrini, *Ostatnie związki miłosne rozgrywają się w teatrze*, tłum. Jacek Kaduczak [w:] *Wybór dramatów*, Sulejówek 2000, s. 264.

⁴⁵ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków, 2009, s. 8–11.

W austriackim dyskursie publicznym nazistowska przeszłość pozostawała w tym czasie nadal tematem tabu. Wciąż panował mit „pierwszej ofiary Hitlera”. Działania akcjonistów były wyrazem buntu. Zwracali oni na siebie uwagę poprzez szokowanie odbiorców i profanację symboli narodowych – hymnu, flagi. Jedną z najbardziej znanych i kontrowersyjnych akcji była *Sztuka i rewolucja* (niem. *Kunst und Revolution*) autorstwa Güntera Brusa, Otto Muehla, Petera Weibla oraz Oswalda Wienera. Artyści podczas odgrywania hymnu Austrii masturbowali się oraz załatwiali potrzeby fizjologiczne, co, rzecz jasna, wzbudziło powszechne zgorzsenie. Akcja została zorganizowana w jednej z aul Uniwersytetu Wiedeńskiego⁴⁶. Dlatego w mediach nazywano ją „uniwersyteckim świństwem” (niem. *Uni-Ferkelei*). Kalina Kupczyńska zwraca uwagę na freudowskie podłoże twórczości akcjonistów wiedeńskich: „Prezentacje akcjonistów powstawały często w oparciu o koncepcje freudowskie, za pomocą rytuałów artyści przedzierali się niejako przez warstwę superego, starając się dotrzeć do najgłębszego pokładu podświadomości [...]”⁴⁷. Freud patronował działaniom wielu Nestbeschmutzerów – zarówno tych jemu współczesnych (*vide* Schnitzler), jak i późniejszych.

Działalność akcjonistów była próbą zmierzenia się z ojczyzną i jej kłamstwami. Wskazywali oni na problematyczność takich miejsc pamięci jak plac Bohaterów. Odgrywa on znaczącą rolę w akcji *Wiedeńskie spacerory* (niem. *Wiener Spaziergänge*) Güntera Brusa. To właśnie tam artysta udał się w przygotowanym przez siebie „przebraniu” – zagruntował własne ciało. Następnie pośrodku narysował grubą, czarną kreskę. Jarecka opisuje tę akcję następująco: „Kiedy Brus jak zszyta z dwóch kawałków szmaciana lalka przechadzał się po Heldenplatz, Austria uchodziła ciągle za ofiarę, a nie współnika Hitlera. Krytyczne znaczenie gestu Brusa było oczywiste – nagle

⁴⁶ Zob. Kalina Kupczyńska, *Akcjonizm wiedeński – sztuka niepokornych*, <http://www.austriart.pl/2017/08/akcjonizm-wiedenski-sztuka-niepokornych/> (dostęp: 27.12.2019).

⁴⁷ Tamże.

na powierzchnię ziemi wypływa trup, makabryczna zjawa”⁴⁸. Akcjonisci sięgali więc do tematów tabu, aby obnażyć to, co w Austrii ukrywano i przemilczano. Trafnie podsumowuje to Kupczyńska:

Elementem dominującym w twórczości akcjonistów była wreszcie konfrontacja z własną ojczyzną, jej zakłamaniem, nacjonalizmem i mieszczańską kulturą, spychającą ich do piwnic. Wypieranie z życia kulturalnego Austrii takich grup jak Akcjonizm powodowało, iż tłumiona była konstruktywna krytyka społeczeństwa tego kraju, podczas gdy przez wiele krajów Europy i Ameryki przechodziła fala protestów studenckich, niosących z sobą rewolucję obyczajową⁴⁹.

Dlatego też austriacka debata rozliczeniowa nastąpiła znacznie później niż w Niemczech. Gdy już się rozpoczęła, przyjęła zupełnie inną formę niż w RFN. Wskazuje na to Joanna Jabłkowska:

O ile w Niemczech przeważały – z małymi wyjątkami – patos, poczucie misji, ogromna odpowiedzialność za słowa (co powoduje niekończące się, prawie akademickie spory), przez które przebijają wpojone od dzieciństwa poczucie niezmywalnej winy, to w Austrii – także z małymi wyjątkami – dominował i dominuje ton prześmiewczy, ironia (przede wszystkim samoironia), czarny humor, nawet groteska⁵⁰.

Intensywne rozrachunki austriackich twórców z nazistowską przeszłością ich kraju rozpoczęły się dopiero w latach osiemdziesiątych wraz z dwoma skandalami – jednym politycznym i jednym teatralnym.

Tym politycznym skandalem była tzw. afera Waldheima. Kurt Waldheim wygrał w 1986 roku austriackie wybory prezydenckie. W trakcie kampanii ujawniono jego niechlubną przeszłość. Wstrząsnęło to międzynarodową opinią publiczną, ponieważ

⁴⁸ Dorota Jarecka, *Wykrwawiona...*

⁴⁹ Kalina Kupczyńska, *Akcjonizm...*

⁵⁰ Joanna Jabłkowska, *Rozliczenie z przeszłością czy wicherzycielstwo? O austriackich debatach*, „Tygiel Kultury” 2017, nr 2 (231), s. 8.

Waldheim był uznanym politykiem światowej klasy. W latach 1972–1982 pełnił funkcję sekretarza generalnego ONZ. Informacja o jego członkostwie w Wehrmachcie oraz SA, a także prawdopodobnym udziale w masakrze tysięcy jugosłowiańskich cywili i masowych deportacjach Żydów z Salonik⁵¹, nie zdyskwalifikowała go jednak w wyborach. Wręcz przeciwnie, po ujawnieniu tych faktów na niektórych plakatach pojawiły się naklejki z hasłem „Teraz tym bardziej”⁵². Waldheim objął fotel prezydenta i sprawował urząd aż do roku 1992. On sam twierdził, że w czasie II wojny światowej po prostu wykonywał swój obowiązek jako żołnierz, tak jak setki tysięcy innych Austriaków⁵³. Ze względu na prezydenturę Waldheima Austria była izolowana na arenie międzynarodowej. Dwa lata po wyborach ogłoszono tzw. rok namysłu (niem. *Bedenkjahr*). Pięćdziesiąt lat po anszlusie Austria miała zastanowić się nad nazistowską przeszłością. Była to decyzja rządu Franza Vranitzky’ego. Trzeba zaznaczyć, że rok 1988 obfitował w wiele rocznic – nie tylko tych politycznych. Przypadało wtedy stulecie otwarcia nowej siedziby wiedeńskiego Burgtheater. Teatr odgrywa w kulturze austriackiej istotną rolę, a Burgtheater uznawany jest za scenę narodową oraz jeden z najważniejszych europejskich teatrów. Jego renoma wydaje się niepodważalna, a setne urodziny były ważnym wydarzeniem.

W 1988 roku dyrektorem Burgtheater był Claus Peymann – niemiecki reżyser, który często współpracował z Thomasem Bernhardem. To właśnie u niego Peymann zamówił sztukę na jubileusz teatru. Dramat został wystawiony 4 listopada. Spory wokół niego toczyły się już dużo wcześniej, na co zwraca uwagę

⁵¹ Zob. Hans Safrian, *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*, [w:] *Bananen, Cola, Zeitschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, red. Lucile Dreide-my [i in.], Wien–Köln–Weimar 2015, s. 417–429.

⁵² Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 103.

⁵³ Zob. Josef Haslinger, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt am Main 1995, s. 26.

Karol Franczak⁵⁴. Sami twórcy podsycali atmosferę przed premierą, a społeczeństwo spodziewało się skandalu ze względu na nazwisko autora sztuki, ale też z powodu kontrowersyjnego wywiadu, którego Peymann udzielił tygodnikowi „Die Zeit” w maju 1988 roku. Otwarcie krytykował w nim Austrię, jej polityków, a także instytucje kulturalne⁵⁵. Ponadto stanowczo zabronił ujawnienia treści sztuki aż do premiery, co dodatkowo budziło emocje i zainteresowanie. Mimo zakazu w prasie pojawiły się przecieki, które od razu wywołały oburzenie i utwierdziły społeczeństwo w przekonaniu, że sztuka Bernharda będzie skandalem. W okresie między przedrukowaniem fragmentów a premierą publikowano listy od oburzonych czytelników. Niektóre z nich miały charakter pogroźek. „Jako chrześcijanin przeklinam Thomasa Bernharda. Powinien dostać AIDS”⁵⁶ – można było przeczytać w jednym z listów do redakcji.

Dramat Bernharda podzielił austriackie społeczeństwo na dwa mocno spolaryzowane obozy. Media dodatkowo podsycaly atmosferę, relacjonując opinie polityków na ten temat. Ówczesny prezydent uznał dramat za „rażącą obrazę austriackiego narodu”⁵⁷. Jörg Haider, który w tamtym czasie dopiero zaczynał karierę i budował swoją pozycję prawnicowego polityka, powiedział: „Wynocha z tym szubrawcem z Wiednia”⁵⁸. Podkreślano również nieaustriackie pochodzenie Peymanna. Pasuje to do tezy Franczaka, że w tamtym czasie w austriackim dyskursie publicznym silna była dychotomia My-Oni⁵⁹. Wprawdzie odnosiła się ona głównie do społeczności żydowskiej,

⁵⁴ Zob. Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s. 192–204.

⁵⁵ Zob. André Müller; Claus Peymann, *Ich bin ein Sonntagskind. André Müller spricht mit Burgtheaterdirektor Claus Peymann*, <http://www.zeit.de/1988/22/ich-bin-ein-sonntagskind> (dostęp: 05.02.2022).

⁵⁶ Cytuję za: Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 91.

⁵⁷ Cytuję za: tamże.

⁵⁸ Cytuję za: Karol Franczak, *Kalający ...*, s. 199.

⁵⁹ Zob. tamże, s. 193.

ale uwidaczniała się też w stosunku do Peymanna jako osoby z zewnątrz, która „bierze udział w lżeniu narodu austriackiego”⁶⁰.

Plac Bohaterów opowiada historię żydowskiej rodziny, która po II wojnie światowej wróciła do Austrii. Akcja dramatu rozgrywa się w roku 1988. Bohaterowie rozważają ponowną wyprowadzkę, ponieważ – jak zauważają – sytuacja wcale się nie polepszyła, a antysemityzm jest wszechobecny:

Ale Wiedeń jest dla mnie każdego dnia/ o wiele gorszym koszmarem/
nie mogę tutaj już egzystować/ budzę się i muszę walczyć ze strachem/
warunki są rzeczywiście/ jak w trzydziстым ósmym [...] /
w Bibliotece Narodowej mam wrażenie/ że jestem między samymi
nazistami/ oni wszyscy czekają na sygnał/ żeby zupełnie otwarcie wystąpić przeciwko nam⁶¹.

Żona głównego bohatera popada w rodzaj psychozy i ciągle słyży okrzyki: *Sieg Heil* dobiegające z tytułowego placu Bohaterów. Tego samego placu, przy którym w 1988 roku jako prezydent urzędował właśnie Waldheim. Franczak, opisując kontrowersyjne dzieło, zauważa: „Bernhard faktycznie podkreśla napięcie między »nigdy-ponownie-nie-zakorzenioną« rodziną, która powróciła po wojnie z emigracji, a otaczającymi ich tzw. rdzennymi Austriakami”⁶². Budzi to skojarzenie z twórczością Beckermann, dla której ważny jest motyw Obcości we własnym kraju. Na „nieprzynależność” bohaterów w dramacie Bernhardta zwracał uwagę też niemiecki krytyk Hellmuth Karasek⁶³. *Plac Bohaterów* porusza problemy, o których (mimo ogłoszonego „roku pamięci”) w Austrii wolano milczeć. Są to nazistowska przeszłość i antysemityzm. To tematy, które należą do stałego repertuaru Nestbeschmutzerów; można je odnaleźć

⁶⁰ Tamże, s. 199.

⁶¹ Thomas Bernhard, *Plac Bohaterów*, tłum. Grzegorz Matysik, [w:] *Dramaty 2*, Kraków 2004, s. 390–391.

⁶² Karol Franczak, *Kalający...*, s. 200.

⁶³ Zob. Hellmuth Karasek, *Die Wiener Mausefalle*, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13530548.html> (dostęp: 26.12.2019).

również u Beckermann. W przypadku reżyserki ta problematyka wydaje się szczególnie istotna, ponieważ ma dla niej – jako osoby żydowskiego pochodzenia i dziecka Ocalałych z Holocaustu – znaczenie bardziej osobiste niż dla Bernharda.

Współcześni artyści „kalający własne gniazdo” spoglądają nie tylko na nazistowską przeszłość kraju, ale też chętnie komentują aktualną sytuację polityczną. Od skandalu, który wywołał *Plac Bohaterów*, wiele dokonało się w kwestii rozliczenia z nazizmem. Poza pytaniami o przeszłość i sposoby jej upamiętniania pojawiają się obawy o teraźniejszość. Z powodu umacniającej się pozycji skrajnej prawicy oraz niechęci wobec Obcych nie można tego oddzielić od refleksji nad historią. Zwrócił na to uwagę Gerhard Roth: „Popiera go [Jörga Haidera – przyp. O.W.] prawie trzydzieści procent społeczeństwa. Bo to społeczeństwo nie boi się skrajnej prawicy”⁶⁴. Haider zmarł w roku 2008, ale jego partia – FPÖ nadal odgrywa znaczącą rolę w austriackiej polityce, co niepokoi wielu Nestbeschmutzerów, którzy zapewne pamiętają gorzkie słowa ze skandalizującej sztuki Bernharda – „[...] w Austrii musisz być albo katolikiem albo narodowym socjalistą wszystko inne nie jest tolerowane”⁶⁵. Dla austriackiej tradycji artystów „kalających własne gniazdo” autor *Placu Bohaterów* stał się figurą niemal paradygmatyczną. W jego twórczości można odnaleźć motywy znane z repertuaru niepokornych twórców. Spektrum tematów, które ich interesują, opisuje trafnie Małgorzata Golik: „Jest więc w ich dziełach nadmiar nacjonalizmu i religijności. Jest również splót dominującego patriarchatu i znajdującej upust w domowym zaciszu przemocy wobec bliskich”⁶⁶. Nestbeschmutzerzy pokazują, jak kraj, Kościół i rodzina stają się instytucjami opresji. Nie szczędzą ojczyźnie krytyki i dekonstruują mity – nie tylko te związane z II wojną światową. Uderzają również w mit Austrii szczęśliwej, sielankowej. Artyści są również bardzo sceptyczni wobec piękna natury.

⁶⁴ Cytuję za: Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 38.

⁶⁵ Thomas Bernhard, *Plac ...*, s. 391.

⁶⁶ Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem. Kultura austriacka wobec groźby i skutków narodowego socjalizmu*, Kraków 2016, s. 119.

Alpejskie krajobrazy, które zostały upolitycznione przez Heimatfilmy, nie budzą ich zaufania.

Apogeum popularności tego typowego dla kinematografii niemieckiej oraz austriackiej gatunku przypada na lata pięćdziesiąte. W trudnych powojennych latach Heimatfilmy pozwalały odebrać się od rozliczeń z przeszłością i niewygodnych pytań. Można je więc traktować jako formę eskapizmu, tym samym stanowią one pewien symbol milczenia o winie. Fabuły tych filmów nie są skomplikowane. Ważniejsze niż historia opowiadana w sjużecie jest pokazanie harmonii oraz świata, w którym panują ściśle określone zasady i normy. Akcja rozgrywa się wśród idyllicznych krajobrazów – często właśnie w alpejskich wiejskich regionach. Piękne widoki miały poruszać widzów i świadczyć o niewinności tych miejsc, co nie było niewinnie ideologiczne⁶⁷. Twórcy „kalający własne gniazdo” starają się zachować dystans do tego, co uznawane za naturalne, niepodważalne czy też „austriackie”. Przykładowo, Jelinek wypowiada się o naturze następująco:

Pozbawiam rzeczy niewinności, to pewna forma demitologizowania w znaczeniu Rolanda Barthes’a. Próbuje przywrócić im historię, wtedy najczęściej oznacza to koniec ustawicznej nie(po)winności [...] Jak każdy niemal człowiek kocham piękną naturę. Ale nic, co jest naturą, nie kształtuje tożsamości, tylko prowadzi do fałszywego poczucia wspólnoty i przynależności, wykluczającego tych, którzy „do nas nie należą”⁶⁸.

Ta próba demitologizacji idyllicznych pejzaży to również wyraz buntu przeciwko temu, aby za wszelką cenę utrzymać wizerunek kraju jako alpejskiej, idyllicznej krainy rodem z *Dźwięków muzyki* Roberta Wise’a⁶⁹.

⁶⁷ Zob. Beata Kosińska-Krippner, *Heimatfilm – zarys dziejów gatunku*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 169–189.

⁶⁸ Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów”...*, s. 308.

⁶⁹ Zob. Gerald Leitner, *Vorwort*, [w:] *Über Österreich zu schreiben ist schwer. Österreichische Schriftsteller über Literatur – Heimat – Politik*, red. tenże, Salzburg, Wien, 2000, s. 9.

W dziełach Nestbeschmutzerów Austrii daleko jest do górskiej sielanki bądź kraju romantycznych scenerii, które międzynarodowa publiczność kojarzy z filmami o księżniczce Sissi, kręconymi m.in. w pałacu Schönbrunn i przylegających ogrodach. Twórcy „kalający własne gniazdo” ukazują inne oblicze idealizowanej przez wielu epoki monarchii austro-węgierskiej. Po jej upadku Austria przestała być mocarstwem i stała się małym krajem w Europie Środkowej. Na bazie sentymentów kreowano więc „odpowiedni” obraz tamtej epoki. Nestbeschmutzerzy często sięgają po ten mit, aby go obalić. Inge Merkel słusznie zauważyła: „Ukryliśmy wstydlivy fakt w najtajniejszych zakamarkach naszej świadomości i udawaliśmy ofiary agresji. [...] Kraj muzyki, wspaniałych barokowych budowli, pięknych krajobrazów. Kraj, do którego się przyjeżdża, by go zwiedzać, oglądać i podziwiać jak muzeum”⁷⁰. Dlatego twórcy „kalający własne gniazdo” uderzają również w to, czym Austriacy najbardziej się szczycą, czyli w muzykę klasyczną. Zresztą jeden z najpopularniejszych żartów o Austrii odnosi się do przywiązania tego narodu do muzyki oraz wypierania niechlubnej przeszłości. Opowiada o tym, że Austriakom udał się mistrzowski zabieg – wmówili światu, że Hitler był Niemcem, a Beethoven Austriakiem. Bernhard twierdził: „Na pierwszym piętrze gra się na skrzypcach. W piwnicy odkręca się gaz. Typowo austriacka mieszanka muzyki i nazizmu”⁷¹. Muzyka i muzykalność pozostają ważnym motywem dla Nestbeschmutzerów, również dla Beckermann, na co wskazuje Georg Stefan Troller w przedmowie do monografii poświęconej reżyserce⁷².

Tradycja „kalania własnego gniazda” w Austrii ma różne oblicza. Chociaż artystów łączy zainteresowanie tymi samymi problemami i tematami, to formalnie ich dzieła są bardzo różne. Oczywiście znaczący jest fakt, że do czynienia mamy z wieloma dziedzinami sztuki.

⁷⁰ Cytuję za: Joanna Jabłkowska, *Rozliczenie ...*, s. 7.

⁷¹ Cytuję za: Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 106.

⁷² Zob. Georg Stefan Troller, *Filme machen in Wien*, [w:] Ruth Beckermann, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016, s. 5.

Artyści w różny sposób próbują dekonstruować austriackie mity, także jeśli posługują się tym samym medium. Przykładowo, Jelinek podkreśla, że „wali w język, póki nie wyśpiewa całej prawdy”⁷³. Utwory noblistki rzeczywiście przepełnia wściekłość. Zupełnie inaczej jest u Martina Pollacka, którego reportaże wydają się dużo mniej agresywne, chociaż równie mocno dotykają tabu. Pollack przyjmuje więc zupełnie inną strategię niż Jelinek, choć oboje działają na polu literatury. Natomiast filmowa twórczość Beckermann wpisuje się bardziej w schemat „kalania własnego gniazda” reprezentowany przez Pollacka. Można to łączyć z faktem, że oboje związani są ze sferą twórczości niefikcjonalnej – on jako reportażysta i eseista, ona jako autorka filmów dokumentalnych.

Niezależnie od formy dzieła Nestbeschmutzerów wzbudzają spory, debaty, dyskusje. Największe emocje w powojennej historii wywołał *Plac Bohaterów*. Przeciwnicy Bernharda i Peymanna starali się zakłócić premierę buczeniem i wznoszeniem okrzyków. Był to jeden z nielicznych momentów, w którym Nestbeschmutzerom udało się dotrzeć do szerszego grona odbiorców, a ich głos był naprawdę słyszalny⁷⁴. Jakkolwiek dzieła innych twórców również wywoływały kontrowersje, to trudno porównać siłę ich oddziaływania do skandalu wokół dramatu Bernharda. Zwraca na to uwagę Jelinek:

Dla mnie przeszłość jest teraźniejszością, tylko tak mogę, muszę ją przerabiać. Nie mogę jednak ingerować ani w przeszłość, ani w teraźniejszość, stąd nałogowy przymus powracania do tego raz po raz. Ponieważ nie przynosi to żadnych efektów i koniec końców jest to niezadowolające. [...] Przecież ja się nie liczę, nie ja osobiście, ale artyści i artyści w ogóle. Co oni mogą zdziałać? Niestety, dawno już zostałam zaszufładowana: i ja, i to, co robię, co chcę przekazać. W pewnym momencie traci to sens. Ludzie machają ręką, gdy tylko słyszą

⁷³ Cyt za: Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 303.

⁷⁴ Karol Franczak stawia ważne pytanie o to, czy słyszalność głosu Nestbeschmutzerów rzeczywiście jakoś wpłynęła na sytuację w Austrii, czy nie była to jednak „edukacyjna porażka” artystów „kalających własne gniazdo”. Zob. Karol Franczak, *Kalający ...*, s. 204–214.

moje nazwisko: „Nie, znowu ona! Dobrze wiemy, co ma do powiedzenia!”. To oczywiście rewers każdego zaangażowania w najszerszym znaczeniu. Ja niczego nie mogę ludziom zniszczyć. Literatura, mówiąc prosto, jest bezskuteczna (wyjąwszy kilku zainteresowanych, bo tacy oczywiście są. Ale wtedy to jest znowu *preaching to the choir*)⁷⁵.

Nie oznacza to, że inni artyści „kalający własne gniazdo” nie spotykają się z ostrą krytyką. Ich postawa nadal budzi niechęć pewnej części społeczeństwa, czego dowodzi m.in. tekst Iris Radisch, napisany po wyróżnieniu Jelinek nagrodą Nobla. Radisch z pogardą odnosi się do noblistki i nazywa ją regionalną pisarką⁷⁶. Gerhard Roth w wywiadzie udzielonym Monice Muskała opowiedział o bardziej ekstremalnych próbach wyrażenia oburzenia jego twórczością, która uderza w austriackie mity i dotyka tematów tabu. Wspominał o nagonce ze strony prasy, pogroźkach, a nawet planowanym zamachu⁷⁷, za którym stał Franz Fuchs działający w imieniu Bajuwarskiej Armii Wyzwolenia (niem. *Bajuwarische Befreiungsarmee*). W latach 1993–1997 dokonał serii zamachów bombowych. Były one wymierzone w przedstawicieli mniejszości narodowych żyjących w Austrii, a także w osoby, które krytykowały zachowania skrajnie prawicowe i rasistowskie. Za najbardziej tragiczny uznaje się pierwszy zamach Fuchsa, do którego doszło w Oberwart. Zginęło w nim czterech Romów. Był to jeden z najbardziej głośnych przejawów ksenofobii w Drugiej Republice. Do tych wydarzeń odnosi się twórcy „kalający własne gniazdo”, m.in. Elisabeth Scharang w filmie *Franz Fuchs – Ein Patriot* [Franz Fuchs – patriota] (reż. Elisabeth Scharang, 2007), a także Elfriede Jelinek w sztuce *Stecken, Stab und Stang* [Kij, laska, drąg]⁷⁸. Z jednej strony są więc szykany, groźby,

⁷⁵ Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 306.

⁷⁶ Zob. Walter Maria Stojan, „Kalanie gniazda” – austriacki los, [w:] „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, red. Monika Szczepaniak, Bydgoszcz 2008, s. 151–157.

⁷⁷ Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 279–281.

⁷⁸ Przywołuję tłumaczenie, które podaje Artur Pełka, chociaż sam autor zaznacza, że oryginalny tytuł jest wieloznaczny. Zob. Artur

a nawet ataki, z drugiej nagrody i prestiż – na arenie międzynarodowej, ale także we własnym kraju. Jak słusznie zauważa Muskała:

Austriacy oswoiili Bernharda. Zrozumieli, że będzie on zawsze już kojarzony z Austrią, a Austria z nim, więc najlepiej włączyć go w poczet wielkich synów, co zaanektowanemu spiłuje kły. Można Bernhardowi tylko życzyć, by oswojenie nie poszło tak daleko jak w przypadku Mozarta, który skończył na czekoladce Mozartkugel, albo jak w przypadku Klimta, którego motywy wylądowały na ozdobnym papierze opakunkowym. Dziś brutalna, rozrachunkowa sztuka Bernharda *Przed odejściem w stan spoczynku* grana jest w bombonierkowym, mieszczańskim Theater in der Josephstadt w Wiedniu. W latach 80. Bernharda wystawiał w Austrii tylko wywrotowiec z Niemiec Claus Peymann⁷⁹.

Bernhard oraz inni niepokorni twórcy zostali oswojeni i wprowadzeni do kanonu, jednak nadal budzą niechęć. Również współcześni filmowcy „kalający własne gniazdo” spotykają się z odrzuceniem ze strony części społeczeństwa⁸⁰. Jednak coraz częściej słowo „Nestbeschmutzer” funkcjonuje jako synonim odwagi i wyraz nonkonformizmu, niemal zatarł się jego pierwotny bardzo pejoratywny wydźwięk⁸¹. Wejście w krąg artystów „kalających własne gniazdo” może

Pelka, *Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej na przykładzie Stecken, Stab und Stangl Elfriede Jelinek*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniające*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 309.

⁷⁹ Monika Muskała, Roman Pawłowski, *Rozmowa z tłumaczką Bernharda: Skrajna prawica w siedzibie prezydenta*, <https://wyborcza.pl/7,75410,15262323,rozmowa-z-tlumaczka-bernharda-skrajna-prawica-w-siedzibie-prezydenta.html> (dostęp: 28.11.2021).

⁸⁰ Przykładowo, Seidlowi zarzuca się uprawianie „społecznej pornografii”. Zob. Irene Suchy, *Gespräch zwischen Irene Suchy und Ulrich Seidl: Ware Körper – männlich, weiblich*, [w:] *Kapital Macht Geschlecht: künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*, red. Silke Felber, Wien 2016, s. 206.

⁸¹ Zob. Karol Franczak, *Kalający...*, s. 11–13.

mieć więc charakter po części nobilitujący – przynajmniej w pewnych sferach. Określenie „Nestbeschmutzer” budzi we współczesnej Austrii dwojakie skojarzenia. Trafnie podsumował to Karol Franczak:

Z jednej strony znaczenie z okresu 1938–1945⁸² zostaje włączone w język bieżących debat publicznych (przy jednoczesnych próbach ukrycia jego oryginalnej genezy przez jednych lub celowego ujawniania przez innych), z drugiej strony ta stygmatyzująca reprezentacja języka nazistowskiego staje się elementem autodefinicji dzisiejszych przedstawicieli austriackiego języka protestu, kwestionującego dominującą narrację historyczną. Dla tego środowiska bycie „kalającym własne gniazdo” staje się afirmatywną etykietą, którą nierzadko publicznie eksponują⁸³.

Taką etykietę można otrzymać, podejmując tematy lub wykorzystując charakterystyczne dla tradycji „kalania własnego gniazda” motywy, ale także odwołując się do innych niepokornych twórców z Austrii. Taką strategię zastosowano, wydając DVD-Box z filmami Beckermann⁸⁴. Na części okładek widnieją cytaty z wypowiedzi osób, które znane są jako Nestbeschmutzerzy. Wśród nich są m.in.: Peter Turrini, Robert Menasse i Elfriede Jelinek. Decyzja o umieszczeniu właśnie ich wypowiedzi na okładach płyt wydaje się nieprzypadkowa. Za dystrybucję filmów na DVD odpowiada firma producencka Beckermann. Można to uznać za pewną deklarację, wskazującą na to, jak reżyserka widzi swoją twórczą przynależność. To, jak jej filmy wpisują się w tradycję „kalania własnego gniazda” oraz jaki obraz Austrii wyłania się z tych dzieł, zostanie dokładnie przeanalizowane w kolejnym rozdziale.

⁸² Nestbeschmutzerami nazywano w III Rzeszy osoby, które nie podporządkowywały się systemowi i miały odwagę go krytykować.

⁸³ Karol Franczak, *Kalający...*, s. 11.

⁸⁴ Odnoszę się do filmów DVD dystrybuowanych przez Ruth Beckermann-Filmproduktion i dostępnych jako box. Zob. <https://shop.ruthbeckermann.com/product/film-collectors-box> (dostęp: 07.02.2022).

ROZDZIAŁ 3

PODRÓŻ PRZEZ AUSTRIĘ

Twórczość Nestbeschmutzerów ma dużo wspólnego z Barthesowską demitologizacją rzeczywistości i dekonstrukcją ukrytych znaczeń. Roland Barthes zajmował się badaniem kultury w kontekście działania mechanizmów władzy. Mit to dla niego ideologia, na którą składają się kody kulturowe. Są one konwencjonalne, historycznie wytworzone i wynikają z połączenia znaczącego i znaczonego, gdyż jak pisze – „mit jest słowem”¹. Jednak słowem przekształconym. To przekształcenie dokonuje się według Barthesa dwustopniowo. Filozof bazuje na strukturalistycznej koncepcji języka Ferdynanda de Saussure’a, która zakłada asocjacyjną całość pojęcia i obrazu w systemie pierwotnym. W nim tworzy się relacja między znaczącym (franc. *signifiant*) oraz znaczonym (franc. *signifié*). Element znaczący wyraża nacechowany treściowo element znaczony, stając się w ten sposób znakiem. Dekodowanie znaku odbywa się w akcie komunikacyjnym w pierwszej kolejności na płaszczyźnie denotatywnej, która wyznacza zakres nazwy w rzeczywistości. Następnie w systemie wtórnym mit przekształca istniejący znak w element znaczący². Na tym poziomie dochodzi do zmian w znaczeniu pierwotnym i uruchomienia konotacji, które odpowiadają za nowe elementy znaczeniowe. Gdy proces konotacji zostaje

¹ Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Warszawa 2000, s. 239.

² Zob. tamże, s. 241–248.

zneutralizowany, tworzą się mity. Pojęcia mityczne odsyłają do pewnej esencji, np. francuskości, polskości czy austriackości.

Postawa mitologa wiąże się z umiejętnością dekonstruowania zneutralizowanych konotacji. Wymaga to krytycznego podejścia do użycia języka. Barthes opisuje to następująco:

U początku owej refleksji leżało najczęściej uczucie zniecierpliwienia wobec „naturalności”, w jaką prasa, sztuka i opinia publiczna ubierają bezustannie rzeczywistość, która, mimo że do nas należy, pozostaje przecież całkowicie historyczna: dręczyło mnie to, że w opisie naszej rzeczywistości cały czas widzę pomieszanie Natury z Historią, i chciałem uchwycić w nienagannym wystroju tego, co oczywiste, owo ideologiczne nadużycie, które – moim zdaniem – zostało pod nim ukryte³.

Teksty analityczne Barthesa mają charakter krytyki kulturowej, demaskują też ideologie zawarte w znakach i komunikatach, które często mają charakter wizualny. On sam zauważał: „[...] semilog ma podstawy, by traktować pismo i obraz w ten sam sposób: dla niego liczy się tylko to, że oba są znakami, że przekraczają próg mitu obciążone tą samą funkcją znaczącą [...]”⁴. To tłumaczy odwołanie się do jego teorii w książce, która skupia się na analizie tekstów audiowizualnych.

Beckermann powołuje się w swoich dokumentach na dzieła Barthesa. Inspiracje jego teoriami jeszcze silniej zakorzeniają jej filmy w tradycji artystów „kalających własne gniazdo”. Wielu Nestbeschmutzerów starających się ujawnić to, co kryje się pod powierzchnią, przyjmuje postawę mitologa, w barthesowskim rozumieniu tego pojęcia. Sposób, w jaki filozof uprawiał krytykę kulturową, koresponduje z ich sztuką. Dorota Plat, pisząc o autorze *Mitologii*, zauważyła: „Posługuje się [...] często sarkazmem i przesadą, bo, jak sam twierdzi, to jedyna najskuteczniejsza metoda demistyfikacji i tylko w ten sposób można wyostrzyć problem na tyle, żeby stał się dobrze

³ Tamże, s. 27.

⁴ Tamże, s. 246.

widoczny”⁵. Podobnie jest z austriackimi twórcami, którzy chętnie operują właśnie ironią, sarkazmem czy groteską. Znaczenie myśli francuskiego teoretyka kultury dla własnej twórczości podkreślała m.in. Elfriede Jelinek, twierdząc, że to, co robi w swoich dziełach, jest pewną formą „[...] demitologizowania w znaczeniu Rolanda Barthesa”⁶. W eseju *Die Endlose Unschuldigkeit* [Niekończąca się niewinność], który Małgorzata Sugiera uznaje za „swoiste *ars poetica*”⁷ noblistki, pojawiają się odwołania do Barthesa. Monika Wolting opisuje stanowisko Jelinek następująco: „Mity tworzą, zdaniem autorki, centralne siły władzy społecznej, są zinstytucjonalizowanymi jednostkami kontrolnymi, w których spotykają się interesy władzy. Swoją rolę widzi Jelinek w niszczeniu mitów, to znaczy niszczeniu obrazów i nazw, które zabrały rzeczom ich historię”⁸.

Beckermann jest kolejną austriacką artystką, która podąża za refleksją Barthesa i stara się sprawdzać, co kryje się za pozornie niewinnymi obrazami. Taką postawę przyjmowała od samego początku, choć nie zawsze była tego świadoma. Na wczesnym etapie kariery myślała, że jej dokumenty są wyrazem ikonoklazmu, nie zaś analizą tego, co ukrywają obrazy. Dopiero realizacja *Uciekającego pociągu do Orientu* zmieniła jej pogląd na tę kwestię. Praca nad dokumentem stanowiła jeden z punktów zwrotnych w podejściu reżyserki do procesu powstawania filmów. Jak wspomina: „Aż do *Uciekającego pociągu do Orientu* chciałam robić filmy przeciw obrazowi. Dopiero później uświadomiłam sobie, że tak naprawdę

⁵ Dorota Plat, *Barthes – łowca mitów*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 19, s. 175–176.

⁶ Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”*. *Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s. 308.

⁷ Małgorzata Sugiera, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Kraków 1999, s. 380.

⁸ Monika Wolting, *Dekonstrukcja mitu przyrody w utworach Elfriede Jelinek*, „Studia Germanica Gedanensia” 2010, nr 23, s. 360.

wychodzę od tego, co znajduje się pomiędzy obrazami”⁹. Pewnego rodzaju ikonoklazm Beckermann mógł być związany z wpływem, jaki wywarło na nią *Shoah* Claude’a Lanzmanna. Reżyserka odwołuje się do francuskiego dokumentalisty w *Moście z papieru*, gdy – podobnie jak on – udaje się do miejsc związanych z Zagładą Żydów w Europie Wschodniej. Jednak cel Austriaczki jest inny niż twórcy *Shoah*. Dokumentalistka jedzie w te rejony, aby skonfrontować historię ojca z rzeczywistością. Opowieści rodzinne można zresztą porównywać do mitu. Bunt reżyserki wobec obrazów – jak zauważa – jest więc pozorny. Nie odrzuca ich całkowicie, lecz interesuje się tym, co ukrywa się za oraz pomiędzy nimi.

Nie dziwi zatem, że teorie Rolanda Barthesa stanowią ważny punkt odniesienia dla Beckermann. Na francuskiego filozofa powołuje się bezpośrednio w *Na wschód od wojny* oraz w *Walcu Waldheima*. Krzysztof Kłosiński, tłumacząc Barthesowską dekonstrukcję we wstępie do polskiego wydania *Mitologii*, wymienia następujące kroki: uchwycenie „naturalności”, zaprzeczenie jej poprzez odwołanie się do historyczności, uznanie mistyfikacji oraz intuicyjne nazwanie jej „mitem”, a następnie uznanie go za mowę i poszukiwanie znaczeń w „słowach”, którymi dany „mit” się posługuje¹⁰. Takie podejście można odnaleźć także w twórczości Beckermann. Reżyserka przygląda się światu, aby wychwycić elementy, które zostały zneutralizowane. Tak jest z przekonaniem, że Austria była pierwszą ofiarą Hitlera. Następnie poprzez odwołania do historii stwierdza, że jest to rodzaj mitu. W swoich dziełach poszukuje sposobów, w jaki ten mit się wyraża i funkcjonuje.

Postawa mitologia łączy Beckermann z innymi twórcami „kalejdoskopowymi własne gniazdo”. Jednak dokumentalistka nie zawsze ją przyjmuje. Nie wszystkie jej dzieła są nastawione na dekonstrukcję

⁹ Zob. Alexander Horwath, Michael Omasta, »Wir reden von einem Kino das es fast schon nicht mehr gibt«. Ruth Beckermann im Gespräch, [w:] *Ruth Beckermann*, red. tychże, Wien 2016, s. 131.

¹⁰ Zob. Krzysztof Kłosiński, *Sarkazmy*. Wstęp do: Roland Barthes, *Mitologie...*, s. 11.

i uprawianie krytyki kulturowej. Równie ważne jest dla niej poszukiwanie tożsamości oraz pytania dotyczące pamięci. Ten dwugłos wybrzmiewa w jej filmach. Aby pokazać, jak reżyserka portretuje Austrię i Austriaków, trzeba z jednej strony przyjrzeć się jej krytycznemu działaniu, którym stara się obalić panujące w jej kraju mity. Z drugiej strony należy wziąć pod uwagę obraz Austrii, który wyłania się z dokumentów związanych z jej prywatnym życiem. W tych filmach strategia „kalania własnego gniazda” nie odgrywa kluczowej roli.

3.1. Szczęśliwa Austria, nieszczęśliwa Sissi – obalenie mitu *tu felix Austria*

Nestbeschmutzerów szczególnie interesuje mit *tu felix Austria*, który buduje wyobrażenie kraju jako miejsca szczęśliwego, wolnego od zmartwień. Jest on silnie związany z filmowymi reprezentacjami epoki Habsburgów. Dzieła te określa się mianem filmów habsburskich (niem. *Habsburgerfilme*) bądź też jako historyczne filmy wiedeńskie (niem. *historische Wiener Filme*). Za szczytowe osiągnięcie tego *stricte* austriackiego gatunku uznawana jest seria filmów o Elżbiecie Bawarskiej (szerzej znanej jako księżniczka Sissi) z lat pięćdziesiątych, w reżyserii Ernsta Marischki¹¹. Przyniosła ona sławę Romy Schneider¹². Robert Dassanowsky, pisząc o Michaelu Haneke, twierdzi, że twórca odciął się od tradycji tworzenia w jego kraju filmów zupełnie uniwersalnych albo karmiących świat wyobrażeniem

¹¹ Zob. Heinz-Hermann Meyer, hasło: ‘Habsburgerfilm’, [w:] *Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:habsburgerfilm-8398> (dostęp: 13.04.2020).

¹² Romy Schneider przez wiele lat nie mogła uwolnić się od wizerunku filmowej Sissi. Zob. Natalia Jeziorek, *Romy Schneider. Piękna, zdolna, nieszczęśliwa*, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,25522437,romy-schneider-piekna-zdolna-nieszczesliwa.html> (dostęp: 17.04.2020).

o Austrii¹³. Do tej drugiej kategorii z pewnością należą filmy o Sissi – bawarskiej księżniczce, która została austriacką cesarzową, gdy wyszła za mąż za Franciszka Józefa I. Portal *filmdienst.de* pierwszą część serii opisuje w następujący sposób: „Miłosna historia młodego cesarza Franciszka Józefa i bawarskiej księżniczki Elżbiety. Romantyczna i pełna uczuć rozrywka w stylu mało ambitnych Heimatfilmów”¹⁴. Podobne emocje budzą też filmy habsburskie, które uznawane są – analogicznie do Heimatfilmów – za wyraz eskapizmu, ucieczki od pytań o pamięć, tak ważnych w okresie powojennym¹⁵. Do cyklu o Sissi odwołuje się sama Beckermann w *Uciekającym pociągu do Orientu*, gdy wypowiada słowa:

Sissi forever i jeszcze wiele innych, które widziałam [...] a jednak... kochałam kinową Sissi. Z tego samego powodu, dla którego cały świat kocha ją teraz w telewizji. Co roku w święta Bożego Narodzenia przybywa do Japonii i Chin oraz do Australii i Włoch, jako potwierdzenie tego, że jednak ze światem wszystko jest w porządku¹⁶.

W filmach Marischki Schneider jako Sissi w pięknych sukniach przemierza cudowne wnętrza. Z historią cesarzowej nierozzerwalnie kojarzy się romantyczny Wiedeń, pałac Schönbrunn oraz jego ogrody. Aby opowiedzieć o bawarskiej księżniczce i uciec od jej mitu, Beckermann musiała odciąć się od miejsc, którymi ten zawładnął. Nie tylko piękne, alpejskie widoki, lecz również majestatyczny Wiedeń składają się na obraz raj. Wiąże się to z wizerunkiem, jaki stolica Austrii zawdzięcza swoim filmowym reprezentacjom. Dassanowsky

¹³ Zob. Robert von Dassanowsky, *Introduction: »They've killed Sissi!«: Notes on Haneke as Destination*, „Modern Austrian Literature” 2010, No. 43 (2), s. VIII.

¹⁴ Cyt za: <https://www.filmdienst.de/film/details/14214/sissi> (dostęp: 13.04.202).

¹⁵ Zob. Heinz-Hermann Meyer, hasło: ‘Habsburgerfilm’...

¹⁶ Ruth Beckermann, *Kommentartext »Ein flüchtiger Zug nach dem Orient«*, [w:] *Ruth Beckermann Film Collection. Texte*, red. Monika Lendl, Wien 2007, s. 55.

zauważa: „W zachodniej historii kina Wiedeń [...] najczęściej pojawiał się jako fantazja oparta na cesarskim mieście, którym był aż do roku 1918”¹⁷, i podkreśla, że to właśnie seria o Sissi w największym stopniu wpłynęła na wykreowanie wyidealizowanego obrazu austriackiej stolicy jako miasta romantycznego¹⁸.

Dlatego w *Uciekającym pociągu do Orientu* jest wprawdzie mowa o Austrii oraz miejscach, które znane są z filmów o Sissi, ale nie pojawiają się ich wizualne reprezentacje. Beckermann nakręciła ten film w Egipcie – kraju, do którego żona Franciszka Józefa I podróżowała, aby uciec od wiedeńskiej rzeczywistości. Dokument zaczyna się od ujęć kręconych w pociągu – krajobraz miga za oknem, na stoliku rozłożone są notatki, widoczna jest też ręka, która trzyma zdjęcie Sissi (tej prawdziwej, nie filmowej). Reżyserka (głos Beckermann jest łatwo rozpoznawalny) opowiada w ramach komentarza typu *voice-over*, że wsiada do samolotu i ląduje w możliwie najbardziej oddalonym miejscu – oczywiście nie w dosłownym znaczeniu. W *Uciekającym pociągu do Orientu* scenom nakręconym w różnych egipskich miastach – głównie w Kairze oraz Aleksandrii – towarzyszy tekst odczytywany przez reżyserkę. Składają się nań cytaty z zapisków Constantina Christomanosa o księżniczce¹⁹ oraz przemyslenia Beckermann.

Kontrast między cukierkową Austrią z filmów o Sissi a Egiptem od samego początku jest uderzający. W jednej z pierwszych scen (zaraz po planszy informującej, że jest to dzieło Beckermann) widać port, a w oddali majaczy wielkomiejski pejzaż. Kamera skierowana jest na ogromne statki oraz piętrzące się w tle wieżowce. Stanowią one przeciwieństwo miejsc, które zwykle kojarzone są z cesarową. Świata przedstawionemu daleko do pięknej i romantycznej Austrii z cyklu dzieł Marischki. Statycznemu ujęciu portu towarzyszy

¹⁷ Robert von Dassanowsky, *Introduction*, [w:] *World Film Location Vienna*, red. tenże, Bristol 2012, s. 5.

¹⁸ Zob. tamże.

¹⁹ Constantin Christomanos uczył cesarzową greki, często dotrzymywał jej też towarzystwa.

komentarz dokumentalistki, w którym ta przypomina, że Sissi „[...] nie chciała zostać nigdzie, w żadnym z miejsc, które są dzisiaj reklamowane jej postacią i mają dzięki temu przyciągać”²⁰. Następne ujęcia pokazują egipskie miasto – gwarne, chaotyczne, pełne ulicznych handlarzy. Tylko w jednej scenie reżyserka pokazuje widoki przypominające romantyczną scenografię z filmów Marischki. Pałac i ogród niedaleko Aleksandrii komentuje następująco: „Wszystko nagle jest walcem. Schönbrunn obok Aleksandrii. Wyludniona projekcja fantazji o Europie. Kulisy Europy, która odeszła... Idealne na romantyczny film [...]”²¹. Panorامية, poprzez piękny ogród w europejskim stylu, w którym rzeźby nawiązują do tradycji antycznej Grecji, towarzyszy muzyka. Klasyczna melodia dodatkowo podkreśla wiedeńską atmosferę tego miejsca. Reżyserka jest świadoma, że to tylko – jak wspomina w odczytywanym komentarzu – fantazja o Europie, czyli wymaginowany konstrukt. Również habsburski raj nie jest niczym więcej niż konstruktem, na co wskazuje Beckermann w dokumencie: „Wspólnota ludzi, powojennych drobnomieszczan uciekła sobie do błogich czasów cesarstwa. Bajkowe figury nie prowadziły wojen, nie popełniały zbrodni”²².

Zerwanie z mitem Sissi nie odbywa się jedynie poprzez wyizolowanie księżniczki z utożsamianej z nią scenografii. To tylko pierwszy krok, który podejmuje reżyserka. Istotne jest więc nie tylko miejsce akcji. Słowem-kluczem staje się „ucieczka”, co sugeruje już sam tytuł filmu²³. To, że Sissi nie czuła się dobrze w austriackim raju i pragnęła być jak najdalej od niego, wybrzmiewa w filmie wielokrotnie. Reżyserka odczytuje wypowiedzi księżniczki: „Czuję się niezwykle swojsko w Kairze – powiedziała – nawet w największym tłoku z tragarzami i osłami czuję się mniej ograniczona niż na dworskim

²⁰ Ruth Beckermann, *Kommentartext ...*, s. 46.

²¹ Tamże, s. 53.

²² Tamże, s. 56.

²³ Tytuł reżyserka zaczerpnęła ze sprawozdania autorstwa kapitana statku, którym podróżowała cesarzowa. Nosi ono tytuł *Flüchtiger Zug nach dem Orient*. Beckermann wspomina o tym w filmie.

balu [...]”²⁴. Inną znaczącą wypowiedź Sissi Beckermann przywołuje na samym początku: „Nie potrzebuję żegnać się z Wiedniem – powiedziała – wiedeńczycy zawsze byli mną rozczarowani i zirytowani przy każdej okazji, szczególnie gdy nie wyświadczałam im tej uprzejmości i w Wielką Sobotę lub Boże Ciało nie towarzyszyłam w procesji”²⁵. Słowa cesarzowej wskazują na austriacką teatralność i sztuczność życia wypełnionego konwenansami. Wybrzmiewa to również w innym fragmencie zapisków Christomanosa przytaczanym w filmie: „Ludzie nie wiedzą, co mają ze mną począć, powiedziała wczoraj, ponieważ nie wpasowuje się w żadne ich tradycje i dawno uznane wyobrażenia. Nie chcą, aby zakłócać ich szufladkowy porządek”²⁶.



Il. 1. Kadr z filmu *Uciekający pociąg do Orientu*. Zerwanie z mitem Sissi poprzez wykorzystanie kontrastu między Egiptem a cukierkową Austrią z filmów o księżniczce

Źródło: ruthbeckermann.com/ © Ruth Beckermann Filmproduktion

²⁴ Ruth Beckermann, *Kommentartext ...*, s. 52.

²⁵ Tamże, s. 47.

²⁶ Tamże.

Budzi to skojarzenia z teorią Ervinga Goffmana dotyczącą człowieka w teatrze życia codziennego. Amerykański socjolog twierdził, że człowiek koncentruje się w życiu na tym, by wywrzeć odpowiednie wrażenie na innych. Sprawia to, że innych ludzi traktuje niczym teatralną widownię, a jego istnienie jest tak naprawdę od podstaw nieautentyczne. Jest skazany na podporządkowanie się etykietom i hierarchii, która panuje w danym społeczeństwie²⁷. Teatralność austriackiego życia społecznego przypomina o tym, że nie wszystko można pokazać widowni, każdy odgrywa przydzieloną mu rolę. W twórczości Nestbeschmutzerów często pojawia się metafora piwnicy, w której ukrywane jest to, co nie powinno ujrzeć światła dziennego. Piwnice są dla twórców symbolem tego, co wyparte. Dzisiaj najbardziej kojarzą się ze sprawami Josefa Fritzla oraz Nataschy Kampusch, ale ta metafora pojawiała się w dziełach austriackich artystów jeszcze na długo przed tymi tragediami. Ulrich Seidl zajmował się piwnicami już w *Upaß* z 2001 roku. Za analogiczną metaforę mogłaby posłużyć teatralna maska, za którą skrywane jest prawdziwe oblicze. Teatr i teatralność to – obok piwnicy – kolejne słowa-klucze przydatne w procesie analizy austriackiego kontekstu kulturowego – tak znaczącego dla twórczości Beckermann. Według Joanny Jabłkowskiej mentalność komunikacyjna w Austrii została w pewnym stopniu ukształtowana przez teatr, który pełni w tym kraju niezwykle ważną rolę²⁸.

Przytoczona wcześniej wypowiedź Sissi o udziale w procesji zwraca również uwagę na katolicyzm Austrii. Ten krótki fragment można potraktować jako ironiczny komentarz dotyczący pobożności Austriaków, w której jest więcej teatralności oraz przywiązania do ceremonii i konwenansów niż prawdziwej wiary. Tylko w ten sposób można wyjaśnić ich irytację tym, że księżniczka nie

²⁷ Zob. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, [w:] *Antropologia widowisk*, red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 47–60.

²⁸ Zob. Joanna Jabłkowska, *Rozliczenie z przeszłością czy wichrzycielstwo? O austriackich debatach*, „Tygiel Kultury” 2017, nr 2 (231), s. 8.

uczestniczyła w procesji. Krytyka religii, szczególnie katolickiej, jest częstym motywem u Nestbeschmutzerów. W dziełach Beckermann nie wybrzmiewa tak mocno jak np. u Bernharda, który w *Autobiografiach* pisał: „W gruncie rzeczy nie istniała w internacie żadna różnica między narodowosocjalistycznym a katolickim systemem wychowania, wszystko miało tylko inny szyld i inne nazwy, działania i ich skutki były takie same”²⁹. Reżyserka nie ma tak intymnego stosunku do katolicyzmu, gdyż jest Żydówką. Co ważne, laicką Żydówką. Religia nie odgrywa w jej życiu znaczącej roli. Pisz o tym Erica Fischer: „Tożsamość Beckermann kształtuje syjonizm i bycie Żydówką, ale nie religijność”³⁰. Może więc uznać, że w *Uciekającym pociągu do Orientu* dokumentalistka nie tyle krytykuje katolicyzm, co raczej austriackie zakłamanie.

Aby uciec od takiego świata, Sissi zdecydowała się na podróż. Dostała na to pisemną zgodę męża, co – jak zauważa Beckermann – było dość niezwykle, biorąc pod uwagę sytuację kobiet w tamtych czasach. Dlatego też reżyserka stwierdza: „Musiał ją jednak kochać, ten Franciszek Józef”³¹. Nie oznacza to, że stara się jakoś usprawiedliwić mit Sissi. Dokumentalistka nie gloryfikuje uczucia, które łączyło parę cesarską. W filmie pojawia się nawet bardzo sceptyczna wypowiedź księżniczki dotycząca związku z Franciszkiem Józefem: „Małżeństwo jest absurdalną instytucją, jako piętnastoletnia dziewczyna zostaje się sprzedaną i składa się obietnicę, której się nie rozumie, i której żałuje się następnie przez trzydzieści lat lub dłużej i nie można jej cofnąć”³². W twórczości artystów „kalających własne gniazdo” częstym motywem jest opresyjna rola rodziny i systemu

²⁹ Thomas Bernhard, *Autobiografie*, tłum. Sława Lisiecka, Kraków, 1998, s. 66.

³⁰ Erica Fischer, *Unbequem unzugehörig. Das andere Wien: Ein Porträt der Autorin und Filmemacherin Ruth Beckermann*, <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/unbequem-unzugehoerig/> (dostęp: 28.11.2021).

³¹ Ruth Beckermann, *Kommentartext ...*, s. 49.

³² Tamże.

opartego na patriarchacie. Szczególnie widoczne jest to w dziełach Elfriede Jelinek. Beckermann sygnalizuje tę kwestię w sposób bardzo subtelny. Wydaje się, że celem reżyserki wcale nie jest krytyka tradycyjnego modelu rodziny opartego na patriarchalnych przekonaniach. Pragnie ona raczej uświadomić widzom, że małżeństwo Sissi nie było bajką. Służy to podważeniu mitu. Aby zburzyć wyidealizowaną wizję tego związku, dokumentalistka w ironiczny sposób odwołuje się do filmów Marischki. W komentarzu typu *voice-over* słyszymy: „Dzisiaj wydaje się to wszystko być jedną z tych historii o Kopciuszku, które kino opowiada nam ciągle w nowych wersjach, o księżętach, o księżniczkach. I zawsze jest happy end”³³.

To właśnie ten happy end, do którego przyzwyczaiły nas popkulturowe produkcje o Elżbiecie Bawarskiej, łączy się z zafalszowaniem prawdziwego obrazu historii i wykreowaniem mitu Sissi. W *Uciekającym pociągu do Orientu* Beckermann stara się znaleźć odpowiedź na pytanie, jak on powstał. Zwraca uwagę, że sama księżniczka przyczyniła się do tego, zachowując się niczym gwiazda filmowa – „Stworzyła swój styl, wybrała rolę i sama ją inscenizowała”³⁴. Według dokumentalistki ważne jest również to, że po trzydziestym pierwszym roku życia Elżbieta Bawarska zabroniła się fotografować, dzięki czemu w pamięci zbiorowej pozostała wiecznie młoda. Cesarzową możemy podziwiać tylko jako kobietę z wczesnych zdjęć. Zakaz fotografowania mógł być dla niej elementem autokreacji. To, że nie istnieją zdjęcia Sissi jako starszej osoby, naturalnie wpływa na kreowanie mitu. Aby wypełnić powstałą pustkę, tworzymy własne obrazy.

Beckermann przywołuje w swoim dokumencie słowa francuskiego krytyka filmowego Serge’a Daneya: „Są obrazy, te z »Sissi« przykładowo, które istnieją tylko, aby inne wydawały się niewyobrażalne”³⁵. Niewyobrażalne wydaje się to, żeby cesarzowa nie wiodła szczęśliwego życia u boku męża, że mogła się zestarzeć, stracić urodę

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 54.

³⁵ Tamże, s. 55.

i blask. W pamięci zbiorowej Sissi pozostaje wiecznie piękna, młoda, radosna. Idealnie pasuje do wyobrażenia o szczęśliwych czasach z epoki monarchii austro-węgierskiej. Jednak habsburska idylla to tylko konstrukt. „Obrazy, które nie mogą zostać nakręcone, obrazy, które są kręcone, aby przykryć inne”³⁶ – słyszymy w komentarzu ponadkadrowym³⁷ w *Uciekającym pociągu do Orientu*. To bardzo znacząca wypowiedź w kontekście funkcji, jaką pełniły *Habsburgerfilme* oraz *Wiener-Filme*. Dzieła te były wyrazem eskapizmu lat powojennych. Pogodne obrazy z habsburskiego raju zasłaniały te, o których w kraju wspomniano niechętnie.

W dokumencie Beckermann nie odnajdziemy wizualnych reprezentacji Austrii. Jest to związane – jak sugerowałam na początku tego podrozdziału – z próbą oderwania się od zmitologizowanego krajobrazu łączonego z opowieściami o księżniczce. Istnieje też inny powód, dla którego reżyserka zdecydowała się nakręcić ten film w Egipcie. Po Sissi pozostały jedynie jej zdjęcia z młodości oraz malarskie wizerunki. Beckermann zadaje więc pytanie – „Stworzyć sobie obraz człowieka.... czy to możliwe? Czy ona w ogóle istniała? Czy tylko jest powierzchnią, na którą projektujemy nasze marzenia i życzenia oraz fantazję... tak jak na Orient”³⁸. Czym właściwie jest Orient? W świetle teorii Edwarda W. Saida przedstawionej w słynnej książce *Orientalizm*³⁹, jest pewnego rodzaju mitem, konstruktem wyobraźniowym, który Zachód stworzył dla siebie.

³⁶ Tamże.

³⁷ W książce będę korzystać z terminu „komentarz ponadkadrowy” (bądź też „dźwięk ponadkadrowy”), by opisać sytuację, w której mamy do czynienia z komentarzem niediegetycznym, typu *voice-over*. Używam go jako odpowiednika tego angielskiego terminu i przeciwstawiam komentarzowi pozakadrowemu, którego źródło jest diegetyczne. Zob. Jarosław Twardosz, *Dźwięk*, [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków 2005, s. 49–50.

³⁸ Ruth Beckermann, *Kommentartext...*, s. 58.

³⁹ Edward W. Said, *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wisniewska, Poznań 2005.

Orientalizm to dyskurs (w Foucaultowskim rozumieniu⁴⁰), można go interpretować jako narzędzie symbolicznego i realnego podporządkowania. Ta ideologia nie służy poznaniu innej, obcej kultury, lecz wypracowaniu własnej odrębności i wyższości. Obraz Orientu, który wykreował Zachód, jest silnie związany z europocentryczną perspektywą. Przez jej pryzmat nieznany, odległy (zarówno geograficznie, jak i kulturowo) świat wydaje się z jednej strony egzotyczny, pociągający i romantyczny, natomiast z drugiej kojarzony jest z zagrozeniem, zacofaniem oraz brakiem cywilizacji⁴¹.

Tę dualność zauważa także reżyserka, gdy razem z kamerą towarzyszy manifestacjom z okazji urodzin proroka – „W zasadzie mamy tylko dwa obrazy arabskiego świata – obraz romantycznego świata bajek oraz ten fanatycznych fundamentalistów, gotowych do każdego aktu terroryzmu [...]”⁴². Beckermann jest świadoma istnienia struktur, które opisywał Said. Wie również, że wpływają one na nią samą oraz jej film – „Przeprowadziłam się. Z międzynarodowego hotelu do miejscowego. To, co robię, wydaje mi się niewłaściwe. Tam czuje się jak imperialistka, a tu jak romantyczka w poszukiwaniu Orientu”⁴³. Gdy wypowiada te słowa, kamera pokazuje hotel, który przynajmniej z zewnątrz odpowiada wyobrażeniom o egzotycznym stylu – pełno złotych elementów, dekoracji, przed wejściem rozłożono dywan w orientalne wzory.

⁴⁰ Według Foucaulta dyskursy są systemami wiedzy, które kształtują władzę, czyli są wyrazem panującej hierarchii. Dyskurs może realizować się m.in. przez język. Zob. Norman Fairclough, Ruth Wodak, *Krytyczna analiza dyskursu*, tłum. Adam Ostolski, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, red. Aleksandra Jasińska-Kania [i in.], Warszawa 2006, s. 1050.

⁴¹ Zob. Ewa Domańska, *Badania postkolonialne. Posłowie do: Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Leela Gandhi, tłum. Jacek Serwański, Poznań 2008, s. 161. Dostępne online: <http://ewa.home.amu.edu.pl/Domanska,%20Badania%20postkolonialne.pdf> (dostęp: 18.04.2020).

⁴² Ruth Beckermann, *Kommentartext ...*, s. 58.

⁴³ Tamże, s. 48.

Nasuwa się pytanie, czy Beckermann w ogóle mogła uwolnić się od takich europocentrycznych schematów? Cristina Nord zauważa: „Žaden szwenk o 360 stopni, řaden tak długi travelling nie zmienia tego, ře tworzenie dokumentu przez Europejczyka albo Europejkę w Egipcie jest wyrazem realnie istniejącej asymetrii władzy”⁴⁴. Z tego powodu dokumentalistka nie stara się uciec od utrwalonych wyobrażeń, lecz w sposób świadomy je reprodukuje.

Jeśli wziąć pod uwagę tylko wizualną warstwę filmu – nie uwzględniając tekstu odczytywanego przez reżyserkę – można postawić tezę, ře dokument wpisuje się w estetykę widoku. O tym zjawisku Tom Gunning pisał w kontekście wczesnego kina niefikcjonalnego. Odnosił się do produkcji z lat 1906–1916. Dla badacza widok naśladowuje akt patrzenia i obserwowania. Jest to mimesis oglądania. Autor tego pojęcia zwraca uwagę, ře „[...] struktura tych filmów zawsze koncentruje się na prezentacji czegoś wizualnego – czegoś, co przyciąga wzrok – lub szczególnego punktu widzenia”⁴⁵. Tym samym łączy tę estetykę z pojęciem „kina atrakcji”. Filmy, o których pisze Gunning, mogą utrwalać aktualne wydarzenia bądź je inscenizować. Kluczowe jest jednak to, aby kamera oddawała perspektywę turysty, operatora. Sam akt kręcenia nie musi być ukrywany, gdyż „[...] przyjemność, jaką sprawiają te filmy, polega właśnie na tym, ře wydają się surogatem oglądania”⁴⁶. Dlatego widokami są przede wszystkim – według Gunninga – filmy, które powstają podczas zwiedzania danego miejsca i stanowią jego prezentację⁴⁷.

W *Uciekającym pociągu do Orientu* Beckermann z kamerą przemierza Egipt i przygląda się temu, co zachodniemu

⁴⁴ Cristina Nord, *Wege, die nicht aus dem Wald hinausföhren. Zum Motiv der Bewegung in den Filmen Ruth Beckermanns*, [w:] Ruth Beckermann, s. 68.

⁴⁵ Tom Gunning, *Przed filmem dokumentalnym. Wczesne filmy non-fiction i estetyka „widoku”*, tłum. Jacek Dąbrowski, [w:] KINtop. *Antologia wczesnego kina*, cz. I, red. Andrzej Dębski, Wrocław 2016, s. 362.

⁴⁶ Tamże, s. 363.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 357–370.

widzowi może wydawać się fascynujące, pociągające bądź po prostu inne, obce. Mamy więc zatłoczone, gwarne ulice, które wyglądają zupełnie inaczej niż europejskie. Są też orientalne dekoracje w kawiarniach, egzotyczne produkty na straganach, kobiety w hidżabach i burkach, mężczyźni w tradycyjnych strojach, derwisze w tanecznym transie. Dokumentalistka stosuje wiele długich ujęć, które imitują błędzące spojrzenie turysty. Wzrok zatrzymuje się na co ciekawszych elementach, pozwalając widzowi je kontemplować. Niestabilne ujęcia kamery z ręki dodają obrazom realności. W niektórych momentach można usłyszeć orientalną muzykę, która dodatkowo podkreśla egzotyczny charakter miejsca. Gdyby pozbawić ten film komentarza, byłby rzeczywiście jedynie widokówką z podróży do Egiptu, czyli właśnie widokiem w rozumienia Gunninga.

Jednak Beckermann jest daleka od tworzenia ładnych migawek z wycieczek. To, że obrazy z jej dokumentu wpisują się w wyobrażenie Orientu, jest subwersywne. Potwierdzają to m.in. słowa, które reżyserka wypowiada pod koniec filmu – „Gdyż tak naprawdę kręcę tutaj, ponieważ ciężarówki są bardziej kolorowe, ulice pełniejsze, spojrzenia bardziej obce. Ponieważ moje serce tutaj szybciej bije od żądz obrazów. Od chciwości obrazów”⁴⁸. Komentarz, którym dokumentalistka opatrzyła nagrany materiał, zmienia egipskie widoki i atrakcje w refleksję nad konstruowaniem mitów. Sprawia to, że *Uciekający pociąg do Orientu* nie jest filmową pocztówką z podróży. Dzięki temu Beckermann jest w stanie pokazać, że zarówno dalekie kraje, jak i odległa historia to tylko pewne konstrukty odpowiadające naszym wyobrażeniom – „Nie mogę pojechać w przeszłość, tylko w dal, na obczyznę. Lecz może przeszłość jest tylko odległą zagranicą”⁴⁹.

Uciekający pociąg do Orientu jest więc refleksją nad konstruowaniem mitów – bardziej lokalnych (jak ten dotyczący Sissi) i globalnych (Orientalizm). Podjęcie tematu Orientu nie oddala reżyserki od Austrii. Wręcz przeciwnie. Podróż do Egiptu pozwala jej

⁴⁸ Ruth Beckermann, *Kommentartext ...*, s. 57.

⁴⁹ Tamże, s. 46.

lepiej przyrzeć się mechanizmom panującym we własnym kraju. Patrząc z oddali, Beckermann ujawnia m.in. teatralność austriackiego życia społecznego. Ponadto dystans w stosunku do miejsc, którymi zawładnęło wyobrażenie o szczęśliwym cesarstwie, pozwala też na obalenie mitu Sissi. „We współczesnej wersji Elżbieta byłaby pewnie depresyjną turystką w grupie wycieczkowej”⁵⁰ – sugeruje reżyserka. To kolejny moment, w którym pozwala sobie na ironię – tak ważną dla austriackich debat i zmagañ z przeszłością. W *Uciekającym pociągu do Orientu* Beckermann daje poznać się jako barthesowski mitolog, ujawniający to, co kryje się pod dobrze znanymi obrazami, które tak mocno zawładnęły zbiorową wyobraźnię.

3.2. Austria jako ofiara

Obrazy, które przykrywają inne obrazy. Obrazy, które sprawiają, że innych się nie dostrzega. O tym opowiadała beckermann w *Uciekającym pociągu do Orientu*, dekonstruuując mit Sissi. Również w przypadku mitu Austrii jako pierwszej ofiary Hitlera chodzi o obrazy, o których chciano zapomnieć. Reżyserka pokazała to m.in. poprzez instalację *Brakujący obraz*, w której przypomina o aktach przemocy wobec Żydów, do których doszło wraz z ogłoszeniem anszlusu w marcu 1938 roku⁵¹. Na wiedeńskim pomniku przeciw wojnie i faszyzmowi umieściła zdjęcia z tych tragicznych wydarzeń, o których publicznie nie mówiono. Beckermann otwarcie krytykowała dzieło Alfreda Hrdlicki. W książce *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945* pisze: „Ten pomnik pasuje do miasta bez Żydów. Co za pech dla tych nielicznych wiedeńskich Żydów, którzy muszą koło niego przechodzić”⁵².

⁵⁰ Tamże, s. 54.

⁵¹ Zob. <http://www.themissingimage.at/home.php?il=2&l=de> (dostęp: 25.04.2020).

⁵² Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, wyd. II, Wien 2005, s. 16.



Il. 2 i 3. Fragment instalacji *Brakujący obraz*. Archiwalne zdjęcia z Wiednia przedstawiają szykanowanie Żydów po anslusie Austrii do III Rzeszy
Źródło: ruthbeckermann.com/ / © Ruth Beckermann Filmproduktion

Aby podważyć mit pierwszej ofiary, autorka wykorzystała dwa typy obrazów. Pierwszy z nich przedstawia Austriaków, którzy brali udział w działaniach wojennych po stronie III Rzeszy. Do tej grupy należą również zdjęcia „zwykłych” obywateli, którzy salutują Hitlerowi, albo z uśmiechem przyglądają się antysemickim aktom przemocy. Drugi typ stanowią fotografie austriackich Żydów poniżanych, zmuszanych do zmywania z chodników antynazistowskich haseł. Fakty te wypierano z austriackiej pamięci zbiorowej i oficjalnych przekazów o wydarzeniach lat 1938–1945. Z instalacji wyłaniają się wizerunki austriackich sprawców, świadków (współsprawców) oraz ofiar. To całkowicie sprzeczne z dotychczas panującą w Austrii narracją, w ramach której mówiono tylko o austriackich ofiarach. W dominującym dyskursie nie było miejsca na refleksję o austriackich sprawcach. Oni po prostu nie istnieli. Karol Franczak podkreśla:

Wszystkie ofiary zostały umieszczone w kategorii *My*, jednakże bez rozróżniania konkretnych grup poszkodowanych. Sprawcy, zgodnie z logiką »głosu wewnętrznego«, zostali przesunięci do kategorii *Oni*, natomiast wśród tej grupy nie było przedstawicieli społeczeństwa austriackiego⁵³.

To mit, któremu dokumentalistka poświęca najwięcej uwagi. Zajmuje się nim nie tylko w instalacji *Brakujący obraz*, książce *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945*, ale także w trzech filmach (*Powrót do Wiednia*, *Na wschód od wojny* oraz *Walc Waldheima*). Stara się przy tym ukazać różne perspektywy, dlatego do głosu dochodzą u niej ofiary, świadkowie oraz sprawcy.

⁵³ Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s. 55.

3.2.1. Wiedeńska życzliwość, wiedeński antysemityzm – Austria przed anszlusem

Pierwszym filmem podważającym wizerunek Austrii jako ofiary jest *Powrót do Wiednia*. To właśnie ten dokument rozpoczyna „trylogię o żydowskiej tożsamości”. Beckermann nakręciła go wraz z Josefem Aichholzerem, poznanym w trakcie pracy w kolektywie Videogruppe Arena oraz w firmie dystrybucyjnej Filmladen. W napisach oboje zostali wymienieni jako reżyserzy, ale to dla Beckermann dokument ten stanowił ważny punkt zwrotny w karierze. *Powrót do Wiednia* jest dziełem fazy przejściowej, w której coraz bardziej usamodzielniała się jako reżyserka. W filmie pojawiają się tematy ważne dla lewicy – historia socjaldemokracji i ruchów robotniczych w Wiedniu, ale poruszane są też zagadnienia, do których Beckermann powraca nieustannie w późniejszej twórczości (życie wiedeńskich Żydów, poczucie wykluczenia, obcości oraz antysemityzm). Już początek *Powrotu do Wiednia* budzi skojarzenia z innymi dziełami dokumentalistki. Funkcję ujęcia ustanawiającego pełni panorama z okna pociągu. Analizowany wcześniej *Uciekający pociąg do Orientu* rozpoczyna się podobnie. Zdjęciami z podróży otwiera się również *Most z papieru*. Uzasadnione jest więc twierdzenie, że w tym dokumencie można odnaleźć motywy charakterystyczne dla twórczości reżyserki.

Powrót do Wiednia to wywiad-rzeka. Przedstawia on historię Franza Westa (właśc. Weintrauba), austriackiego polityka o żydowskich korzeniach. Jego wspomnienia pokazują, że w Austrii jeszcze przed przyłączeniem do III Rzeszy działy się niepokojące rzeczy. Bohater dokumentu opowiada o okresie międzywojnia, a konkretnie o latach 1923–1934. Film stanowi ważne źródło informacji o Weintraubie, jego drodze do politycznego zaangażowania oraz wyborze między syjonizmem a socjaldemokracją. Tym samym jest też świadectwem okresu tzw. Czerwonego Wiednia – jak określane są lata 1918–1934, gdy austriacką stolicą rządziła Socjaldemokratyczna Partia Austrii (niem. *Sozialdemokratische Partei Österreichs* – SPÖ). Wprowadziła ona wtedy wiele projektów socjalnych,

m.in. dotyczących komunalnych mieszkań⁵⁴. *Powrót do Wiednia* to również opowieść o austrofaszyzmie, początkach narodowego socjalizmu oraz jego aparacie represji. West był świadkiem historii, a praca, którą wykonali Beckermann i Aichholzer, wpisuje się w panujący we współczesnej humanistyce zwrot pamięciowy. Czy *Powrót do Wiednia* to jedynie biografia ciekawego człowieka? A może ten film mówi coś więcej o Austrii? Odpowiedź podsuwa sam bohater, który kilkakrotnie podkreśla, że to przydarzyło się jemu, ale podobne doświadczenia stały się też udziałem jego kolegów. Chociaż biografia Westa⁵⁵ może wydawać się szczególna, to ma charakter uniwersalny. Franz West jest figurą *pars pro toto*.

Wiele analiz tego dokumentu skupia się na politycznej aktywności jego bohatera oraz historii Czerwonego Wiednia. To główne motywy filmu. Siegfried Mattl zauważa, że twórcy odnoszą się do socjaldemokratycznego mitu austriackiej stolicy. *Powrót do Wiednia* pokazuje, że socjalistyczne idee w tamtym okresie dotyczyły jedynie wąskiej sfery życia (głównie komunalnego budownictwa). Były więc oderwane od pełnej konfliktów codzienności⁵⁶. Armin Thurnher zwraca uwagę, że krytyka socjaldemokracji ze strony lewicy w czasie, gdy związani z nią Beckermann i Aichholzer pracowali nad dokumentem, nie była niczym nadzwyczajnym; wręcz przeciwnie, była niejako w modzie. Podkreśla jednak, że film wyróżnia użycie audiowizualnych materiałów z okresu Czerwonego Wiednia⁵⁷. Twórcy wykorzystali archiwalia na różne sposoby.

⁵⁴ Zob. Helmut Konrad, *Rotes Wien*, <https://www.hdgoe.at/rotes-wien> (dostęp: 27.11.2021).

⁵⁵ Był żydowskim socjaldemokratą, który uciekł przed Hitlerem do Anglii, by po wojnie powrócić do Wiednia. Z politycznego zaangażowania zrezygnował ze względu na rozczarowanie wydarzeniami Praskiej Wiosny.

⁵⁶ Zob. Siegfried Mattl, *Die Strahlkraft der Stadt. Schriften zu Film und Geschichte*, Wien 2016, s. 203.

⁵⁷ Zob. Armin Thurnher, *Andere Zeiten. Zu vier frühen Filmen Ruth Beckermanns*, [w:] *Ruth Beckermann*, s. 45–46.

Stanowią one m.in. źródło informacji o wydarzeniach z tamtych lat. Tak jest np. z fragmentem dotyczącym przejęcia władzy przez Dollfussa. Kroniki dostarczają wiadomości o początkach austrofaszystowskiej dyktatury. W *Powrocie do Wiednia* odnajdziemy też fragmenty, w których materiały z tamtego okresu ilustrują to, o czym opowiada Franz West. Za przykład może posłużyć scena, w której ukazano zdjęcia zwolenników nazizmu przed Uniwersytetem Wiedeńskim. West mówi wtedy o studentach, którzy sympatyzowali z tą ideologią.

Najciekawsze wydaje się jednak subwersywne wykorzystanie archiwów, które ujawnia nestbeschmutzerski charakter dzieła. Beckermann i Aichholzer wmontowują do dokumentu propagandowe filmy socjaldemokratów w taki sposób, że pozbawiają je całej siły agitacyjnej. Materiały stają się przerysowane, a chwilami niemal absurdalne. W cytowanym przez twórców fragmencie filmu krótkometrażowego z 1919 roku *Kampf der Gewalten – Ein Drama der Arbeit* [Walka władz – dramat pracy] okazuje się, że robotnikiem zachęcającym do rewolucji jest przebrana kobieta. W ten sposób podkreślono absurdalność i komiczność niektórych archiwaliów. Aichholzer i Beckermann sięgnęli również po materiały filmowe, które miały kreować wyidealizowany wizerunek Austrii, aby ukazać ich fałszywość. Przykładem może być ten o „wiedeńskiej życzliwości”. Film krótkometrażowy dotyczy wzorowego zachowania mieszkańców stolicy wobec zwierząt. Całość ilustruje pogodna muzyka. Nie współgra to z obrazem, który wyłania się z *Powrotu do Wiednia*. Jest to bowiem dokument, który w dużej mierze opowiada o problemach żydowskiej społeczności w Austrii i jej doświadczeniach związanych z antysemityzmem. Kontrapunktowe użycie materiałów z archiwów świadczy o nestbeschmutzerskim wydźwięku tego dzieła. W sposób ironiczny twórcy wskazują na to, że Austria za wszelką cenę starała się uchodzić za kraj pogodnych, niewinnych ludzi, ukrywając swoje ciemne strony. Figura Franza Westa nie jest reprezentatywna dla austriackich socjaldemokratów. Gdy West twierdzi, że jego los jest podobny do wielu innych, to nie ma na myśli kolegów z politycznych kręgów, lecz innych austriackich Żydów.

To przede wszystkim o ich losie, a nie o socjaldemokratycznej historii miasta, opowiada *Powrót do Wiednia*.

Okres międzywojenny – o którym traktuje dokument – to w Austrii czas przemian i niepokojów. Rozpadła się ogromna monarchia austro-węgierska, a do stolicy przyjechało wielu Żydów, którzy przedtem żyli w innych częściach cesarstwa. W Wiedniu już wcześniej mieszkali Żydzi, głównie w drugiej dzielnicy (Leopoldstadt), nazywanej również Wyspą Macy, właśnie ze względu na dużą społeczność żydowską. Przyciągała ona do miasta kolejnych Żydów, o czym West wspomina w filmie. W okresie międzywojennym zaczął również kształtować się mit *tu felix Austria*. Monika Muskała zauważa:

Monarchia austro-węgierska w końcu upada. Cenzura znika, ale pozostaje trauma. Wraz z Franciszkiem Józefem zginęła pewna epoka, natomiast narodził się mit, utopia szczęśliwych czasów, uporządkowanej i harmonijnej Europy Środkowej. Nostalgia za światem, który bezpowrotnie odszedł, inspirowała wielką prozę, jakby próżnia, która powstała po rozpadzie imperium, domagała się zapelnienia kompleksową fikcyjną rzeczywistością. [...] Wolność słowa trwała krótko. W roku 1933 kanclerzem został Engelbert Dollfuss [...] ⁵⁸.

Był to czas, w którym narastała też niechęć do obcych, szczególnie do Żydów. Przykładem tego jest antysemicki plakat wyborczy autorstwa Bernda Steinera z roku 1923. Jego reprodukcję można zobaczyć w książce Muskały⁵⁹. Motyw z plakatu (karykaturalnie przedstawiony Żyd dusi austriackiego orla – symbol narodu) pojawia się również w filmie, jednak w nieco zmienionej formie – z innym sloganem, ale z tą samą antysemicką wymową. Bazuje ona na stereotypie „żydowskiego nosa”, a także stanowi powielenie obrazu „odpychającego” Żyda. Isabel Enzenbach podkreśla – „Gatunek karykatury nadaje się szczególnie z dwóch względów

⁵⁸ Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 41–43.

⁵⁹ Zob. tamże, s. 49.

do tego, aby wywoływać antysemickie nastroje. W jego ramach Żydzi mogą być stygmatyzowani jako z natury inni pod względem fizycznym oraz jako moralnie mniej wartościowi”⁶⁰. Antysemicki plakat ilustruje w *Powrocie do Wiednia* wypowiedź Westa o dyskryminacji, jakiej doznał m.in. już w szkole, gdzie pojawiały się wyzywiska obrażające Żydów.

To nie jedyny moment, w którym mit o tym, że w Austrii nie było antysemityzmu, zostaje obalony. Demaskatorski charakter tego dokumentu widoczny jest prawie od początku. Twórcy spotykają się z Westem niedaleko Prateru – wiedeńskiego parku wypoczynkowo-rozrywkowego. Znajduje się on w dzielnicy Leopoldstadt. Archiwalne materiały ukazujące bez troskie chwile zabaw mieszają się w dokumencie Beckermann i Aichholzera z bardzo gorzkimi wspomnieniami Westa, który opowiada, jak młodzi naziści ci przychodzili tam w poszukiwaniu Żydów. Wzniecali konflikty, spory, bójkę. Bohater przytacza też hasła, które wykrzywiali: „Wiedeń dla wiedeńczyków”, „Precz z Żydami”, „Fałszywi wiedeńczycy z powrotem do Bukowiny”⁶¹. Połączenie jego wypowiedzi z wcześniejszymi ujęciami ukazującymi kolorowe atrakcje Prateru burzy wyobrażenie o tym, tylko pozornie radosnym, miejscu. Nie wydaje się ono już tak bez troskie jak na początku. Natomiast archiwalne zdjęcia przedstawiające okolice Prateru i żydowską dzielnicę, którym towarzyszy subtelna muzyka, mają w sobie coś z nostalgii za wielokulturowym światem. Ten motyw pojawia się również w innych, bardziej osobistych dziełach Beckermann.

Scena w okolicy Prateru stanowi wyjątek w *Powrocie do Wiednia*, ponieważ film nakręcono prawie w całości w jednym miejscu – prawdopodobnie w mieszkaniu Westa, który siedzi w fotelu

⁶⁰ Isabel Enzenbach, *Antisemitismus in der zeitgenössischen Karikatur. Das Beispiel der Netanjahu/Netta-Zeichnung in der »Süddeutschen Zeitung«*, <https://visual-history.de/2018/12/17/antisemitismus-in-der-zeitgenoessischen-karikatur/> (dostęp: 24.04.2020).

⁶¹ Wielu Żydów opuściło Bukowinę po rozpadzie monarchii, m.in. ojciec Westa.

i opowiada swoją historię, od czasu do czasu ukierunkowywany pytaniami. W rozmowie ciągle powraca temat antysemityzmu. Z początku jego przejawami są „niewinne” przezwiska w szkole, później nieprzyjemne sytuacje w tramwaju z powodu żydowskiego wyglądu, a następnie pobicie przez nazistowskich studentów, za które West musiał ponieść konsekwencje, ponieważ oskarżono go o prowokację. To właśnie w momentach, gdy wspomina doświadczenia związane z antysemityzmem, podkreśla, że taki los spotykał wielu. Nie podaje żadnych nazwisk ani nie przytacza konkretnych opowieści kolegów. Podobne historie można także znaleźć w austriackiej literaturze. Ewa Kuryluk, pisząc o Arthurze Schnitzlerze, zauważa: „Antysemityzm, przybierający w Austrii na sile i butnie reprezentowany na uniwersytecie przez nacjonalistyczne ugrupowania »niemieckich« studentów, to inne ważne doświadczenie wyniesione przez Schnitzlera z lat młodości”⁶². To, o czym w *Powrocie do Wiednia* opowiada West, koresponduje więc z tym, o czym pisali kontrowersyjni autorzy już na przełomie wieków. To, że opuścił Austrię w obawie przed prześladowaniami, a następnie powrócił po wojnie, budzi natomiast skojarzenia z losem rodziny z *Placu Bohaterów* Bernharda. Oni też wyjechali z Wiednia i – tak samo jak West – udali się do Anglii, by po wojnie wrócić do kraju. Czy bohater *Powrotu do Wiednia* również był rozczarowany powojenną Austrią? Czy jak postaci z dramatu Bernharda także później doświadczał antysemityzmu? Na te pytania niestety nie znajdziemy odpowiedzi w dokumencie Aichholzera i Beckermann.

Franz West wielokrotnie powtarza, że jego los nie jest wyjątkowy. Szczególnie podkreśla to pod koniec filmu, gdy w obecności twórców odtwarza nagrany na dyktafon opowieść o życiu swoich bliskich. To historia wypędzeń, prześladowań, rozdzielenia rodzin, zamknięcia w gettach, eksterminacji. Przytłacza ilość imion i nazwisk, które wymienia. Jednak to nie szczegółowość jest najważniejsza.

⁶² Zob. Ewa Kuryluk, *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, wyd. II zmienione, Warszawa 1999, s. 63–64.

Dużo istotniejsze są ostatnie zdania, które w filmie wypowiada West. Stwierdza jeszcze raz, że los jego i jego rodziny nie jest wyjątkowy, że bardzo podobną historię mogłyby opowiedzieć setki, a nawet tysiące innych Żydów. Przypomina też, że dobrze jest mówić o przeszłości i przypominać o tym, co się wydarzyło, ponieważ wiele osób woli o tym nie wiedzieć. Są to słowa bardzo znaczące w kraju, który miał problemy z rozliczeniem się z nazistowskiej przeszłości. *Powrót do Wiednia* pochodzi z roku 1983, został więc nakręcony jeszcze przed aferą Waldheima, „rokiem namysłu” i przemianami, które następnie zaszły w austriackiej polityce historycznej. Gdy West twierdzi, że o pewnych wydarzeniach ludzie nie chcą wiedzieć, to trzeba to rozumieć dosłownie. Ta wypowiedź pada bowiem w momencie, gdy Austria jeszcze bardzo mocno tkwi w przekonaniu, że była pierwszą ofiarą Hitlera.

Refleksji Westa w filmie towarzyszy obraz nocnego Wiednia. Najpierw widoczne jest długie, statyczne ujęcie na Prater, z charakterystycznym diabelskim młynem. Przypomina romantyczną pocztówkę z austriackiej stolicy. Beckermann i Aichholzer ponownie operują kontrastem. Tragiczną historię rodziny Weintraubów zestawiają z pięknym widokiem na Prater, wizualizacją mitu romantycznej stolicy nad Dunajem. W kolejnych ujęciach widać Wiedeń z okna pociągu. Twórcy zastosowali rodzaj klamry narracyjnej. Film zaczyna się od wjazdu pociągu do miasta w godzinach porannych. Towarzyszy temu komentarz dotyczący Żydów przeprowadzających się do Wiednia po rozpadzie monarchii austro-węgierskiej. Widz może się z niego dowiedzieć, że w drugiej dzielnicy mieszkała spora mniejszość żydowska. Żydzi mieli tam m.in. własne kina, w których można było zobaczyć filmy w jidysz. Wspominane jest uczucie wspólnoty, które łączyło Żydów z Wyspy Macy.

Iluzja o reminiscencji sztetla w centrum austriackiej stolicy trwa do momentu, gdy zostaje zestawiona z opowieściami Westa. Film kończy się nocną podróżą pociągiem i wspomnianiem bliskich osób, które zaginęły, rozproszyły się po świecie, straciły życie w Holokauście. Wykorzystanie ujęć z pociągu jako klamry kompozycyjnej można wiązać z biografią Westa. Jego rodzina przybyła do Wiednia,

wierząc, że w Austrii czeka lepsze życie. Później Weintraub musiał stamtąd wyjechać, aby ratować się przed śmiercią. Obraz pociągu w nocy budzi – w kontekście losu Żydów – przede wszystkim skojarzenia z masowymi deportacjami, wywożeniem do gett oraz obozów zagłady. Symbolika nocy w przypadku przedstawienia tematu Holokaustu w kinie niefikcyjnym ma długą tradycję sięgającą lat pięćdziesiątych, kiedy Alain Resnais nakręcił *Nuit et bro- uillard* [Noc i mgła] (reż. Alain Resnais, 1955)⁶³. Połączenie nocy, pociągu oraz komentarza Westa o tysiącach, których spotkał ten sam los, ewokuje obrazy, o których w Austrii przez długie lata wolano milczeć.

3.2.2. Rozmowy z wrogiem – konflikt pamięci w Austrii

Obrazy, które miały zostać zapomniane, są również głównym tematem filmu *Na wschód od wojny*. Jest to dokument o zbrodniach przeszłości, niezwykle mocno osadzony w teraźniejszości. Beckermann nakręciła go w trakcie wystawy dotyczącej zbrodni Wehrmachtu, która w austriackiej stolicy była prezentowana jesienią 1995 roku. Jak twierdzi reżyserka: „Projekt zaczął się tam, gdzie kończyła się wystawa: w teraźniejszości roku 1995 w Wiedniu. Zdjęcia na ścianach funkcjonowały jako wyzwalacz wspomnień [...]”⁶⁴. W tym przypadku Beckermann zrezygnowała całkowicie⁶⁵ – inaczej niż w *Powrocie do Wiednia* – z jakichkolwiek materiałów archiwalnych, które bezpośrednio pokazywałyby to, co zostało wyparte. Formalnie temu dokumentowi jest blisko do nurtu *cinéma-vérité*. Reżyserka wraz z operatorem udała się na wystawę, aby porozmawiać ze zwiedzającymi. Zebrali ze sobą podręczny sprzęt filmowy.

⁶³ Zob. Bartosz Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012, s. 28.

⁶⁴ Ruth Beckermann, *Jenseits des Krieges. Drehtagebuch*, [w:] *Ruth Beckermann*, s. 81.

⁶⁵ Czasami w tle można dostrzec zdjęcia z wystawy, ale są one zbyt niewyraźne, żeby przypisać im konkretne znaczenie.

Dzieła tego nurtu operują często wypowiedziami wprost do kamery i spontaniczną rejestracją wywiadów⁶⁶.

Siegfried Mattl zauważa:

„[...] film Beckermann [...] sięga formalnie po elementy kina bezpośredniego. Jest to kronika obserwacji gestów i komentarzy, w przeważającym stopniu starszych mężczyzn, odwiedzających wystawę zdjęć ukazujących okropności, które wyrządził niemiecki Wehrmacht [...]”⁶⁷.

Określenia „kino prawdy” i „kino bezpośrednie” używa się często synonimicznie, ponieważ oba nurty powstały niemal równoległe, w innych miejscach na świecie (odpowiednio, we Francji i w Ameryce). Istnieje jednak znacząca różnica między nimi, na co zwraca uwagę Mirosław Przyłipiak:

Cinéma-vérité otwarcie demonstruje akt filmowania, osoby na ekranie mówią wprost do kamery, ich zachowanie wynika z jej obecności. W filmowaniu obserwacyjnym [czyli w kinie bezpośrednim – przyp. O.W.] bohaterowie filmu mają ignorować obecność kamery, nie zwracać na nią uwagi. Chodzi bowiem o to, aby uchwycić normalne, naturalne zachowanie ludzkie, tak, jakby kamery przy tym nie było⁶⁸.

To rozróżnienie jest znaczące w kontekście dokumentu Beckermann. Reżyserka konfrontuje zwiedzających z kamerą, aby zobaczyć, co powiedzą w jej obecności. W *Na wschód od wojny* proces filmowania nie jest ukrywany. Zwiedzający, odpowiadając na pytania, patrzą wprost do kamery. Wiele razy można także zobaczyć, jak osoby w tle wykazują zainteresowanie ekipą filmową. Są również tacy,

⁶⁶ Zob. Mirosław Przyłipiak, *Kino bezpośrednie: rewolucja w dokumentalizmie*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2015, s. 346.

⁶⁷ Siegfried Mattl, *Die Strahlkraft...*, s. 205.

⁶⁸ Mirosław Przyłipiak, *Kino...*, s. 346.

którzy starają się wyjść z kadru w obawie, że zasłaniają lub przeszkadzają komuś innemu. Przyłipiak zauważa też, że *cinéma-vérité* – powołując się na typologię Mike’a Nicholasa – wpisuje się w „interakcyjną” formę dokumentalizmu⁶⁹. W filmie Beckermann interakcja odgrywa istotną rolę. Reżyserka podchodzi do zwiedzających i zadaje im pytania o wystawę, o to, czy wiedzieli o tych zbrodniach. Nie boi się też pytać o to, co oni sami robili w trakcie II wojny światowej. Do interakcji dochodzi również między samymi odwiedzającymi, którzy spierają się ze sobą. W *Na wschód od wojny* występują zarówno osoby, których wypowiedzi podtrzymują mit Austrii jako pierwszej ofiary, jak i te, które go podważają. To dokument o spotkaniu (oddziaływaniu) dwóch pamięci – tej oficjalnej oraz kontr-pamięci.

Mattl – w cytowanym powyżej fragmencie – wskazuje, że dzieło Beckermann jest kroniką komentarzy i gestów. Istotne jest to, że pojawiają się one właśnie przed kamerą. Rozmówcy reżyserki nie wydają się skrępowani tym, że są nagrywani. Wygłaszane opinie odzwierciedlają dyskurs panujący wówczas w Austrii. W dzienniku z tamtego okresu dokumentalistka przypomina: „Historia jest konstruktem. Własna historia życiowa tak samo jak wielka historia”⁷⁰. Konstrukdami – jak już wspominałam, analizując film o Sissi – są też habsburska idylla, szczęśliwa Austria, ale także Orient. Edward Said zwracał uwagę, że wykreowany obraz Orientu mówi dużo więcej o osobach, które go tworzą, niż o samym Oriencie⁷¹. Podobnie jest z konstrukdami dotyczącymi austriackiej przeszłości. Pozwalają one dowiedzieć się dużo więcej o współczesnej Austrii niż o historii.

Na wschód od wojny nie jest filmem o wydarzeniach z czasów II wojny światowej, lecz o dyskursie wokół tych wydarzeń, który dominował w Austrii, gdy Beckermann kręciła dokument. Wypowiedzi osób spotkanych na wystawie powstały w konkretnej rzeczywistości polityczno-społecznej. Pokazuje to, że zbiorowości

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Ruth Beckermann, *Jenseits...*, s. 81.

⁷¹ Zob. Ewa Domańska, *Badania postkolonialne...*, s. 161.

kształtują indywidualną pamięć swoich członków, na co wskazywał już Halbwachs⁷². Dlatego można uznać, że film Beckermann nie opowiada o czasach wojny, lecz o Austrii w roku 1995. Pokazuje społeczne ramy pamięci w kraju, w którym przez ostatnie lata prezydentem był Waldheim, a na znaczeniu zyskiwała nacjonalistyczno-konserwatywna partia FPÖ. W dzienniku dotyczącym pracy nad *Na wschód od wojny* reżyserka zwróciła uwagę, że żaden austriacki polityk nie pojawił się na otwarciu głośnej wystawy o zbrodniach Wehrmachtu. Przykładowo, minister obrony brał w tym czasie udział w uroczystościach na Ulrichsbergu – to obchody przygotowane przez neonazistowskie organizacje ku pamięci żołnierzy Wehrmachtu⁷³.

Beckermann odwiedzała wystawę codziennie⁷⁴. Rozmawiała z osobami, które w zapiskach określała jako „wrogów”⁷⁵. To oni współtworzyli mit pierwszej ofiary i wypierali się odpowiedzialności za zbrodnie. W *Na wschód od wojny* reżyserka pokazuje, jak wygląda dyskurs o tragicznych wydarzeniach wojny w kraju, który nie rozliczył się z przeszłością. W dzienniku z okresu zdjęć zauważa: „Ciągle te same historie. Nie widziałem, nie słyszałem. Wojna to wojna, a wojna jest straszna”⁷⁶. To rzeczywiście formuła, którą nieustannie powtarzają rozmówcy dokumentalistki. Często pojawia się również zarzut, że przedstawione na wystawie zbrodnie były raczej wyjątkiem niż regułą. Wielu odwiedzających mówi o odosobnionych przypadkach, a także przywołuje zbrodnie popełnione przez Sowietów. Porównywanie Armii Czerwonej do Wehrmachtu można uznać za strategię argumentacyjną, którą posługuje się wiele osób w filmie. Za każdym razem Sowietci są uznawani

⁷² Zob. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015, s. 50–53.

⁷³ Zob. Ruth Beckermann, *Jenseits ...*, s. 82–83.

⁷⁴ Zob. tamże, s. 80.

⁷⁵ Zob. tamże, s. 88.

⁷⁶ Tamże, s. 84.

za bardziej brutalnych. Pojawiają się też głosy, że we wszystkich armiach dochodziło do zbrodni wojennych. Ma to relatywizować winę za zbrodnie udokumentowane, służy również jako podstawa do krytyki wystawy. Jeden ze zwiedzających zarzuca jej jednostronność. We wspomnianym już dzienniku Beckermann podsumowuje powyższe argumenty następująco: „Ciągłe porównania: z okrucieństwem Armii Czerwonej, ale też Anglików, Francuzów, Amerykanów – i wciąż Drezno”⁷⁷.

Odwoływanie się do bombardowania saksońskiej stolicy służy ukazaniu III Rzeszy jako ofiary i umniejszaniu win. Niektórzy odwiedzający mówią nawet wprost, że byli ofiarami. Podkreślają, że oni bądź ich rodzice narażali własne życie w trakcie wojny. W niektórych wypowiedziach Wehrmacht jest heroizowany jako obrońca przed Sowietami oraz bolszewizmem. Często związane jest to z ukrytym antysemityzmem. Komunizm funkcjonuje w świadomości części społeczeństwa jako żydowska ideologia, przez co sami przedstawiciele mniejszości żydowskiej postrzegani są jako zagrożenie. Jedna z kobiet twierdzi, że „Trocki i cała reszta”⁷⁸ byli przecież Żydami, nie jest tylko pewna co do Stalina. Dominującą linią argumentacyjną jest jednak ta, którą kilka lat przed otwarciem wystawy, przyjął Kurt Waldheim, broniąc się przed zarzutami. Według niej żołnierze Wehrmachtu wykonywali tylko swój obowiązek. Pojawiają się też wypowiedzi idealizujące tamten czas. Przedstawiają one przyłączenie Austrii do Rzeszy jako wybawienie. I rzeczywiście – po dyktaturze Dollfussa Hitler był witany przez wielu Austriaków z nadzieją⁷⁹. W filmie zwiedzający wspominają bezrobocie i trudną sytuację, która panowała w kraju w latach trzydziestych. Nie zmienia to faktu, że w roku 1995 takie wypowiedzi brzmią jak próby usilnego usprawiedliwienia się przez naród, który jest współodpowiedzialny za wydarzenia z okresu II wojny światowej. To,

⁷⁷ Tamże, s. 86.

⁷⁸ Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Na wschód od wojny*.

⁷⁹ Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 43–44.

jak wielu Austriaków zaangażowanych było w wojenną działalność III Rzeszy, opisywał Szymon Wiesenthal:

Austriacy stanowili osiem i pół procent ludności Rzeszy, natomiast w SS i innych formacjach bezpośrednio odpowiedzialnych za zbrodnie ich udział w stosunku do liczby ludności był trzy- albo i czterokrotnie wyższy niż Niemców. [...] Dwie trzecie dowódców obozów zagłady stanowili Austriacy⁸⁰.

Na wschód od wojny pokazuje to, co przez lata kształtowało w Austrii dyskurs o II wojnie światowej – podkreślanie zbrodni dokonywanych przez innych oraz własnych strat. Jednocześnie relatywizuje się udział w działaniach wojennych, nazywając je tylko obowiazkiem. To podstawa do stworzenia mitu „pierwszej ofiary Hitlera”. Podczas otwarcia wystawy Johannes Mario Simmel powiedział: „Wykonywaliście tylko swoje obowiązki. Powinniście chociaż raz powiedzieć, co było tym obowiązkiem”⁸¹. Przemilczenie tego wpłynęło na austriackie społeczeństwo. Beckermann, pisząc w dzienniku o mężczyznach, którzy wypierają winę Austrii, zauważa: „To byli ci ludzie, którzy po wojnie odbudowali społeczeństwo. Film pokazuje w sposób przerażający psychiczną kondycję i przekonania pokolenia [...] Do dziś pytam siebie, co oni podskórnie przekazali swoim dzieciom”⁸². Magdalena Saryusz-Wolska – powołując się na pracę Harald Welzera, Sabine Moller i Karoline Tschuggnall *Opa war kein Nazi* [Dziadek nie był nazistą] – wskazuje na jeden z ważniejszych powodów pomijania wojennych zbrodni w opowieściach rodzinnych w Niemczech: „[...] nie jest to wyłącznie efekt świadomego wyparcia, lecz raczej kulturowej dominacji określonych schematów narracyjnych”⁸³.

⁸⁰ Cytuję za: tamże, s. 33.

⁸¹ Cytuję za: Ruth Beckermann, *Jenseits ...*, s. 83.

⁸² Tamże, s. 82.

⁸³ Magdalena Saryusz-Wolska, *Współczesne problemy niemieckiej pamięci zbiorowej i kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków 2009, s. 324.

Jakkolwiek niemiecka i austriacka debata rozliczeniowa różni się od siebie, to ta zależność wydaje się pasować również do Austrii. W kraju, w którym w debacie publicznej nie mówiono o zbrodniach, trudno sobie wyobrazić, żeby ten temat mógł być swobodnie poruszany w rodzinnym gronie. W dzienniku Beckermann opisuje czterdziestopięcioletnią kobietę, która ze łzami w oczach opowiadała – „To, co tutaj pokazują, nie może się zgadzać... wszyscy nie mogą być winni... moi wujkowie nie byli mordercami”⁸⁴. Jej reakcja świadczy o tym, że panujące w kraju schematy narracyjne oraz mity mogły znacząco wpłynąć na rodzinne opowieści także w Austrii. Taka obserwacja koresponduje także z refleksją Halbwachsa na temat kształtowania pamięci przez zbiorowość. W tym wypadku jest to zbiorowość przekonana o tym, że Austria była po stronie ofiar, a nie sprawców.

W *Na wschód od wojny* odnajdziemy wiele wypowiedzi podtrzymujących ten mit. Ich autorami są głównie starsi mężczyźni, którzy sami doświadczyli II wojny światowej. Często mówią z wyraźnym akcentem, noszą elementy tradycyjnych austriackich strojów, np. charakterystyczny kapelusz. Rozmówcy reżyserki pojawiają się na ekranie anonimowo. Ze względu na ich sposób mówienia i ubierania można jedynie przypuszczać, że są Austriakami. Napisy końcowe nie dostarczają więcej informacji. Dla Beckermann mężczyźni ci stają się pewnymi typami, reprezentantami grup, które funkcjonują w austriackim społeczeństwie. Reżyserka opisuje je w ostatnim wpisie do dziennika z okresu kręcenia dokumentu:

Typy. TCHÓRZ I TEN, KTÓRY UCZESTNICZYŁ: przed i po socjalista albo katolik; to, co pomiędzy ukazuje jako nierealne. NIE-ZŁOMNY: Nazista, od dawien dawna i wciąż jeszcze albo prawdziwy antyfaszysta od dawien dawna. TYP-SZWEJK: Typ wiedeński – w pozytywnym tego słowa znaczeniu. OUTSIDER: Indywidualista; posiada pewną odporność, która po części wynika z wychowania,

⁸⁴ Ruth Beckermann, *Jenseits...*, s. 87.

po części po prostu ze szczęścia, charakteru, genów i czegoś tam jeszcze. Pierwsza grupa to zdecydowana większość⁸⁵.

Typizacja rozmówców pokazuje, że dokumentalistka nie interesowała się indywidualnymi wspomnieniami. W swoim filmie pragnęła ukazać narracyjne schematy, które funkcjonują w publicznej debacie o wydarzeniach II wojny światowej.

Zastanawiające jest, że pomimo dążenia do generalizacji w *Na wschód od wojny* Beckermann operuje bliskimi ujęciami. Jej rozmówcy pokazywani są zazwyczaj w półzblizeniach. Mogłoby się wydawać, że reżyserka chce wykreować dzięki temu atmosferę intymności – w końcu zwiedzający opowiadają często o bardzo osobistych przeżyciach. Jednak jest to błędna interpretacja. Bliskie ujęcia nie oznaczają w tym wypadku bliskości z bohaterami. Dokumentalistka wskazuje na inspirację Rolandem Barthesem i jego przemyśleniami dotyczącymi fotografii, które zawarł w książce *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*⁸⁶. Autor opisuje w niej zdjęcie młodszego brata Napoleona i dochodzi do ważnego dla siebie wniosku – „Patrząc na oczy, które widziały Cesarza”⁸⁷. Bliskie ujęcia, które reżyserka stosuje, wynikają więc nie z intymnej relacji między nią a rozmówcami. Ten zabieg ma na celu zwrócenie uwagi, że przeprowadza wywiady z ludźmi, którzy byli naocznymi świadkami tragicznych wydarzeń II wojny światowej. Sama wystawa też opiera się przede wszystkim na zdjęciach. Na zwiedzających spoglądają z nich osoby, które brały udział w zbrodniach wojennych. Dokumentalistka, nawiązując do Barthesa, notuje w dzienniku: „Widzę oczy, które widziały katowanych, wieszanych, poniżanych”⁸⁸.

Beckermann chce spojrzeć w oczy też tym, którzy przyszli na wystawę o tych tragicznych wydarzeniach. Bliskie ujęcia

⁸⁵ Tamże, s. 92.

⁸⁶ Zob. tamże, s. 89.

⁸⁷ Roland Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 2008, s. 11.

⁸⁸ Ruth Beckermann, *Jenseits...*, s. 89.

i delikatne *zoomy* nie mają piętnować rozmówców. Kamera uważnie przygląda się wszystkim – niezależnie od tego, jakie stanowisko wobec zbrodni Wehrmachtu oraz wystawy zajmuje dana osoba – czy można ją zaliczyć raczej do grona sprawców, ofiar czy może już do kolejnego pokolenia, nieobciążonego bezpośrednio wojennymi doświadczeniami. Zbliżenia na twarze mogą świadczyć o tym, że reżyserka szukała w nich odpowiedzi na dręczące ją pytania. Te zapisała w dzienniku – „Dlaczego człowiek jest taki albo taki? Dlaczego opowiada tak albo tak? Ponieważ rozmowy jasno pokazują, że jest wybór”⁸⁹. Na tak sformułowane wątpliwości trudno znaleźć odpowiedź i sama dokumentalistka również nie stara się jej udzielać. *Na wschód od wojny* nie przedstawia jedynie wyparcia winy. Pokazuje, że w Austrii dochodzi do konfliktu pamięci, w którym mit pierwszej ofiary odgrywa niezwykle ważną rolę.

Aby zwrócić uwagę na ten problem, Beckermann daje w filmie dojść do głosu również kontr-pamięci. Wielu zwiedzających opowiada o tragicznych wydarzeniach, których byli świadkami (m.in. o rozstrzeliwaniach więźniów, eksterminacji Żydów, zbrodniach na ludności cywilnej). Na początku dokumentu reżyserka przeprowadza wywiad z mężczyzną, który służył w Luftwaffe. Twierdzi on, że o zbrodniach Wehrmachtu dowiedział się dopiero z wystawy. Wspomina o szkodach wyrządzonych w Niemczech, szczególnie w Dreźnie. Do rozmowy włącza się inny zwiedzający, który zauważa, że gdyby III Rzesza nie wywołała wojny, nie doszłoby do bombardowania Drezna. Ta krótka uwaga zaburza narrację byłych żołnierzy, którzy uważają się za ofiary. Kontrasty między dwiema perspektywami wybrzmiewają dzięki montażowi. Po wywiadzie z mężczyzną, który był w Luftwaffe i nie wiedział nic o zbrodniach, następuje cięcie montażowe i pokazana zostaje wypowiedź innego członka sił powietrznych. Według niego na wystawie można zobaczyć to, co sam przeżył. Beckermann połączyła ze sobą te dwa wywiady, żeby podważyć wiarygodność pierwszego mężczyzny. W podobny sposób został użyty montaż również w innej scenie. Jeden z odwiedzających wzburzony opowiada o winie całego społeczeństwa, braku

⁸⁹ Tamże, s. 90.

denazyfikacji i rozliczenia z wojną. Po cięciu montażowym pojawia się kolejny zwiedzający, który zszokowany mówi o tym, że nie chce usprawiedliwiać wojny, ale przecież on – Austriak – też był jej ofiarą, ponieważ jego ojciec narażał życie. Te dwie wypowiedzi – zaprezentowana jedna po drugiej – uświadamiają konflikt pamięci w Austrii.

Reżyserka operuje montażem w sposób niezwykle przemysłowy. Nie bez powodu Georg Stefan Troller pisał o niemal „erotycznej przyjemności montażu”, który wyróżnia Beckermann⁹⁰. Z jednej strony dokumentalistka kreuje znaczenia, łącząc przeciwstawne wypowiedzi poprzez odpowiednie użycie cięć montażowych. Z drugiej pozwala wybrzmieć konfliktom różnych stanowisk w obrębie jednego ujęcia dzięki montażowi wewnątrzuciowemu. W *Na wschód od wojny* kamera śledzi kolejne wypowiadające się i włączające do dyskusji osoby. Tak jest w przypadku mężczyzny, który przerywa byłemu żołnierzowi opowiadającemu o Dreźnie. W innej scenie do rozmowy Beckermann z jednym z bohaterów filmu, twierdzącym, że Austriacy nigdy nie dokonywali takich zbrodni jak te przedstawione na wystawie, dołącza się inny zwiedzający. Jest oburzony, że ludzie nadal szukają wymówek i usprawiedliwień. Podkreśla, że mordercy są wśród nas. Jean Perret opisuje jedną z tych scen następująco – „W zbliżeniu zostaje zintegrowana antyteza tego, co właśnie powiedziano, bez jakiegokolwiek cięcia. Ukazana w sekwencji sprzeczność jest dialektyczna [...]”⁹¹. Takich momentów konfrontacji jest w *Na wschód od wojny* więcej. Gdy w obrębie jednego ujęcia dochodzą do głosu różne narracje, Beckermann może zainscenizować sytuację konfliktu pamięci, który naznacza austriacki dyskurs o przeszłości.

Film kończy się sporem między odwiedzającymi wystawę. Wyimiana zdań nie prowadzi do żadnego konsensusu, każda strona

⁹⁰ Zob. Georg Stefan Troller, *Filme machen in Wien*, [w:] Ruth Beckermann, s. 5.

⁹¹ Jean Perret, *Nichts gewusst, nichts gesehen*, tłum. Brigitte Morgen-thaler, [w:] Ruth Beckermann, s. 93.

konfliktu odchodzi zrezygnowana. Dokument sugeruje niemożność pogodzenia tych dwóch perspektyw oraz brak szans na prawdziwy dialog. Reżyserka nie stara się być tylko chłodną obserwatorką tego konfliktu. Nie ukrywa, że opowiada się po jednej ze stron. W jej pytaniach – choć zadawanych w sposób kulturalny – można wyczuć gniew. Świadczy o tym podniesiony głos, zdradzający zdenerwowanie. Beckermann jest konsekwentna, dopytuje o szczegóły, kwestionuje prawdziwość historii. Sama o sobie pisze – „Staję się niecierpliwa, przerywam, gdy długo opowiadają o swojej niewoli i nędzy”⁹². Łączy się to z reprezentowaną przez nią postawą artystki „kalającej własne gniazdo”. Reżyserka – jak wielu innych Nestbeschmutzerów – nie ukrywa swojego krytycyzmu. *Na wschód od wojny* to dokument o społeczeństwie, którego duża część wyparła wiedzę o zbrodniach wojennych, aby żyć mitem pierwszej ofiary. Beckermann stara się zdekonstruować ten dyskurs i ukazać napięcia. Z filmu wyłania się obraz Austrii pogrążonej w konflikcie pamięci i podzielonych przez to Austriaków, którzy nie znajdują możliwości porozumienia.

3.2.3. Walc w krainie mitów

Podczas pracy nad *Na wschód od wojny* Beckermann zauważyła – „I oto są znowu, mężczyźni, których dziesięć lat temu kręciłam podczas kampanii Waldheima”⁹³. Austriacki prezydent był figurą paradygmatyczną dla nierozliczenia się z nazistowską przeszłością w tym kraju. Reżyserka – wraz z kamerą – śledziła jego walkę o fotel prezydencki i była zaangażowana w kampanię przeciwko niemu. Fragmenty materiałów, które wtedy nagrała, wykorzystana po raz pierwszy w 1987 roku w *Moście z papieru*, lecz dopiero w 2018 dokładniej przyjrzała się aferze wokół byłego sekretarza ONZ. Efektem jest *Walc Waldheima* – film kompilacyjny, który w dużej mierze składa się z telewizyjnych materiałów archiwalnych. Beckermann korzystała głównie z archiwum austriackiej telewizji

⁹² Ruth Beckermann, *Jenseits...*, s. 86.

⁹³ Tamże.

publicznej (ORF), ale pojawiają się też ujęcia nakręcone przez nią samą w czasie kampanii. Tym samym *Walc Waldheima* – podobnie jak *Na wschód od wojny* – jest dokumentem o dominującym dyskursie. Reżyserka zauważa:

Znalezione archiwalia pokazują obraz, który zrobił ktoś inny i również ktoś inny zachował – przez to, że dodał go do reportażu albo do materiału w wiadomościach [...]. I w końcu stworzony program musiał zgadzać się z linią nadawcy, w Austrii zatem z państwową telewizją publiczną. To, na co się natknęłam, było stanowiskiem i spojrzeniem telewizyjnego medium w jego narodowym przejawie⁹⁴.

W przypadku *Na wschód od wojny* tematem nie były konkretne wydarzenia II wojny światowej, lecz dyskurs wokół nich. Podobnie jest w *Walcu Waldheima*. W centrum zainteresowania nie znajduje się to, co dokładnie austriacki prezydent zrobił bądź czego nie zrobił w trakcie stacjonowania na Bałkanach. „Waldheim [...] jest niejako pasywnym bohaterem filmu. Indywidualną postacią swoich czasów, a jednak typowym austriackim człowiekiem bez właściwości”⁹⁵ – podkreśla Beckermann. Dokumentalistkę zajmuje narracja wokół skandalu oraz sposób, w jaki Waldheima kreowano na „typowego Austriaka”. Afera wokół jego wojennej przeszłości przerwała tabu dotyczące nazistowskiej przeszłości kraju: „Jeśli on wykonywał swój żołnierski obowiązek w Wehrmachcie, a nie jako napadnięty Austriak został do niego wcielony, to wtedy w historii Drugiej Republiki jako ofiary mogło się coś nie zgadzać”⁹⁶. Ta zmiana w podejściu do niechlubnej historii była jedynie pozorna. Wprawdzie zaczęto mówić o nazistowskiej przeszłości, ale jednocześnie Austria znowu kreowała się na ofiarę. W *Walcu Waldheima* Beckermann zajmuje się właśnie tym fenomenem. Jest to dokument

⁹⁴ Ruth Beckermann, *Waldheim – Ein Postproduktionsfilm*, [w:] *Ruth Beckermann*, s. 125.

⁹⁵ Tamże, s. 124.

⁹⁶ Tamże.

o tym, jak kontrowersyjny kandydat na prezydenta mógł zyskiwać sympatię i uchodzić za ofiarę, oraz o tym, kim byli nowi agresorzy i jak wpłynęło to na Austrię.



Il. 4. Kadr z filmu *Walc Waldheima*. Reżyserka zwraca uwagę na gestykulację ówczesnego kandydata na prezydenta

Źródło: ruthbeckermann.com/ / © Ruth Beckermann Filmproduktion

Siegfried Mattl określił *Na wschód od wojny* jako kronikę obserwacji gestów i komentarzy⁹⁷. To spostrzeżenie pasuje również do filmu o aferze Waldheima. Beckermann wskazuje w nim m.in. na charakterystyczną gestykulację prezydenta. W przemówieniach w Austrii szeroko rozkłada ramiona, jakby chciał objąć naród. Są też momenty, w których zaciska ręce w pięści – jest to symbol gotowości do ataku oraz obrony. Te fragmenty

⁹⁷ Zob. Siegfried Mattl, *Die Strahlkraft ...*, s. 205.

pochodzą z wywiadów, w których polityk podkreślał, że nic nie wiedział o zbrodniach na Bałkanach i nie był członkiem SA. Na początku kampanii byłemu sekretarzowi ONZ towarzyszył slogan „Austriak, któremu ufa świat”⁹⁸. Po wybuchu skandalu, który wywołał artykuł opublikowany przez Hubertusa Czernina w magazynie „Profil” trzeciego marca 1986 roku, świat stracił zaufanie do Waldheima. Dziennikarz opisał związki polityka z SA. Dla międzynarodowej opinii było to nie do zaakceptowania. Sama Austria nie przestała jednak ufać Waldheimowi. Świadczy o tym pojawienie się nowych sloganów: „Teraz, tym bardziej”⁹⁹ oraz „My, Austriacy wybieramy, kogo chcemy”¹⁰⁰.

Taka reakcja jest związana m.in. z tym, że kandydat na prezydenta kreował się na ofiarę spisku. Można to zauważyć w wywiadach, które Beckermann wykorzystuje w dokumencie. Linia argumentacyjna, która przyjął polityk, opiera się na tym, że w Austrii po wojnie przeprowadzono odpowiednie procesy denazyfikacyjne. Gdyby rzeczywiście był winny udziału w zbrodniach hitlerowskich, powinno to zostać sprawdzone najpóźniej w chwili powołania go na stanowisko sekretarza generalnego ONZ. Fakt, że zarzuty wobec Waldheima pojawiły się dopiero w 1986 roku, miał wspierać tezę, że „Austria stała się obiektem »międzynarodowego spisku«, w konsekwencji którego trzeba było bronić się przed ingerencją »z zewnątrz« w wewnętrzne sprawy kraju”¹⁰¹. Afera wokół kandydata na prezydenta podważyła mit „pierwszej ofiary Hitlera”, a jednocześnie paradoksalnie przyczyniła się do umocnienia przekonania, że Austria znowu stała się ofiarą (a przynajmniej tak siebie postrzegała).

Dokument Beckermann pokazuje, jak Waldheimowi – mimo skandalu – udało się zjednać sympatię Austriaków i wygrać wybory. Reżyserka, tłumacząc znaczenie tytułu w jednym z wywiadów, mówi

⁹⁸ Cytuję za: Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 22.

⁹⁹ Tamże, s. 103.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ Karol Franczak, *Kalający ...*, s. 73.

o tańcu wokół prawdy¹⁰². Polityk decyduje się tylko na kroki, które będą pasować do austriackiej narracji. Odwołanie się do walca można uznać za ironiczne, gdyż jest to taniec, który zyskał popularność za panowania Franciszka Józefa i wiąże się z mitem habsburskiej idylli. „Walc stał się z czasem symbolem mitu o wspaniałym Wiedniu. Nawet w drugiej połowie XIX wieku, gdy nastąpił radykalny upadek polityczny Cesarstwa Austrii, kultura walca trwała, zaprzeczając poniekąd rzeczywistości” – zauważa Szymon Paczkowski¹⁰³. Taka ironia pasuje do nestbeschmutzerskiej postawy Beckermann. Twórcy „kalający własne gniazdo” często kontrastują piękno muzyki z okrucieństwem czy perwersjami; najbardziej znanym tego przykładem jest *Pianistka* Elfriede Jelinek¹⁰⁴. Również Beckermann stosuje podobny zabieg. Filmowy walc przestaje być zwykłym tańcem.

Nie tylko walc traci swoją niewinność, przyroda, folklor, tradycja oraz rodzina również. Reżyserka ukazuje ich ukryte znaczenia, przyjmuje postawę mitologa – w rozumieniu Barthesa. W filmie odwołuje się bezpośrednio do jego *Mitologii*, a konkretnie do rozdziału o wystawie pt. *Wielka ludzka rodzina*¹⁰⁵. W komentarzu typu *voice-over* cytuje francuskiego filozofa – „Ten mit »kondycji« ludzkiej opiera się na bardzo starej mistyfikacji, która zawsze polega na umieszczaniu Natury u podstaw Historii”¹⁰⁶. Natura oraz jej

¹⁰² Zob. Anne-Katrin Titze, Ruth Beckermann, *A Less Innocent Nature. Ruth Beckermann on The Waldheim Waltz, Austria's Oscar submission*, <https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2018-10-17-ruth-beckermann-in-conversation-on-the-waldheim-waltz-austrias-oscar-submission-feature-story-by-anne-katrin-titze> (dostęp: 10.05.2020).

¹⁰³ Cyt.za: <https://polskieradio24.pl/8/5661/Artykul/1710907,Walc-wiedenski-Z-karczmy-na-dwor-cesarski> (dostęp: 10.05.2020).

¹⁰⁴ Zob. Elfriede Jelinek, *Pianistka*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004.

¹⁰⁵ Zob. Roland Barthes, *Mitologie...*, s. 217–220.

¹⁰⁶ Tamże, s. 218.

niewinność¹⁰⁷ to ważny motyw dla Nestbeschmutzerów. Twórcy „kalający własne gniazdo” podkreślają, że przyroda tworzy tylko fałszywe poczucie wspólnoty i przynależności¹⁰⁸. Waldheim – według materiałów, które Beckermann przytacza w filmie – zdaje się to uczucie pielęgnować. Jako kandydat chrześcijańsko-demokratycznej partii odwoływał się do tego, co jego wyborcy uznawali za „naturalne”. Podkreślał katolickie wartości, rolę tradycji i folkloru, pokazywał się także jako ojciec modelowej rodziny. Beckermann zwraca uwagę, że w kampanię zaangażowani byli bliscy kandydata, a to – według niej – nietypowa sytuacja dla austriackiej kultury politycznej¹⁰⁹. Obraz Waldheima jako przykładnej głowy rodziny wyłania się z materiałów, które reżyserka odnalazła w archiwach. Żona prezydenta opowiada o tym, jak dobrym ojcem jest jej mąż i jak bardzo kochają go dzieci. Gdy pojawiają się oskarżenia, to właśnie syn staje w obronie ojca i jest przesłuchiwany przed sądem. Jeśli dzieci (niekoniecznie samego polityka) pojawiają się w kampanii, to zazwyczaj ubrane są w tradycyjne austriackie stroje ludowe. Folklor odgrywa ważną rolę w podtrzymywaniu wizerunku Austrii jako pięknej, niewinnej krainy¹¹⁰. W archiwalnych materiałach w *Walcu Waldheima* polityk mówi o „przepięknej ojczyźnie”, rozdaje kwiaty, bierze udział w ludowych festynach. Beckermann podsumowuje:

Rodzina w konserwatywnej koncepcji wartości, za którą ręczy Waldheim, jest czymś naturalnym, jednak tylko w tradycyjnej formie mężczyzna-kobieta-dziecko. Bierze się ślub i zostaje do śmierci razem. Takie jest „prawo natury”. Robię aluzję oczywiście do Heimatfilmów i do austriackiej taktyki, która przez pewien czas wspaniale funkcjonowała, aby piękno natury pokazać jako niewinne. [...] Zło

¹⁰⁷ Beckermann dodatkowo odwołuje się w *Walcu Waldheima* do *Shoah* Lanzmanna, aby przypomnieć, że pod ujęciami polskich lasów kryją się tragiczne historie z okresu II wojny światowej.

¹⁰⁸ Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów” ...*, s. 308.

¹⁰⁹ Zob. Anne-Katrin Titze, Ruth Beckermann, *A Less Innocent ...*

¹¹⁰ Tamże.

w Heimatfilmach oczywiście się pojawia, ale – zgodnie z nazistowską ideologią – jako nowoczesność, która przychodzi z miasta. Przeciwstawiona zostaje jej niewinna natura w formie krajobrazów, rodzin, strojów ludowych, chłopstwa, tradycji. To znowu było celebrowane w kampanii Waldheima [...] ¹¹¹.

Idylliczne austriackie krajobrazy kontrastują z Nowym Jorkiem – miejscem, w którym m.in. Światowy Kongres Żydów i dziennikarze atakują Waldheima. Jest to miasto nowoczesne, pełne drapaczy chmur, gdzie nie istnieje austriacka *Gemütlichkeit*. Nie ma jednoznacznego tłumaczenia tego słowa na język polski, a najlepszym ekwiwalentem jest „przytulność”. *Gemütlichkeit* wpisuje się w mit szczęśliwej Austrii i bywa wykorzystywane do celów reklamowych.

Chcąc ujawnić prawdę o prezydencie, Beckermann nie ograniczyła się tylko do materiałów z archiwum ORF. Zestawiła je z wypowiedziami przeciwników polityka, oskarżycieli, członków Światowego Kongresu Żydów. Wprawdzie są one emocjonalne, ale dużo częściej niż u Waldheima poparte logicznymi argumentami oraz materiałami dokumentującymi zbrodnie (np. zdjęciami z tragicznych wydarzeń w Salonikach), o których były sekretarz ONZ nie mógł nie wiedzieć. Pojawiają się też nagrania z zeznań syna Waldheima, w których mężczyzna nieudolnie próbuje bronić ojca. W ten sposób reżyserka pokazuje, że istniały dwa sposoby opowiadania o kandydacie na prezydenta. Według jednej narracji był on kłamcą, według drugiej zwykłym Austriakiem, głową rodziny, katolikiem, który padł ofiarą spisku. W austriackich mediach publicznych pojawiała się głównie ta druga narracja. Podczas pracy w archiwum dokumentalistka zauważyła, że „[...] istnieją luki, jeśli chodzi o treść. I tak opór części właśnie tworzącego się

¹¹¹ Karin Schiefer, Ruth Beckermann, *Ich betrachte heute die Affäre Waldheim als einen Generationenkonflikt*, https://www.austrianfilms.com/interview/ruth_beckermann/waldheims_walzer_DE (dostęp: 10.05.2020).

społeczeństwa obywatelskiego przeciw Waldheimowi nie był obecny prawie w ogóle w ORF.”¹¹². Jej film uzupełnia tę lukę.

W dokumencie Beckermann pojawiają się oskarżenia wobec zwolenników Waldheima o podsycanie antysemickich nastrojów w kraju. Ukazane są też wystąpienia znanych osób, takich jak Peter Turrini, które protestują przeciwko objęciu prezydentury przez kontrowersyjnego kandydata. Przeciwnicy polityka, którego „koń był w SA”¹¹³, zostali jednak wykluczeni i niechętnie pokazywano ich w oficjalnych przekazach medialnych. Stali się wrogami, którzy niszczą dobre imię kraju – Nestbeschmutzernami. Za głównych wrogów Austrii uznawano w tamtym okresie Żydów, co wiązało się z intensywną kampanią Światowego Kongresu Żydów przeciwko Waldheimowi. Afera wokół ówczesnego kandydata na prezydenta wyzwołała skrywane nastroje antysemickie¹¹⁴.

W filmie reżyserka zwraca uwagę na to, że Żydzi w Austrii – postrzeganej jako katolicki kraj – już wcześniej byli uważani za wrogów. Wspomina swoje lata szkolne i obowiązek codziennego odmawiania modlitwy przed wiszącym na ścianie krzyżem. Przypomina sobie też zarzuty koleżanek dotyczące tego, że to właśnie Żydzi zabili Chrystusa. W tekście o pracy nad *Walcem Waldheima* zauważa natomiast: „Co oznaczała dla mnie wtedy historia z Waldheimem? Po raz pierwszy doświadczyłam tak otwartego antysemityzmu. To budziło we mnie strach, ale jednocześnie było wyzwalające, ponieważ nienawiść do Żydów w końcu stała się jawna i mogłam na nią reagować”¹¹⁵. Najlepszy dowód na nasilenie nastrojów antysemickich i zdominowanie dyskursu przez mowę nienawiści stanowią ujęcia, które kręciła

¹¹² Ruth Beckermann, *Waldheim...*, s. 126.

¹¹³ Beckermann przywołuje w swoim filmie znaną wypowiedź Freda Sinowatza – absurdalne wymówki Waldheima, że był związany z nazistami tylko jako miłośnik jeździectwa, podsumował ironicznym stwierdzeniem: jak dotąd wiadomo tyle, że koń Waldheima był w SA.

¹¹⁴ Zob. Josef Haslinger, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt am Main 1995, s. 33–43.

¹¹⁵ Ruth Beckermann, *Waldheim...*, s. 123.

sama Beckermann. Wykorzystując przenośny sprzęt, zarejestrowała, z jaką agresją spotykali się przeciwnicy Waldheima. Obraz pięknej, niewinnej Austrii, zamieszkałej przez radosnych, spokojnych ludzi, okazuje się iluzją, gdy zwolennicy prezydenta pokazują złość, używając wyzwisk, często o charakterze antysemickim (np. „żydowska świnia”), a także niecenzuralnych słów. Pod fasadą szczęśliwej krainy kryje się więc dużo nienawiści. Nie pokazywano jej w ORF, lecz uwieczniła i ujawniła ją reżyserka. W tym kontekście symboliczna jest ostatnia scena filmu. Waldheim przygotowuje się – po zwycięskich wyborach – do wygłoszenia orędzia. W tym czasie sprzątaczką porządkuje jego gabinet, a on sam pozwala sobie poprawić makijaż. Można to odczytać jako metaforę zamiatania pod dywan niewygodnych kwestii. Symbolizują to także zabiegi służące ukryciu prawdziwego oblicza Austrii.

Prace nad *Walcem Waldheima* trwały już w roku 2016, gdy odbywały się wybory prezydenckie, a jednym z czołowych kandydatów był skrajnie prawicowy polityk, Norbert Hofer. Ostatecznie przegrał on w drugiej turze z Alexandrem Van der Bellenem, przedstawicielem partii Zielonych. Julia Ebner w artykule dla „The Guardian” uznała porażkę Hofera za dobry znak dla Europy¹¹⁶. Jednak w 2017 roku Austria znowu zwróciła na siebie uwagę świata. Media interesowały się nowo wybranym kanclerzem Sebastianem Kurzem z Austriackiej Partii Ludowej¹¹⁷ (niem. *Österreichische Volkspartei* – *ÖVP*). Zbudował on koalicję z FPÖ i w ten sposób w austriackim rządzie znalazło się aż sześciu ministrów z tej skrajnie prawicowej partii. W trakcie rządów Kurza doszło do wielu skandali, również związanych z nazistowskimi sympatiami polityków. Europejscy dyplomaci protestowali przeciwko sprawowaniu wysokich

¹¹⁶ Julia Ebner, *Austria defeated the far-right Norbert Hofer – finally, some hope for Europe*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/dec/05/defeat-austria-far-right-norbert-hofer-hope-europe> (dostęp: 09.05.2020).

¹¹⁷ Jest to ta sama partia, która rekomendowała Kurta Waldheima w wyborach prezydenckich.

urzędów w Austrii przez osoby, które silnie związane są z ideologią neonazistowską. Kontrowersje budził szczególnie Heinz-Christian Strache (szef FPÖ i wicekanclerz w pierwszym rządzie Kurza)¹¹⁸. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych należał on do neonazistowskiej organizacji oraz utrzymywał bliskie kontakty z VAPO (od niem. *Volkstreue außerparlamentarische Opposition* – Wierna Narodowi Pozaparlamentarna Opozycja)¹¹⁹.

Film Beckermann okazał się więc w momencie premiery w 2018 roku bardzo aktualny. Reżyserka przeczuwała to już w czasie, gdy nad nim pracowała:

Podczas gdy ja jestem zakopana w archiwum ORF, w Austrii znowu wybierany jest prezydent. [...] Ja w każdym razie nie mogę zrobić żadnego filmu w Austrii, aby nie dogoniły mnie jakieś pogłosy nazizmu. Pierwszy raz zdarzyło się to w 1986 roku, gdy pracowałam nad filmem o żydowskiej tożsamości. *Most z papieru* był już prawie całkowicie zmontowany, gdy wybuchła afera Waldheima, a wraz z nią wdarła się przeszłość [...]. Teraz robię film o próbie uporania się z ową przeszłością, ale nie, Hofer grozi, a wraz z nim Strache. Tak jak wtedy, również teraz chodzi o walkę między racjonalnym i nieracjonalnym. Wtedy krążyły teorie spiskowe o wpływie „żydowskiego lobbingu”, dzisiaj o spisku globalnego „systemu” [...]¹²⁰.

Sukces i rozwój Wolnościowej Partii Austrii, do której należą obaj politycy, dokumentalistka łączy bezpośrednio z przemianami, jakie zeszły wraz z aferą Waldheima i złamaniem tabu dotyczącego

¹¹⁸ Ostatecznie to właśnie skandal, który w 2019 roku wywołał Strache (ujawniono aferę korupcyjną z jego udziałem) doprowadził do upadku pierwszego rządu Sebastiana Kurza. Zob. Bartosz T. Wieliński, *Austria ma kanclerkę. Krajem będzie rządzić Brigitte Bierlein*, <https://wyborcza.pl/7,75399,24845984,austria-ma-kanclerke-krajem-bedzie-rzadzic-brigitte-bierlein.html> (dostęp: 09.05.2020).

¹¹⁹ Zob. Michał Kokot, *Austria znowu brunatnieje*, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2017/ 01.01.2018, s. 3.

¹²⁰ Ruth Beckermann, *Waldheim...*, s. 126–127.

udziału Austrii w II wojnie światowej u boku Hitlera: „Ideologia Hofera jest drugą stroną medalu. On bierze elementy z nazistowskiej przeszłości, aby tworzyć przyszłość. [...] Nieprzypadkowo kariera FPÖ z Haiderem rozpoczęła się właśnie wiosną 1986 roku i trwa do dziś”¹²¹. *Walc Waldheima* pokazuje Austrię – po raz kolejny – w obliczu konfliktu, podzieloną na dwa obozy. Kraj wciąż próbuje widzieć siebie jako ofiarę (jeśli już nie Hitlera, to międzynarodowego spisku lub Żydów). To również Austria, w której po wojnie znowu do głosu doszli skrajnie prawicowi politycy.

3.3. Austriacy i Inni

Pokazy *Walca Waldheima* w trakcie festiwalu filmowego w Berlinie stały się okazją do protestów przeciwko polityce prowadzonej przez FPÖ. Beckermann podkreślała wtedy, że – podobnie jak w drugiej połowie lat osiemdziesiątych – prawicowi politycy wykorzystują resentymenty oraz dzielą społeczeństwo na „naszych” i „Innych”¹²². Jak zauważa jeden z bohaterów dokumentu, ci „Inni” też żyją w Austrii i to jest również ich kraj. Mimo to przedstawia się ich jako Obcych i wrogów. Gdy wybuchł skandal wokół Kurta Waldheima, Innymi byli przede wszystkim Żydzi. Teraz prawicowe partie widzą zagrożenie najczęściej w migrantach oraz uchodźcach z krajów arabskich¹²³. FPÖ nie różni się pod tym względem od skrajnych prawicowych ugrupowań w innych krajach. Beckermann uznaje Waldheima za protoplastę zarówno Norberta

¹²¹ Tamże.

¹²² Zob. *Österreichs Filmemacher gegen Kurz-Strache-Regierung*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/protest-auf-der-berlinale-oesterreichs-filmemacher-gegen-100.html> (dostęp: 10.05.2020).

¹²³ Zob. Irene Brickner, »Rassistische Dauerkampagne« der FPÖ gegen Muslime, www.derstandard.at/story/2000115020996/rassistische-dauerkampagne-der-fpoe-gegen-muslime (dostęp: 10.05.2020).

Hofera, jak i Donalda Trumpa, Marine Le Pen czy Geerta Wildersa¹²⁴. W ten sposób potwierdza się teza Roberta Dassanowsky'ego oraz Olivera C. Specka, według której austriaccy filmowcy są świadomi tego, że sytuacja w ich kraju nie jest wyjątkiem, lecz regułą¹²⁵.

Podobne wrażenie można odnieść, oglądając dokument *Ci, którzy idą. Ci, którzy zostają*. Beckermann ukazuje w nim historie migrantów z różnych państw, w dużej części z krajów znajdujących się w obrębie basenu Morza Śródziemnego. Powstały w 2013 roku film można uznać niemal za proroczy w kontekście kryzysu uchodźczego, który nastąpił kilka lat później. Ujęcia nakręcone podczas wiecu FPÖ na wiedeńskim placu św. Szczepana wpisują się w opowieść o podsycaniu lęków przed Obcymi. Krótka scena z wiecu pokazuje, że w Austrii nastroje nacjonalistyczne i ksenofobiczne były silne jeszcze przed gwałtownym napływem migrantów do Europy. Świadczy o tym patetyczna piosenka śpiewana przez zebranych na placu w centrum Wiednia. *Immer wieder Österreich – Bleib bei Heimat du bei Wien* (pol. *Wciąż, zawsze Austria – pozostań moją ojczyzną, ty mój Wiedniu*) stało się hymnem FPÖ, w którym wyraźnie wybrzmiewa opozycja pomiędzy „My” a „Oni”¹²⁶. Kim są „Oni”? Według polityka, którego fragment przemówienia można zobaczyć w filmie, to lewica. Mężczyzna mówi o obywatelach, którzy pragną bezpieczeństwa, porządku oraz czystości, a następnie przeciwstawia im „chuliganów, osoby nieobiektywne, śmierdzące”. Ten przykład mowy nienawiści świadczy o tym, że w Austrii „Innym” można się stać nie tylko ze względu na pochodzenie, ale również z powodu poglądów politycznych.

Beckermann stoi po stronie tych, których w jej kraju określa się jako Innych, Obcych. Udowodniły to już analizowane wcześniej

¹²⁴ Zob. Ruth Beckermann, *Waldheim ...*, s. 129.

¹²⁵ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction. New Austrian Film: The Non-exceptional Exception*, [w:] *New Austrian Film*, red. tychże, New York 2011, s. 3.

¹²⁶ Zob. Jelena Gućanin, *Wahlkampfsong der FPÖ*, <https://wienerin.at/wahlkampfsong-der-fpo> (dostęp: 15.05.2020).

filmy, m.in. *Powrót do Wiednia*, *Walc Waldheima* czy *Na wschód od wojny*. Reżyserka w swoich dziełach portretuje dwie grupy funkcjonujące na przeciwnych biegunach austriackiego społeczeństwa. Z jednej strony bohaterami są ci, którzy podtrzymują mit pierwszej ofiary, wyborcy Waldheima, a także przedstawiciele skrajnej prawicy oraz jej sympatycy. Z drugiej strony dokumentalistka przygląda się uważnie grupom wykluczonym, marginalizowanym czy też stygmatyzowanym. Do nich zresztą sama należy, dlatego tak wiele uwagi w swojej twórczości poświęciła tematowi problematycznej tożsamości. Gdy ukazuje bohaterów, którzy dzielą z nią doświadczenie obcości, oddala się od tradycji Nestbeschmutzerów i postawy barthesowskiego mitologa. W tych filmach Beckermann nie skupia się na dekonstrukcji dyskursów, podważaniu mitów czy konfrontacjach. Występują w nich często ludzie, których dobrze zna – jej przyjaciele, sąsiedzi oraz rodzice. Reżyserka ma więc do nich zupełnie odmienny stosunek niż do niektórych bohaterów *Na wschód od wojny*. W dzienniku nazywała ich przecież wrogami¹²⁷.

Inaczej jest z osobami, które pojawiają się w takich filmach jak: *Most z papieru*, *Homemad(e)* oraz *Bar micwa Zorro*. Są to dzieła bardzo osobiste. Beckermann uznała nawet *Most z papieru* za formę psychoanalitycznej terapii¹²⁸. Relacje z bohaterami tych trzech filmów przypominają tę z Franzem Westem z *Powrotu do Wiednia*. Był on Żydem, a także lewicowym aktywistą – już z tych względów jego los mógł wydawać się reżyserce bliski. Analizowany wcześniej dokument ujawnia antysemityzm panujący w austriackiej stolicy w okresie międzywojennym, którego West był ofiarą. Pokazuje też austriackich współobywateli, sprawców przemocy. Jest to film bardzo krytyczny, burzący wiele austriackich mitów. Natomiast w trzech wyżej wymienionych dziełach te aspekty nie znajdują się w centrum zainteresowania dokumentalistki. Choć nadal widać w nich potępienie austriackiej ksenofobii i antysemityzmu, to jednak nie są one tu

¹²⁷ Zob. Ruth Beckermann, *Jenseits ...*, s. 88.

¹²⁸ Zob. Ina Hartwig, *Der Ort des Ich. Arbeiten mit Ruth Beckermann*, [w:] *Ruth Beckermann*, s. 102.

głównym tematem. Reżyserka skupia się na tym, by pokazać w nich „swoją” Austrię. Ogromną rolę odgrywają wątki żydowskie. Beckermann zajmuje się historią rodziców i ich generacji. Odnosi się do wspomnień, które ją ukształtowały. Zastanawia się nad życiem w Wiedniu – swoim oraz następnych pokoleń Żydów. *Most z papieru*, *Homemad(e)* oraz *Bar micwa Zorro* są świadectwem żydowskiego życia w Austrii. Życia, którego miało już nie być.

3.3.1. Austriaccy Żydzi w poszukiwaniu tożsamości i różnorodności

Tak zwana trylogia o żydowskiej tożsamości, zapoczątkowana przez *Powrót do Wiednia*, była pierwszą filmową próbą, w której Beckermann zmierzyła się z tematyką Obcości i Inności. Warto zastanowić się, jaki obraz żydowskiej społeczności przekazuje. West opowiada o życiu w dzielnicy Leopoldstadt, na tzw. Wyspie Macy w okresie międzywojnia. W swoich wypowiedziach podkreśla, jak duża i zżyta była mniejszość żydowska w austriackiej stolicy. Skupiając się na Leopoldstadt, Beckermann i Aichholzer przedstawiają alternatywny obraz Wiednia, z dala od głównych atrakcji i centrum miasta. Christina Guenther zauważa: „Miejsca ważne dla filmu to nie te, które utożsamiane są z multikulturową, imperialną stolicą oraz z jej zmistyfikowanymi, wspaniałymi tradycjami [...]”¹²⁹. Warto przytoczyć w tym kontekście żydowski żart z tamtych czasów: po powrocie z Wiednia Żyd pytany o to, co widział w austriackiej stolicy, wymienia miejsca znajdujące się na Wyspie Macy. Następnie dodaje, że nie widział rezydencji Hofburg ani Burgtheater, ponieważ nie zdążył dotrzeć na obrzeża miasta¹³⁰. Pokazuje to, że Leopoldstadt było dla Żydów centrum życia, ich Wiednia. Wyspę Macy można uznać za rodzaj getta, w którym dobrowolnie się zamknęli. Dokument nie opowiada

¹²⁹ Christina Guenther, *Cartographies of Identity: Memory and History in Ruth Beckermann's Documentary Films*, [w:] *New Austrian Film*, s. 68.

¹³⁰ Zob. tamże.

jednak o problemie gettoizacji, wręcz przeciwnie, wspomnienia żydowskiej dzielnicy mają w sobie coś nostalgicznego. *Powrót do Wiednia* to opowieść o świecie, którego Beckermann nie poznała i którego już nie ma.



Il. 5. Kadr z filmu *Powrót do Wiednia*. Archiwalne zdjęcia Wyspy Macy wykorzystane przez Beckermann i Aichholzera

Źródło: ruthbeckermann.com/ / © Ruth Beckermann Filmproduktion

Ten motyw powraca również w drugiej części „trylogii o żydowskiej tożsamości”. W *Moście z papieru* reżyserka udaje się w podróż do Czerniowców – miasta, z którego pochodził jej ojciec i w którym spędził dzieciństwo oraz młodość. Nie jest to łatwa wyprawa, ponieważ w tamtym czasie był to teren Związku Radzieckiego, a dokumentalistka nie dostała pozwolenia na kręcenie filmu w samych Czerniowcach¹³¹. Jej rodzinna historia jest zarówno czymś

¹³¹ Zob. Cristina Nord, *Wege ...*, s. 69.

indywidualnym, jak i uniwersalnym. W *Powrocie do Wiednia* Franz West był figurą *pars pro toto*. W *Moście z papieru* to dokumentalistka jest przedstawicielką pewnego pokolenia. Elfriede Jelinek wypowiadając się o twórczości Beckermann, zauważyła, że „[...] kiedy jest się członkiem uciskanej grupy [...], to jest się właściwie zmuszonym, zawsze przyglądać się losowi grupy ponad losem indywiduum”¹³². Kto jest tą uciskaną grupą w *Moście z papieru*? Choć reżyserka podróżuje w rodzinne strony ojca, to jej film nie opowiada tak naprawdę ani o nim, ani o innych wschodnioeuropejskich Żydach Ocalałych z Holokaustu. Bert Rebhandl opisuje ten dokument jako zimową podróż do Europy Wschodniej, w której autorka szuka odpowiedzi na pytanie, kim jest. Szuka jej dla siebie oraz dla powojennego pokolenia austriackich Żydów, dzieci Ocalałych¹³³.

Ta historia zaczyna się w Wiedniu. Beckermann spogląda na ulicę z okna swojego mieszkania, a w komentarzu ponadkadrowym, słyhać jej głos – „Jesteś tu. Chcesz pamiętać”. Reżyserka wydaje się zwracać sama do siebie – jest w Austrii i chce pamiętać o losach swoich przodków, a nie jest to łatwe. Żyje bowiem w kraju, w którym wspomnienia jej rodziny nie mieszczą się w społecznych ramach pamięci. Stanowią raczej przeciw-pamięć. Kolejne ujęcia zostały nakręcone podczas przejażdżki tramwajem po centrum miasta, przez Ring¹³⁴. Za oknem widać znane wiedeńskie zabytki, m.in. parlament, majestatyczne budynki Muzeum Historii Naturalnej oraz Muzeum Historii Sztuki. W komentarzu *voice-over* Beckermann opowiada o swojej babci Rosie, której udało się przeżyć II wojnę światową. Turystyczny Wiedeń kontrastuje ze wspomnieniem tragicznych wydarzeń

¹³² Cytat pochodzi z materiałów promocyjnych dołączonych do płyty DVD z filmem (Ruth Beckermann Film Collection).

¹³³ Zob. Bert Rebhandl, *Umweg in den Osten. Geschichte, Identität, Gegenwart*: »Die papierene Brücke«, „Der Standard”, 3.10.2007, <https://www.derstandard.at/story/3053472/umweg-in-den-osten> (dostęp: 16.05.2020).

¹³⁴ Ring to okazały bulwar w centrum Wiednia, wokół niego skupia się wiele zabytkowych, turystycznych miejsc.

z tamtego okresu. Towarzyszy temu także refleksja na temat wpływu Holocaustu na życie kolejnych pokoleń. „To dziwne uczucie, gdy wydarzenia, które ukształtowały twoje życie, stają się historią, a ty obiektem nauki”¹³⁵. Z majestatycznego Wiednia reżyserka wyrusza w podróż do Bukowiny. *Most z papieru* z roku 1987 może budzić skojarzenia z powstałym dwa lata wcześniej *Shoah* Claude’a Lanzmanna (na co wskazywałam już wcześniej). W obu przypadkach twórcy wybierają się na wschód Europy – do miejsc, gdzie kiedyś toczyło się życie dużej żydowskiej społeczności. Oboje stawiają sobie pytanie o filmowe możliwości reprezentacji Zagłady, chociaż u Beckermann jest to marginalny wątek¹³⁶. Trzeba podkreślić, że – w przeciwieństwie do austriackiej dokumentalistki – Lanzmanna interesowały obozy zagłady oraz miejsca deportacji, gdzie życie się kończyło. Beckermann natomiast wyruszyła w poszukiwaniu krainy, którą знаła z opowieści z dzieciństwa.

Bajkowy charakter tej podróży ewokuje już prolog. *Most z papieru* rozpoczyna się od ujęć na poddaszu. Słychać stukanie, kroki, trzaski, a następnie wyraźny stukot końskich podków. Jego źródło pojawia się dopiero w kolejnej scenie. Widzimy w niej wóz zaprzęgnięty w konie, który powoli znika we mgle. W komentarzu *voice-over* Beckermann opowiada paraboliczną historię Hagazussy¹³⁷ i dwóch mostów – jednego żelaznego, drugiego z papieru. Jako źródło inspiracji dla tej opowieści wskazuje twórczość Manèsa Sperbera¹³⁸. Baśniową, ale też bardzo mistyczną atmosferę tej sceny dopełnia muzyka i gęsta mgła. „Jednak ludzie,

¹³⁵ Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Most z papieru*.

¹³⁶ Jedna z sekwencji w *Moście z papieru* jest poświęcona kręceniu filmu fabularnego o Zagładzie.

¹³⁷ Hagazussa to postać baśniowa, przypominająca zjawę, wiedźmę, która opowiada historie. Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow of the Past. Contemporary Austria Literature, Film and Culture*, Rochester 2017, s. 34.

¹³⁸ Zob. Ruth Beckermann, *Auf der Brücke: Rede zur Verleihung des Manès Sperber-Preises*, Wien, 16/10/2000, „The German Quarterly” 2001, Vol. 74, No. 1, s. 2.

którzy znali ten most z papieru, już nie żyją”¹³⁹ – podsumowuje reżyserka. Jest to puenta jej podróży do Bukowiny w poszukiwaniu świata, którego już nie ma. Bert Rebhandl widzi w wyprawie dokumentalistki próbę „[...] odnalezienia przez wiedeńską Żydówkę tego, co historia uczyniła niemożliwym do znalezienia”¹⁴⁰. Wioskom, które odwiedza daleko do „[...] krainy szczęśliwości, gdzie ziarno zasypuje żyzną ziemię, a drzewa owocowe uginają się pod ciężarem własnych owoców”¹⁴¹. Reżyserka nie znalazła magicznej krainy z opowieści ojca. Świadczy o tym materiał z podróży, ukazujący skromne warunki życia ostatnich mieszkających tam jeszcze Żydów. Beckermann nie rozpoznaje obrazów z opowieści, które towarzyszyły jej w dzieciństwie. Nie udało jej się nawet dotrzeć do głównego celu podróży, do Czerniowców. Jak sama zauważa – może lepiej się stało, ponieważ konfrontacja własnych wyobrażeń z rzeczywistością jest trudna.

Ujęcia z dawnej Bukowiny kontrastują z opowieściami ojca Beckermann o wielkości mocarstwa, wielokulturowym bogactwie i żydowskim życiu. Jego słowa nie znajdują potwierdzenia w obrazie biednych wiosek zamkniętych za żelazną kurtyną. Społeczność żydowska, o której opowiadał, jest teraz niewielka i tworzą ją głównie starcy. Ponadto wiele osób rozważa wyjazd do Izraela. O tym, że w Bukowinie mieszkało kiedyś wielu Żydów, przypominają już tylko cmentarze. Obcość i dysonans pomiędzy rzeczywistością a opowieściami z dzieciństwa podkreślają użyte w filmie środki stylistyczne. Podobnie jak w *Uciekającym pociągu do Orientu* reżyserka stosuje długie jazdy kamery. Tereny Bukowiny, tak jak Egipt, Beckermann ogląda poniekąd oczami turystki. Nie potrafi identyfikować się z rozdrożami Europy Wschodniej. Nie czuje związku z odwiedzanymi

¹³⁹ Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Most z papieru*.

¹⁴⁰ Bert Rebhandl, *Das ewige Thema »Judenkind, Flüchtlingskind, Wirtschaftswunderkind«: die Identifikationen von Ruth Beckermann*, [w:] *Ruth Beckermann*, s. 21.

¹⁴¹ Cytuję za: tamże.

miejscami, o czym pisze Christina Guenther¹⁴². Przedstawiony świat kontrastuje z wytwornym Wiedniem, jego monumentalną architekturą wokół Ringu, którą można było podziwiać w scenie nakręconej z tramwaju.



Il. 6. Kadr z filmu *Most z papieru*. Beckermann podróżuje do Bukowiny – tajemniczego miejsca, znanego jej jedynie z opowieści ojca
Źródło: ruthbeckermann.com/ / © Ruth Beckermann Filmproduktion

Bukowina jest też inna od słonecznego Izraela, w którym reżyserka często spędzała wakacje jako dziecko, odwiedzając rodzinę matki. Ujęciom z izraelskiej plaży towarzyszy pogodna melodia. Jest to przeciwieństwo smętnych pieśni, które tworzą muzyczne tło do części scen nakręconych we wschodniej Europie. Bukowina w filmie Beckermann jest szara, często spowita mgłą, przez co wydaje się jeszcze bardziej posępna i niedostępna. Dystans podkreśla

¹⁴² Zob. Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 70.

także kolorystyka – dominuje paleta zimnych barw, co oczywiście związane jest też z tym, że Beckermann udała się w tę podróż zimą. Efekt obcości kształtuje się nie tylko na poziomie wizualnym. Kreuje go również komentarz ponadkadrowy. Dokumentalistka zauważa, że wszyscy pytają ją, czy jest już mężatką i czy ma dzieci. Podsumowuje, że dla wyznawców judaizmu zamążpójście i macierzyństwo to najważniejsze wydarzenia po bar micwie. W jej głosie można wyczuć nutę ironii i sceptycyzm wobec tego tradycyjnego modelu życia.

Choć Beckermann nie odnajduje się w odwiedzanych miejscach, to celem jej filmu nie jest demitologizacja świata znanego z opowieści ojca. Reżyserka nie chce go krytykować czy rozliczać. *Most z papieru* to próba odnalezienia tożsamości powojennego pokolenia austriackich Żydów, którzy żyją rozdarci pomiędzy chęcią asymilacji a *aliją* (powrotem do Ziemi Obiecanej)¹⁴³. Aby lepiej zrozumieć ich sytuację, warto przypomnieć, że są to osoby obciążone ciężarem postpamięci o tragicznych wydarzeniach¹⁴⁴. Trauma Shoah ma szczególne znaczenie dla austriackich Żydów urodzonych po wojnie – takich jak Beckermann. Na związek pomiędzy postpamięcią a jej filmami wskazuje m.in. Cristina Nord¹⁴⁵.

Stosując termin „postpamięć”, nie chcę koncentrować się wyłącznie na traumie wywołanej opowieściami o wydarzeniach II wojny światowej, jak robi to Marianne Hirsch. Sądzę, że analizując twórczość Beckermann, warto wyjść poza wspomnienia o Holokauście. Reżyserce przekazano również pamięć o wielokulturowym moście. Ojciec dzielił się wspomnieniami o Czerniowcach – miejscu szczęśliwym, które zniszczyło dopiero dojście Hitlera do władzy. Salo Beckermann postanowił pozostać w Austrii i zamieszkał w Wiedniu, chociaż miał możliwość wyjechania na stałe do Izraela. Siebie oraz swoich przodków uważał za austriackich patriotów. W filmie wspomina o kulcie cesarza oraz o tym, że w jego biurze

¹⁴³ Zob. Bert Rebhandl, *Das ewige...*, s. 22.

¹⁴⁴ Zob. Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, No. 29 (1), s. 103–128.

¹⁴⁵ Zob. Cristina Nord, *Wege...*, s. 69–70.

nadal wisi portret Franciszka Józefa. Reżyserka nie podważa słów ojca, chociaż są one świadectwem austriackiego mitu o habsburskim raju. Odpowiadają one wyobrażeniu o szczęśliwej monarchii, którą krytykowała np. w *Uciekającym pociągu do Orientu*. W *Moście z papieru* ojciec opowiada o życiu w Czerniowcach, w których – według niego – w ogóle nie było antysemityzmu, a Żydzi cieszyli się ogromnym szacunkiem. Ludzie pomagali sobie niezależnie od różnic religijnych czy narodowościowych. Wielokulturowa idylla skończyła się wraz z upadkiem cesarstwa, a jej koniec definitywnie przypieczętował wybuch II wojny światowej. Beckermann nosi w sobie wspomnienie o szczęściu, którego nie знаła.

Ojciec dokumentalistki twierdzi, że tak naprawdę nigdy nie opuścił Bukowiny. Matka Beckermann – urodzona w Wiedniu Żydówka – jako młoda kobieta wyjechała do Palestyny, aby ratować się przed prześladowaniami. Wróciła dopiero za namową przyszłego męża. Dla niej ojczyzną pozostał Izrael, a nie Austria, gdzie założyła rodzinę i spędziła większość życia. W filmie wyznaje, że zaraz po powrocie ten kraj budził w niej jedynie bolesne wspomnienia – ucieczki i utraty bliskich. Jednak dla jej córki domem jest austriacka stolica. Wybrzmiewa to szczególnie w końcowych scenach dokumentu. Ujęciom z tramwaju jadącego przez centrum Wiednia towarzyszy komentarz: „Nigdy nie będziesz znała żadnego miejsca tak dobrze jak tego. Będzie cię cieszyć każdy kamień, każde spojrzenie, które odnajdziesz, gdy wrócisz”¹⁴⁶. Za oknem pojawia się plac Bohaterów – problematyczne dla Austrii miejsce pamięci (w ujęciu Pierre’a Nory¹⁴⁷). Mimo negatywnych skojarzeń, jakie może budzić, reżyserka zwraca uwagę, że w jej życiu to właśnie Wiedeń odgrywa szczególną rolę.

Most z papieru jest refleksją nad tożsamością i skomplikowanym związkiem z rodzinnym miastem. Prace nad filmem przypadły

¹⁴⁶ Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Most z papieru*.

¹⁴⁷ Zob. Pierre Nora, *Miedzy pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. Paweł Mościcki [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum nr. 2*, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009, s. 4–12.

na czas afery Waldheima, gdy w Austrii nasiliły się antysemickie nastroje. O nienawiści do Żydów przypominają sceny starć przeciwników kandydata Austriackiej Partii Ludowej z jego sympatykami¹⁴⁸. Nie są to jedyne obrazy, które przypominają, że Wiedeń – choć jest miejscem Beckermann najbliższym, domem – budzi w niej ambivalentne uczucia. W jednej ze scen *Mostu z papieru* reżyserka siedzi w tradycyjnej wiedeńskiej kawiarni (niem. *Kaffeehaus*). Zwraca uwagę na widok z okna, na plac imienia Karla Luegera. Stoi na nim pomnik patrona placu¹⁴⁹. Lueger był burmistrzem Wiednia na przełomie XIX i XX wieku, reprezentował prawicowe i skrajnie antysemickie poglądy. Dokumentalistka ironizuje: „Nie przeszkadza niechciane *rendez-vous* z Luegerem, patronem wiedeńskiego antysemityzmu. Wręcz przeciwnie, wiadomo, na czym się stoi”¹⁵⁰. Beckermann pozwala sobie również na uwagę dotyczącą Żydów, którzy zostali włączeni do austriackiego społeczeństwa. I nie ma na myśli zasymilowanych Żydów, lecz tych, których nazwiska pojawiają się w muzeach czy na wykładach – Zygmunt Freud, Arnold Schönberg, Arthur Schnitzler. Ujęciom z wystawy poświęconej wiedeńskiej modernie towarzyszy ironiczny – ale też bardzo gorzki – komentarz, że w tym muzeum nie było tylu Żydów naraz od momentu, gdy zorganizowano tam wystawę Sztuki Zdegenerowanej¹⁵¹.

¹⁴⁸ To właśnie te materiały Beckermann wykorzystwała częściowo również w *Walcu Waldheima*.

¹⁴⁹ W 2009 roku zainicjowano projekt, którego celem było przekształcenie pomnika Luegera w pomnik ofiar rasizmu i antysemityzmu w Austrii. Do tej pory nie został on zrealizowany. W 2020 roku na fali protestów wokół dekolonizacji pomników, postument, na którym stoi podobizna Luegera, został zniszczony, pokryto go graffiti.

¹⁵⁰ Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Most z papieru*.

¹⁵¹ Wystawy Sztuki Zdegenerowanej, nazywanej też „wynaturzoną” (od niem. *Entartete Kunst*), były organizowane przez nazistów, aby piętnować artystów związanych ze sztuką awangardową, a także twórców z kręgów lewicowych oraz żydowskiego pochodzenia.

W ten sposób Beckermann dobitnie podkreśla, że Austria – a w przypadku reżyserki konkretnie Wiedeń – jest dla pokolenia urodzonego po wojnie miejscem budzącym sprzeczne uczucia. Trafnie podsumowuje to Christina Guenther:

Co pod koniec lat osiemdziesiątych oznacza Wiedeń dla pokolenia Beckermann? W jej filmie Wiedeń jest przestrzenią ambiwalentną, w której to, co znane i oswojone, współlistnieje w napięciu z poczuciem braku przynależności. Prowadzi ono do ciągłego zaangażowania intelektualnego. *Most z papieru* uświadamia nam, że przedstawiciele pokolenia Beckermann, poprzez wspomnienia rodziców i dziadków, muszą konstruować własne miejsca, wobec których będą odczuwać przywiązanie¹⁵².

Dobrze ilustruje to jedna z ostatnich scen filmu. Ujęciom narkreconym na strychu kamienicy, w której mieszka reżyserka, towarzyszy opowieść o historii tego budynku. Pojawiają się tu żydowskie nazwiska oraz nazwy organizacji żydowskich. Najważniejszy wydaje się ślad, który łączy to miejsce z losami rodziny Beckermann. To właśnie w tej kamienicy znajdował się urząd, w którym babcia dokumentalistki zdobyła papiery umożliwiające jej córce wyjazd do Palestyny. Pokazuje to raz jeszcze, że powojenne pokolenie patrzy na Austrię przez pryzmat doświadczeń swoich przodków (co koresponduje z założeniami pamięci komunikacyjnej Assmanna¹⁵³ oraz postpamięci w ujęciu Hirsch¹⁵⁴).

Pamięć komunikacyjna, która ukształtowała pokolenie reżyserki, jest zupełnie inna od tej, która wpłynęła na bohaterów *Bar micwy Zorro*. Ten dokument powstał w 2006 roku i opowiada o młodych Żydach, dwunasto- i trzynastolatkach. Sophie, Tom, Moishe i Sharon przygotowują się do ceremonii bar micwy (chłopcy) oraz bat micwy (dziewczynki). Reżyserka towarzyszy im i ich bliskim w tym

¹⁵² Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 70.

¹⁵³ Zob. Jan Assmann, *Pamięć...*, s. 66–71.

¹⁵⁴ Zob. Marianne Hirsch, *The Generation...*, s. 103–128.

ważnym dla wyznawców judaizmu czasie. Nie tylko Beckermann nagrywa te wydarzenia, co w dokumencie odgrywa bardzo istotną rolę. Przygotowania oraz samą bar micwę/bat micwę uwiecznia też inna ekipa filmowa, specjalnie wynajęta przez rodziny na tę okazję. Dokumentalistka wyznaje, że André Wanne, który profesjonalnie zajmuje się kręceniem materiałów z żydowskich świąt i uroczystości, zainspirował ją do stworzenia *Bar micwy Zorro*¹⁵⁵. Dokument Beckermann porusza wiele wątków. Można go uznać m.in. za film *coming-of-age*, co pozwala spojrzeć na bar micwę oraz bat micwę jako na typowy obrzęd przejścia (*rites de passage* w rozumieniu Arnoldda van Gennepa¹⁵⁶). Jest to również obraz żydowskiej tradycji albo – jak proponuje Christina Guenther – przedstawienie mechanizmu tworzenia wspomnień¹⁵⁷.

„Dumny z tego, że jestem inny”¹⁵⁸ – głosił tytuł artykułu poświęcony *Bar micwie Zorro* w „Der Standard”. Po premierze prasa zwracała uwagę na optymistyczny przekaz dokumentu. Dowodzi tego nie tylko nagłówek z „Der Standard”, ale też artykuł w „Profil”¹⁵⁹. Guenther zauważa: „Film kontrastuje zatem z jej [Beckermann – przyp. O.W.] własnymi doświadczeniami dorastania jako Żydówki w powojennym Wiedniu [...]”¹⁶⁰. Bohaterowie filmu z 2006 roku są dumni z żydowskiego rytuału, a tym samym również ze swojego pochodzenia. Reżyserka wspomina, że w czasach jej dzieciństwa panował surowy zakaz opowiadania w szkole o sprawach, które były

¹⁵⁵ Zob. Alfred Gerstl, *Gespräch mit Ruth Beckermann aus Anlass ihres neuen Filmes »Zorros Bar Mizwa«*, „Dawid” 2006, nr 71, <https://davidkultur.at/artikel/gesprach-mit-ruth-beckermann-aus-anlass-ihres-neuen-filmes-8222zorros-bar-mizwa> (dostęp: 06.02.2022).

¹⁵⁶ Zob. Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Warszawa 2006.

¹⁵⁷ Zob. Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 72–73.

¹⁵⁸ <https://www.derstandard.at/story/2721764/stolz-darauf-dass-ich-anders-bin> (dostęp: 15.09.2021)

¹⁵⁹ Zob. Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 71.

¹⁶⁰ Tamże.

dyskutowane w domu. W ten sposób powstało bardzo jasne rozgraniczenie między prywatnym życiem związanym z judaizmem a życiem publicznym, w którym ukrywano swoją przynależność do mniejszości żydowskiej. Beckermann wspomina: „Zmienialiśmy także nasz język. Nikt nie wpadłby na pomysł użycia sformułowania z jidysz w rozmowie z kolegami ze szkoły, nawet kiedy były to słowa, które weszły do wiedeńskiego języka potocznego [...]. Nawet słowo *Żyd* było tabu”¹⁶¹. W *Bar micwie Zorro* sytuacja wygląda zupełnie inaczej. Młodzi Żydzi, którzy przygotowują się do rytualnego wejścia w dorosłość, nie odcinają się od swoich korzeni, nie ukrywają ich. Wręcz przeciwnie, kręcą krótkie filmy zapraszające gości na uroczystość. Jest to po części związane ze zmianami w pamięci komunikacyjnej, która ukształtowała ich jako młodych ludzi. Guenther zwraca uwagę, że to drugie albo nawet i trzecie pokolenie Żydów urodzonych w Austrii po wojnie tworzy tożsamość, która nie jest oparta tylko (jak w przypadku Beckermann) na historii II wojny światowej oraz na nostalgii za habsburską przeszłością¹⁶². W większym stopniu tożsamość związana jest natomiast z wielokulturowym dziedzictwem mieszkających w Austrii Żydów. Paulus Hochgatterer uznaje to nawet za główny temat filmu i podkreśla, że reżyserka przedstawia wiedeńską społeczność żydowską z całą jej etniczną i religijną różnorodnością¹⁶³.

W *Bar micwie Zorro* występują zarówno rodziny bardzo ortodoksyjnie, jak i małżeństwa mieszane. Multikulturowość wyraża się m.in. w dwujęzyczności Sophie przeskakującej z niemieckiego na angielski oraz sefardyjskich korzeniach rodziny Sharona. Bert Rebhandl opisuje austriacką stolicę z dokumentu Beckermann jako miejsce życia wielokulturowej społeczności żydowskiej, która z jednej strony związana jest z Izraelem, z drugiej pielęgnuje swoją różnorodność¹⁶⁴.

¹⁶¹ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 118.

¹⁶² Zob. Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 71.

¹⁶³ Zob. Paulus Hochgatterer, *Eine Art Kontenlösen*, [w:] Ruth Beckermann *Film Collection...*, s. 34.

¹⁶⁴ Zob. Bert Rebhandl, *Das ewige...*, s. 32–33.

Wielokulturowość oznacza również sięganie do różnych tradycji, także do popkultury. W swoim filmiku, będącym formą zaproszenia na uroczystość, Sharon wciela się w postać Zorro. Jego rodzicom podoba się ten pomysł, gdyż widzą w nim nawiązania do sefardyjskich korzeni rodziny. Dla chłopca istotniejsze jest wykorzystanie postaci z ulubionego filmu, w którym grają ukochani aktorzy. O tym, jak istotna jest ta kulturowa różnorodność, opowiada w jednej ze scen André Wanne. Podkreśla, że żydowskie uroczystości wyglądają bardzo różnie, w zależności od tego, kto je organizuje. Przykładowo, Żydzi o gruzińskich korzeniach często wybierają tradycyjne tańce, natomiast inne rodziny, bardziej związane z austriacką kulturą, decydują się na walca. Łączy ich natomiast miejsce, w którym żyją – Austria.

Bar micwa Zorro to nie tylko sceny z ceremonii. Beckermann towarzyszy swoim bohaterom oraz ich rodzinom także w trakcie przygotowań – rozmawia z nimi, odwiedza synagogę i sklepy. Nagrywa w domu oraz w samochodach. W ten sposób kreuje pewien rodzaj bliskości. Bohaterowie nie są anonimowi. Guenther uznaje to za bardzo istotny zabieg. Dzięki niemu reżyserka nie wpada w pułapkę filmów etnograficznych, które pokazują swoich bohaterów jako Innych¹⁶⁵. Jej dokument nie przedstawia żydowskich zwyczajów jak egzotycznej atrakcji. Obserwowanie młodych Żydów w trakcie przygotowań i celebracji nie ma w sobie nic z wojeryzmu. Podglądactwo wyklucza fakt, że wszystko, co pokazuje reżyserka, uwiecznia przecież także wynajęta ekipa. Beckermann widzi nawet mniej niż Wanne, ponieważ w wielu momentach to właśnie on – jako osoba zatrudniona przez rodziny – ma najlepszy widok. Reżyserka musi mu ustąpić, pogodzić się z tym, że mężczyzna wchodzi jej w kadr. Może tylko przyglądać się jego pracy z boku. *Bar micwa Zorro* nie oferuje więc wojerystycznych przyjemności oglądania Innych. To próba sportretowania wiedeńskich Żydów i pokazania, że austriacka stolica jest pełna różnorodności, również gdy patrzy się na nią poprzez

¹⁶⁵ Zob. Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 72.

mikroskalę żydowskiej społeczności. Dla młodej Beckermann tematy związane z jej pochodzeniem stanowiły tabu. *Bar micwa Zorro* pokazuje, że w XXI wieku jest inaczej. Christina Guenther wskazuje na edukacyjny potencjał dokumentu¹⁶⁶. Na austriackim portalu internetowym poświęconym edukacji filmowej i edukacji przez film są dostępne materiały o realizacji Beckermann¹⁶⁷. Można w nich znaleźć wskazówki dotyczące przeprowadzenia zajęć o judaizmie oraz jego tradycjach. W *Bar micwie Zorro* doskonale widać, że Inność to tylko jedno z obliczy Wiednia. W głosach wielu bohaterów łatwo można rozpoznać charakterystyczną wiedeńską melodię zdania¹⁶⁸.

3.3.2. Utopia w centrum Wiednia

Gdy Beckermann przygląda się Innym w Austrii, są to najczęściej Żydzi. Reżyserka zauważa, że wciąż traktuje się ich w kraju jak Obcych. Do tej grupy należą też migranci oraz osoby o pochodzeniu migranckim (niem. *Migrationshintergrund*)¹⁶⁹. Znajduje to odzwierciedlenie w filmie *Homemad(e)*, w którym jednymi z najważniejszych bohaterów są Żyd oraz Irańczyk. Dokument opowiada o osobach mieszkających, pracujących bądź po prostu spędzających czas przy wiedeńskiej ulicy Marka Aureliusza (niem. *Marc-Aurel-Straße*), gdzie żyje również sama reżyserka. To ulica położona w tzw. dzielnicy tekstylnej (niem. *Textilviertel*) w centrum austriackiej stolicy, lecz z dala od turystycznych szlaków. Ojciec Beckermann zajmował się handlem tekstyliami. Dokumentalistka również wychowywała się w tej części Wiednia.

¹⁶⁶ Zob. tamże, s. 71.

¹⁶⁷ Zob. Michael Roth, *Zorros Bar Mizwa. Materialien zu einem Film von Ruth Beckermann*, <http://www.kinomachtschule.at/data/zorrosbar-mizwa.pdf> (dostęp: 20.05.2020).

¹⁶⁸ Zob. Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 72.

¹⁶⁹ Zob. wywiad z reżyserką przeprowadzony w 2018 roku na potrzeby pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Jakubowskiej na Uniwersytecie Łódzkim.

Życie przy ulicy Marka Aureliusza odegrało znaczącą rolę w kształtowaniu jej tożsamości. Miało też wpływ na umacnianie się w niej poczucia Inności i braku przynależności. Opowiada o tym jedna ze scen w *Moście z papieru*. Reżyserka wspomina w niej dzieciństwo. Mówi o tym, jak koleżanka ze szkoły przybiegła do niej, aby oznajmić, że nie może odwiedzić Beckermann, gdyż jej rodzice nie chcą, aby „chodziła do domu Żydów”¹⁷⁰. Dokumentalistka przypomina sobie również, że gdy była dzieckiem, wstydziła się za żydowskich handlarzy i zastanawiała się, co o nich myślą wiedeńscy. Wtedy nie zadawała sobie pytania o to, co oni myślą o innych mieszkańcach Wiednia. Próbą odpowiedzi na to pytanie jest *Homemad(e)*, do którego zbierała materiały od sierpnia 1999 do przełomu kwietnia i maja roku 2000¹⁷¹. Możliwe, że był to ostatni moment na znalezienie odpowiedzi. Dzielnica tekstylna traci bowiem swój charakter. Małe, rodzinne firmy zamykają się. Wpływ na to mogą mieć przemiany na rynku globalnym, ale reżyserka nie mówi o tym. Zaznacza jedynie, że dzieci żydowskich handlarzy nie kontynuują tradycji rodzinnego biznesu. Wyjeżdżają z Austrii bądź zaczynają tam studia, mając inne ambicje. Ona sama stanowi tego najlepszy przykład.

W *Homemad(e)* wypowiadają się nie tylko żydowscy handlarze, lecz także inne osoby, które w jakiś sposób związane są z ulicą Marka Aureliusza, na której ostatni żydowski sklep z tekstyliami sąsiaduje z irańskim hotelem. Tam znajduje się też tradycyjna wiedeńska kawiarnia Café Salzgries, w której chętnie spotykają się m.in. intelektualiści. Już na początku filmu reżyserka podkreśla, że to nie miejsca ją interesują, lecz ludzie – ich dyskusje, gesty. Beckermann wychodzi na ulicę, rozmawia ze znajomymi, z sąsiadami i przypadkowo spotkanymi osobami. Z niektórymi wchodzi w dialog właśnie na ulicy, a z innymi umawia się w kawiarni. Ograniczenie miejsca

¹⁷⁰ Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Most z papieru*.

¹⁷¹ Karin Schiefer, Ruth Beckermann, *Ruth Beckermann im Gespräch über Homemad(e)*, https://www.austrianfilms.com/news/bodyruth-beckermann_im_gespraech_ueber_homemadebody (dostęp: 1.05.2020).

akcji do jednej ulicy w centrum Wiednia i skupienie się na codziennym życiu sprawia, że film Beckermann wydaje się bardzo osobisty. Na poziomie formy zostaje to dodatkowo podkreślone poprzez użycie kamery z ręki. Zabieg ten może budzić skojarzenia z domowymi nagraniami. Hillary Hope Herzog zauważa ponadto, że ta „domowość”, która wyraża się w samym tytule dokumentu, odnosi się również do tematu, który podejmuje Beckermann¹⁷². Reżyserkę interesuje bowiem jej własny dom i najbliższa okolica – część Wiednia, w której dorastała i do dziś mieszka. Wpływa to na intymny charakter dokumentu.

Uczucie bliskości jest ewokowane na różne sposoby. Ważne jest to, że większość osób pojawiających się w filmie reżyserka знаła już wcześniej (niektóre nawet od dzieciństwa) – jeśli nie osobiście, to przynajmniej z widzenia. Jedynie dwie poznała w trakcie kręcenia *Homemad(e)*¹⁷³. Wyjaśnia to, dlaczego wielu bohaterów zwraca się do niej *per ty*. Podobnie jak w *Bar micwie Zorro* poznajemy imiona rozmówców. Nie bez znaczenia jest również fakt, że za kamerą stoi głównie Beckermann. Wielu rozmówców patrzy wprost w obiektyw, co imituje atmosferę prywatnej rozmowy. Według reżyserki jest ona wtedy zupełnie inna, niż gdy towarzyszy jej jeszcze operator. Ze względów technicznych w *Homemad(e)* pojawiają się też sceny nakręcone w ten właśnie sposób¹⁷⁴. Obecność operatora wpływała z pewnością na charakter rozmów, ale oglądając film, nie odczuwa się tego. Beckermann często jedynie przygląda się dyskusjom sąsiadów. Jest pasywna, nie zadaje pytań. Nawet jeśli ujęcia kręcone są przez „osobę trzecią”, to oglądając je, można odnieść wrażenie, że jest się świadkiem codziennego życia. Wykorzystanie ujęć nakręconych przez operatora, a nie przez samą Beckermann, pozwala ponadto umiejscowić reżyserkę w świecie przedstawionym. Widać np., jak wita się ze znajomymi czy wchodzi

¹⁷² Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow...*, s. 44.

¹⁷³ Zob. Karin Schiefer, Ruth Beckermann, *Ruth Beckermann im Gespräch...*

¹⁷⁴ Zob. tamże.

do kawiarni. Akcentuje to osobisty charakter filmu. Christoph Huber, pisząc dla „Die Presse”, zauważył, że „Ruth Beckermann traktuje swoje kino osobiście, nie jako osoba obiektywnie rejestrująca ten świat, lecz jako jego część”¹⁷⁵. Bohaterowie dokumentu są pokazywani zazwyczaj w dość bliskich planach – zbliżeniach, półzbliżeniach, ewentualnie w planach średnich. Buduje to poczucie bliskości z nimi¹⁷⁶.

Homemad(e) powstało po *Uciekającym pociągu do Orientu*, w którym reżyserka przygląda się Austrii z oddali. W 1999 i 2000 roku dokumentalistka patrzy na kraj z perspektywy swojej ulicy. Jest to miejsce, gdzie wielokulturowość spotyka się z typową wiedeńskością. Wyraża się to na wielu płaszczyznach. Jedną z nich jest to, w jaki sposób mówią bohaterowie. Przykładowo, pan Doft, który jest jednym z ostatnich żydowskich handlarzy w dzielnicy, łączy wyraźny zagraniczny akcent z typowymi austriackimi wyrażeniami. Mikrosmos ukazany w filmie opiera się więc na koegzystencji tego, co uważa się za „austriackie”, z tym, co w Austrii uchodzi za Inność. Tradycyjna wiedeńska kawiarnia sąsiaduje tam m.in. z irańskim hotelem. W *Homemad(e)* to, co mogłoby się wydawać obce, jest znajome. Jak trafnie zauważa Bert Rebhandl, jest to rodzaj utopii, w której istnieje miejsce zarówno na pamięć, jak i na ahistoryczną codzienność¹⁷⁷. Dokumentalistka pokazuje, że na jej ulicy swoje miejsce odnalazł zarówno Adolf Doft, który przeżył Auschwitz, a w Holokauście stracił wielu bliskich, jak i irański przedsiębiorca, którego rodzina zdecydowała się na emigrację po rewolucji i odsunięciu od władzy ostatniego szachinszacha.

Beckermann nie przedstawia swoich bohaterów jako modelowo zintegrowanych imigrantów. Irańczyk podkreśla, że jego mentalność

¹⁷⁵ Cytuję za: <https://www.ruthbeckermann.com/home.php?il=14&l=deu> (dostęp: 25.05.2020).

¹⁷⁶ W filmie pojawiają się osoby publiczne, np. Franz Schuh (pisarz), Franz Novotny (producent filmowy) czy Elfriede Gerstl (pisarka).

¹⁷⁷ Zob. Bert Rebhandl, *Am anderen Ort*, [w:] *Ruth Beckermann Film Collection...*, s. 11.

pozostanie perska i nie da się tego zmienić, nawet jeśli od piętnastu lat ma już austriackie obywatelstwo. Doft nadal twierdzi, że ci, którzy są odpowiedzialni za Holokaust, jeszcze dostaną ze swoje, a on im nigdy nie wybaczy. W kontekście pojednania po 1945 roku znaczące są nie tylko sceny z Doftem, ale też rozmowa z Sentą Segall – Żydówką, która przeżyła Zagładę. Ich losy pokazują, że – mimo tragicznych doświadczeń II wojny światowej – znaleźli w Austrii swój dom. *Homemad(e)* portretuje świat, w którym ich wspomnienia i emocje mogą zostać wyartykułowane, nawet jeśli Segall woli przemilczeć niektóre wydarzenia. Swoim dzieciom nie opowiada o traumatycznych przeżyciach, które stały się jej udziałem. Rozmowy ze świadkami historii pozwalają też oddać hołd pamięci indywidualnej, mikrohistoriom, które pewnie nie zostaną opisane w podręcznikach szkolnych czy uhonorowane pomnikami¹⁷⁸.



Il. 7. Kadr z filmu *Homemad(e)*. Adolf Doft przed Café Salzgies
Źródło: ruthbeckermann.com/ © Ruth Beckermann Filmproduktion

¹⁷⁸ Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow...*, s. 45.

„Ten, kto ma pecha, nie należy do żadnej wioski w mieście, a ten, kto ma szczęście, należy do wioski”¹⁷⁹ – mówi Franz Schuh w dokumencie¹⁸⁰. Ulica, przy której mieszka Beckermann, wydaje się właśnie taką wioską, funkcjonującą w samym centrum Wiednia. Moc wspólnoty najlepiej obrazują w *Homemad(e)* sceny poświęcone Ernstowi Göschlowi – właścicielowi Café Salzgries, który zmarł kilka lat przed nakręceniem dokumentu. Stali bywalcy opowiadają o tym, jak udało mu się stworzyć miejsce dyskusji, debat, otwarte na różne głosy. Dieter Haspel nazywa go osobą, która potrafiła integrować ludzi. Jeden z mężczyzn wspomina natomiast pogrzeb Göschla, na którym zjawiły się tłumy, wiele osób żegnało go, płacząc. Świadczy to o autentyczności społeczności, która utworzyła się na ulicy Marka Aureliusza oraz wokół kawiarni. Dokument Beckermann pokazuje, jak na poziomie mikrostruktur w Austrii udało się stworzyć wspólnotę. Jej film można odczytywać jako wyraz tęsknoty za tym, co znała jedynie ze wspomnień starszych, m.in. za Wyspą Macy, o której opowiadał West w *Powrocie do Wiednia*. Wyczuwa się w tym dokumencie również nostalgię za żydowskim sztetlem i wielokulturowym tygłem na miarę Czerniowców, które tak dobrze znała z opowieści ojca.

W trakcie podróży udokumentowanej w *Moście z papieru* Beckermann nie odnalazła swojego *Heimat*, więc poszukuje go gdzie indziej, w swoim najbliższym otoczeniu. Może wydawać się to paradoksalne, ponieważ okolice ulicy Marka Aureliusza to miejsce silnie naznaczone przez bolesną historię związaną z prześladowaniami Żydów. Niedaleko znajduje się jedyna niezniszczona przez nazistów synagoga, a także miejsce pamięci poświęcone ofiarom Gestapo¹⁸¹. Nie decyduje to jednak o tym, jak reżyserka postrzega ulicę Marka Aureliusza. To właśnie tam jest jej *Heimat*, miejsce, do którego przynależy.

W rozdziale pierwszym, definiując, czym jest *Heimat*, powoływałam się na wyjaśnienie Anny Wierzbickiej – „to miejsce jest jakby

¹⁷⁹ Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Homemad(e)*.

¹⁸⁰ Ten cytat można również odnaleźć na okładce DVD dostępnego w DVD-Box przygotowanego przy Ruth Beckermann-Filmproduktion. Zob. <https://shop.ruthbeckermann.com/product/film-collectors-box> (dostęp: 07.02.2022).

¹⁸¹ Jest to w miejscu, w którym Gestapo miało swoją główną siedzibę.

częścią mnie”¹⁸². Ulica Marka Aureliusza wydaje się być częścią Beckermann, jej życia. Reżyserka długo szukała odpowiedzi na pytanie, gdzie jest „u siebie”. Mierzyła się z opowieściami ojca o utraconych bezpowrotnie Czerniowcach oraz z wyobrażeniami o Izraelu jako żydowskim *Heimat*, które były ważną częścią życia jej matki. Okazało się, że „domem”, „małą ojczyzną” dokumentalistki jest ulica w centrum Wiednia, w dzielnicy tekstylnej, której tak bardzo się wstydziła, będąc dzieckiem. Dzisiaj patrzy na nią zupełnie inaczej. Wierzbicka, pisząc o *Heimat*, podkreśla rolę osób, z którymi dzielimy dane miejsce. Zauważa przy tym: „kiedy myślę o tych ludziach, czuję coś dobrego”¹⁸³. Podobne emocje budzą w Beckermann osoby, które spotyka na ulicy Marka Aureliusza. To oni są bohaterami *Homemad(e)*.

Dokument rozpoczyna scena, w której trzech mężczyzn żydowskiego pochodzenia żartuje, że Beckermann kręci film o przyjaźni arabsko-żydowskiej. Tak nie jest, reżyserka nie boi się ukazywać konfliktów w tej małej społeczności. Pewne niesnaski wyczuwalne są w jej rozmowie z Djavadem Alamem, właścicielem hotelu. Irańczyk zarzuca jej, że nigdy nie była u niego nawet na kawie. Następnie wygłasza monolog, twierdzi, że otwartość i tolerancyjność austriackich liberałów wyraża się tylko w słowach. Spięcie pomiędzy Beckermann a perskim sąsiadem jest mało istotnym epizodem w codziennym życiu przy ulicy Marka Aureliusza. Dokumentalistka nawet nie kontruje jego wypowiedzi. Znacząca wydaje się natomiast relacja między Doftem a Alamem. W końcowej scenie Arab i Żyd rozmawiają o planach na wieczór, żartują, przekomarzają się. Obaj mówią o tym, jak ważne jest mieć dobrych sąsiadów.

W jednym z wywiadów Beckermann zwróciła uwagę, że tak naprawdę mężczyzn nie łączy przyjaźń, ich stosunek wobec siebie jest bardzo ambiwalentny¹⁸⁴. W niektórych momentach relacje między

¹⁸² Anna Wierzbicka, *Słowa klucze: różne języki – różne kultury*, wyd. II, Warszawa 2019, s. 289.

¹⁸³ Tamże, s. 299.

¹⁸⁴ Zob. Karin Schiefer, Ruth Beckermann, *Ruth Beckermann im Gespräch...*

Doftem a jego sąsiadem z Iranu wydają się rzeczywiście dość napięte. W jednej ze scen można zobaczyć, jak żydowski handlarz podchodzi do właściciela hotelu i jego znajomych. Irańczyk pyta rozbawiony, czego Doft znowu od niego chce. Żyd gani go za to, że przy jedzeniu austriackiego chleba nie mówi po niemiecku. Oczywiście nadmienia o tym żartem i wszyscy się śmieją, ale odczuwalne jest pewne napięcie. Podkreśla je dodatkowo *mise-en-scène* – mężczyźni dzieli płot kawiarnianego ogródka. Można interpretować to jako symboliczną barierę między bohaterami. Szczególnie, że w tej nakręconej w jednym ujęciu scenie Dofta oraz jego sąsiada nie widać jednocześnie w kadrze. Kamera ukazuje ich na zmianę. Trudno ocenić, na ile w tych scenach można doszukiwać się echa konfliktu izraelsko-arabskiego. Nie wydaje się, żeby Beckermann zamierzała w *Homemad(e)* komentować tę sytuację. Choć jej film ukazuje pewne starcia oraz potyczki słowne między żydowskimi bohaterami a irańskim sąsiadem, to nie są one głównym tematem. Konflikty nie odgrywają znaczącej roli w tym dokumencie. Tak naprawdę tylko kilka scen burzy wizerunek spokojnej ulicy, w której Rebhandl widział rodzaj utopii usytuowanej w konkretnym mieście¹⁸⁵.

Pod koniec filmu Djavad Alam żartuje z tego, że pan Doft został aktorem. Na co tamten odpowiada, że całe życie to teatr. W analizie *Uciekającego pociągu do Orientu* wskazywałam już na znaczenie teatru i teatralności dla austriackiego życia społecznego, odwołując się do teorii Ervinga Goffmanna. Metafora człowieka w teatrze życia codziennego wybrzmiewa też w *Homemad(e)*. Świadczą o tym słowa handlarza tekstyliami, ale też miejsce akcji wielu scen. Duża część dokumentu została nakręcona w tradycyjnej wiedeńskiej kawiarni. Według Beckermann jest ona rodzajem sceny, a miasto teatrem¹⁸⁶. Inaczej niż w przypadku dokumentu o Sissi reżyserka nie krytykuje tym razem teatralności życia codziennego Austriaków. Przegląda się ludziom, którzy występują na tej scenie. O znaczeniu

¹⁸⁵ Zob. Bert Rebhandl, *Am anderen ...*, s. 11.

¹⁸⁶ Materiały dołączone do wydania DVD z 2007 roku (Ruth Beckermann Film Collection).

kawiarni opowiada w *Homemad(e)* m.in. Elfriede Gerstl, która była dobrą znajomą reżyserki (zmarła w 2009 roku). Kobieta chętniej umawia się na spotkania w kawiarniach niż w domu. Gdy wychodzi z mieszkania, zawsze stara się przejść obok Café Salzgries, aby zobaczyć, kto akurat tam siedzi, pisze, rozmyśla lub dyskutuje. Z jej wypowiedzi wyłania się obraz kawiarni jako teatru – miejsca, w którym ogląda się innych oraz jest się oglądanym. Na podstawie filmu Beckermann można stwierdzić, że w kawiarnianym życiu istotną rolę odgrywa również lektura prasy.

Czytanie gazet jest szczególnie ważne w sekwencjach kręconych zimą 1999/2000. Bohaterowie dyskutują o dojściu do władzy polityków FPÖ, tworzeniu rządu – o kwestiach z pierwszych stron dzienników. Prace nad dokumentem trwały w okresie politycznych przemian w Austrii. Reżyserka zauważa: „1999 – filmowałam moją ulicę. I wtedy wdarł się czarno-niebieski rząd, znowu rozgrzebana została nazistowska przeszłość [...]”¹⁸⁷. Czarno-niebieski rząd to koalicja między ÖVP oraz FPÖ. W 1999 roku partia Jörga Haidera zdobyła drugie miejsce w wyborach i wyprzedziła tym samym ludowców. Pierwsze miejsce zajęli wtedy socjaldemokraci, ale nie chcieli koalicji z FPÖ (była to też ich obietnica wyborcza), dlatego zrezygnowali z prawa do tworzenia rządu. Prezydent powierzył więc to zadanie ÖVP, które połączyło siły z partią wolnościową. Obecność skrajnie prawicowej partii w austriackim rządzie była powodem, dla którego na arenie międzynarodowej znowu zaczęto mówić o niechlubnej przeszłości Austrii. Haider nie wstydił się swoich neonazistowskich poglądów i wychwalał politykę III Rzeszy¹⁸⁸.

W *Homemad(e)* rozmawia się o liderze FPÖ, ale nie zostaje on ani razu pokazany. W filmie podjęty zostaje temat przejęcia władzy przez prawicę, ale nie ma obrazów protestów, które wtedy odbywały się w Austrii. Beckermann nie wykracza ani razu poza granicę

¹⁸⁷ Ruth Beckermann, *Waldheim...*, s. 127.

¹⁸⁸ Zob. Monika Muskała, *Między „Placem Bohaterów”...*, s. 26–27.

ulicy Marka Aureliusza. W jednej ze scen kręconych w Café Salzgries przywołuje statystyki, według których co czwarty mieszkaniec Wiednia głosował na partię Haidera. Odlicza cztery osoby w kawiarni. Statystycznie jedna z nich powinna być wyborcą FPÖ, ale wydaje się to mało prawdopodobne. Reżyserka nie podąża tym tropem, nie udaje się na poszukiwanie wyborców Partii Wolnościowej. Choć teoretycznie statystyka sugeruje, że wśród mieszkańców dawnej dzielnicy tekstylnej oraz bywalców kawiarni znajdują się zwolennicy Haidera, to bohaterowie Beckermann dystansują się do niego. W *Homemad(e)* nie występują ludzie o skrajnie prawicowych poglądach. W dokumencie pojawia się jedynie krótka wzmianka o tym, że lokalna dyskoteka miała problem z prawicowymi ekstremistami, ale ochroniarz zapewnia, że szybko sobie z tym poradzono. W tym mikroświecie nie ma zwolenników Haidera, FPÖ, radykalnych prawicowców. To właśnie prawica i jej zwolennicy są w *Homemad(e)* Innymi, Obcymi. Bohaterowie filmu to przede wszystkim osoby, które – podobnie jak dokumentalistka – są przeciwne takiej polityce i widzą w niej zagrożenie. Pan Doft żartuje sobie z lidera partii, ale jednocześnie zauważa, że dużo bardziej niż Haidera, boi się jego wyborców. Jeden z mężczyzn twierdzi natomiast, że nawet oni tak naprawdę nie chcą polityki, do jakiej zmierza przywódca FPÖ, po prostu pragną zmiany. Niezależnie od tego, co kierowało osobami, które oddały głos na to ugrupowanie, Beckermann oraz bohaterowie jej dokumentu wydają się poważnie zmartwieni zaistniałą sytuacją.

Sam film nie jest jednak krytyką wymierzoną w czarno-niebieską koalicję, co podkreśla Claus Philipp, pisząc o *Homemad(e)* dla „Der Standard”: „[...] Beckermann oszczędza nam oskarżającego elementu, kiedy rządy ludowców i wolnościowców rzucają swój cień aż do kawiarni. Wtedy nie pojawiają się porywające fragmenty, lecz wiele mówiący delikatny sceptycyzm”¹⁸⁹. Do podobnych wniosków dochodzi Doron Rabinovici:

¹⁸⁹ Cyt za: <https://www.ruthbeckermann.com/de/films/filmliste/homemade/> (dostęp: 27.05.2020).

Dzielnica jest azylem na obrzeżach ścisłego centrum, i dobrze do tego pasuje, że została ona nazwana imieniem rzymskiego cesarza, który zyskał sławę jako filozof. Zdystansowany styl jego stoickich *Rozmyśleń* dobrze pasuje do owej okolicy wokół Café Salzgries. W tym lekko ironicznym tonie gawędzą ludzie, którym Beckermann pozwala dojść do słowa. Krzykliwe głosy nie są słyszalne. Populiści odwołujący się do resentymentów nie wygłaszają tutaj mów¹⁹⁰.

Mimo to mieli oni duży wpływ na film. Tytuł dokumentu nawiązuje właśnie do przejęcia władzy przez prawicę. Beckermann wskazuje na cząstkę „mad” (ang. szalony, obłąkany) – *Home is mad*¹⁹¹, czyli dom – w tym wypadku rozumiany jako Austria – popada w obłąd. Oczywiście tytuł *Homemad(e)* odnosi się też do domowych kompotów, o których mowa w ostatniej scenie (ang. *homemade*), a także do samej formy filmowej – skromnej, niemal amatorskiej, jak *home movie*, wiąże się to m.in. z użyciem małej, przenośnej kamery. Reżyserka może i odnalazła swoją utopię, ale jednocześnie zauważa, że w jej kraju dzieją się niepokojące rzeczy. *Homemad(e)* pokazuje dwa oblicza kraju. Jest świat przy ulicy Marka Aureliusza oraz świat, w którym popiera się Haidera oraz FPÖ. Austria pozostaje podzielona.

3.4. Wyśnione pokolenie

Café Salzgries już nie istnieje. Przy ulicy Marka Aureliusza powstała elegancka francuska restauracja Le Salzgries. Choć w Wiedniu tradycyjne kawiarnie nadal cieszą się ogromną popularnością i na przekór kryzysowi prasy drukowanej na gości czekają tam wieszaki z aktualnymi gazetami, to jasne jest, że Austria się zmienia. Dzieje się to pod wpływem młodego

¹⁹⁰ Cyt za: tamże.

¹⁹¹ Zob. Karin Schiefer, Ruth Beckermann, *Ruth Beckermann im Gespräch...*

pokolenia i jego stosunku do tradycji. Opowiada o tym pośrednio *Bar micwa Zorro*. Także w *Wyśnionych* do głosu dochodzi kolejna generacja. Jest to wyjątkowe dzieło w filmografii Beckermann. Reżyserka podkreśla, że było ono dla niej pewnego rodzaju eksperymentem formalnym. Film jest bowiem hybrydą łączącą fikcję z dokumentem¹⁹². Sigrid Weigel określiła go mianem „filmu czytanego” (niem. *Lesefilm*)¹⁹³. Został on nakręcony w rozgłośni radiowej w Wiedniu. Dwójka młodych aktorów (rocznik 1990 oraz 1987) odczytuje listy Ingeborg Bachmann i Paula Celana. Można by podejrzewać, że film opierający się na korespondencji tych dwójga autorów musi opowiadać o przeszłości i traumie II wojny światowej. Szczególnie że rozpisanie tekstu na dwa głosy budzi skojarzenia z polifonicznością fugi, a tym samym z *Fugą śmierci*. Jednak Beckermann udaje się poprzez listy Bachmann i żydowskiego poety odczytać austriacką teraźniejszość.

Film rozpoczyna się od informacji o autorach listów. Plan-sze z napisami przypominają o najważniejszych faktach z ich życia oraz o okolicznościach, w których się poznali. Biorąc pod uwagę biografie reżyserki, trudno nie zauważyć paraleli między nią a dwójką literatów. Celan był Żydem, który – tak samo jak ojciec dokumentalistki – pochodził z Czerniowców. Przez pewien czas przebywał w Wiedniu, gdzie poznał Bachmann. W przeciwieństwie do Salo Beckermannna nie zamieszkał na stałe w austriackiej stolicy. Wyjechał do Paryża. Autorka *Maliny* była natomiast urodzoną w Klagenfurcie Austriaczką. Celan i Bachmann – jako para – łączą austriackość i żydowskość, czyli dwa kluczowe aspekty dla twórczości reżyserki. Pierwotnie odczytywanym listom miały towarzyszyć zdjęcia miejsc,

¹⁹² Zob. wywiad z reżyserką przeprowadzony w 2018 roku na potrzeby pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Jakubowskiej na Uniwersytecie Łódzkim.

¹⁹³ Zob. Sigrid Weigel, Sigrid Brinkmann, *Traurig verliebt: Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/neu-im-kino-die-getraeumten-traurig-verliebt-ingeborg-100.html> (dostęp: 01.06.2020).

w których ich autorzy mieszkali. Dokumentalistka zrezygnowała jednak z tego pomysłu, gdyż obawiała się, że jej film stanie się pomnikiem wystawionym ku czci dwójki literatów. Takie zdjęcia przypominałyby jedynie o ich nieobecności. Pragnęła natomiast ożywić wspomnienie o poecie i pisarce¹⁹⁴. Zmieniła więc całkowicie koncepcję i pokazała, jak dwójka młodych ludzi odczytuje listy kochanków. Lektorzy są mniej więcej w tym samym wieku, w jakim byli Celan i Bachmann, pisząc do siebie.

Wyśnieni nie są jedynie rejestracją odczytywania listów. Beckermann z kamerą towarzyszy aktorom również w trakcie przerw. Tak naprawdę to nie Bachmann i Celan, a młodzi Austriacy są głównymi bohaterami tego filmu. Anja Plaschg (znana jako artystka muzyczna pod pseudonimem *Soap&Skin*) i Laurence Rupp (aktor teatralny i filmowy) interpretują emocjonalną korespondencję sprzed lat. Christa Blümlinger zauważa, że lektorzy nie próbują identyfikować się z autorami¹⁹⁵. Według Beckermann korespondencja Bachmann i Celana idealnie nadaje się na ekranizację historii miłosnej. Aby ją zrozumieć, nie trzeba wcześniej czytać listów ani nawet wiedzieć, kim byli kochankowie. Reżyserka nie chciała stworzyć klasycznej ekranizacji¹⁹⁶. Pragnęła pokazać, że te teksty są uniwersalne i nadal mogą poruszać. Lektorzy wyglądają jak młodzi ludzie na całym świecie. Jedynie akcent (szczególnie słyszalny u Plaschg) przypomina o austriackim kontekście tej historii¹⁹⁷. Przy pracy nad *Wyśnionymi* dokumentalistkę interesowało, w jaki sposób ta korespondencja może być odczytywana i odbierana przez ludzi młodych – jak Plaschg

¹⁹⁴ Zob. Alice Leroy, *Celan, Bachmann, Beckermann. Korrespondenz der Geträumten*, [w:] Ruth Beckermann, s. 109–110.

¹⁹⁵ Zob. Christa Blümlinger, *Studien zur Bodenlosigkeit*, [w:] Ruth Beckermann, s. 58.

¹⁹⁶ Listy zostały zebrane i wydane w Niemczech w roku 2008. Polski przekład ukazał się dwa lata później. Zob. Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Czas serca: listy*, red. Bertrand Badiou [i in.], tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków 2010, s. 5–159.

¹⁹⁷ Zob. Christa Blümlinger, *Studien ...*, s. 58.

i Rupp¹⁹⁸. Dlatego tak duży nacisk położyła na pokazanie emocji, które towarzyszą im przy pracy. Beckermann operuje bardzo bliskimi ujęciami twarzy. Widz może dokładnie obserwować mrugnięcia, grymasy oraz spojrzenia podczas odczytywania listów oraz odsłuchiwania nagrań.

W trakcie jednego ze spotkań po projekcji filmu z widowni padło pytanie, na ile inscenizowano reakcje lektorów. Plaschg wydaje się dużo bardziej emocjonalna niż Rupp, który zachowuje spokój. Tłumaczono to jego aktorskim doświadczeniem. Reżyserka podkreśla natomiast, że zależało jej na zarejestrowaniu autentycznych emocji, które wywoływał tekst. Nie było prób ani wskazówek. Przyznaje jednak, że *Wyśnieni* są mieszkanką dokumentu i fikcji. W filmie Plaschg i Rupp wcielają się w lektorów (a nie Celana i Bachmann)¹⁹⁹. Teksty kochanków wpływają na nich w różny sposób – wzruszają, śmieszą, denerwują. W trakcie pracy nad nagraniami między aktorami wytwarza się coś, co Christa Blümlinger nazywa „iskrą erotyki”²⁰⁰. Lektorzy nie tylko odczytują swoje kwestie, ale reagują też na to, co mówi druga osoba – nawiązują kontakt wzrokowy, przyglądają się sobie nawzajem, uśmiechają się do siebie, nie pozostają obojętni na wypowiedane słowa. Kamera towarzyszy im również podczas wspólnie spędzanych przerw. Granica między fikcją a rzeczywistością zostaje u Beckermann zatarta. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to nie tylko film o miłości między Celanem a Bachmann, lecz także o uczuciu rodzącym się między Rupp i Plaschg. Intymność ich relacji podkreśla też zamknięcie akcji w małej przestrzeni studia nagraniowego. *Wyśnieni* wpisują się pod wieloma względami w założenia dramatu kameralnego (niem. *Kammerspiel*) – ograniczona przestrzeń, niewiele postaci oraz tragiczny

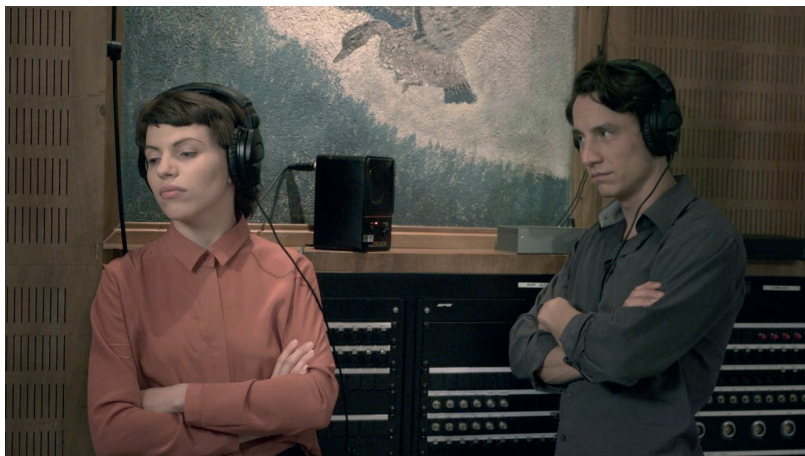
¹⁹⁸ Zob. Ruth Beckermann [i in.], *Gespräch mit Ruth Beckermann, Jiang Li, Pia Janke und Li Shuangzhi. Nähe und Fremdheit. Zum Film »Die Geträumten«*, [w:] *Jelinek Jahrbuch 2018–2019*, red. Pia Janke, Wien 2019, s. 208.

¹⁹⁹ Zob. tamże, s. 211.

²⁰⁰ Zob. Christa Blümlinger, *Studien ...*, s. 59.

koniec (w 1970 roku Celan popełnił samobójstwo). Sama reżyserka wskazuje na inspirację tym gatunkiem²⁰¹.

Tragizm tej historii nie wybrzmiewa jednak w *Wyśnionych*, ponieważ film nie opowiada jedynie o miłości Bachmann i Celana, lecz jest historią dwojga młodych ludzi, którzy odczytują ich listy w Wiedniu w XXI wieku. Widzowi ciągle przypomina się, że ma do czynienia z nagrywaniem. W kadrze widać mikrofony, które zdradzają, że nie jest to sytuacja intymna, lecz praca w studiu. W jednej ze scen do lektorów podchodzi technik, aby poprawić coś przy sprzęcie. O niefikcyjnym charakterze filmu świadczą także ujęcia nakręcone w czasie przerw. Wtedy młodzi aktorzy nie odczytują żadnych kwestii, lecz po prostu korzystają z wolnego czasu – rozmawiają, palą papierosy, czytają, siedzą na stołównie, słuchają muzyki. W ten sposób reżyserka pokazuje, że – mimo odczytywania tekstów sprzed lat – *Wyśnieni* rozgrywają się we współczesności²⁰².



Il. 8. Kadr z filmu *Wyśnieni* – Plaschg i Rupp przesłuchują nagrane wcześniej fragmenty

Źródło: ruthbeckermann.com/ / © Ruth Beckermann Filmproduktion

²⁰¹ Zob. Ruth Beckermann [i in.], *Gespräch ...*, s. 209.

²⁰² Zob. tamże, s. 210–211.

Beckermann nie rezygnuje całkowicie z historycznego kontekstu, o czym przypominają m.in. plansze otwierające film. Są na nich zamieszczone informacje o śmierci rodziców pisarza w obozie koncentracyjnym, a także o tym, że Bachmann nigdy nie mówiła o przeszłości swojego ojca, który przeżył wojnę, był członkiem NSDAP i żołnierzem. Podkreśla to, że odczytywane listy są świadectwem miłości między Ocalałym z Holocaustu Żydem oraz Austriaczką. Historyczny kontekst przywołuje także zdjęcie Celana i Bachmann, które pojawia się na końcu. Z przeszłością *Wyśnionych* łączy również scenografia. Film kręcono w rozgłośni radiowej. Jej wystrój nie jest najnowocześniejszy, co kontrastuje z wyglądem bohaterów (oraz atrybutami nowoczesności, takimi jak smartfony). Wybór miejsca nie jest przypadkowy. To nie tylko retro kulisy, lecz – jak zauważa Alice Leroy – nawiązanie do biografii Bachmann, która w latach pięćdziesiątych pracowała w radiu *Rot-Weiß-Rot*²⁰³. Reżyserka tworzy pomost pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Nawiązując do *Mostu z papieru*, Rebhandl zauważa: „[...] w 2016 roku tworzy ona już nie papierowy, lecz – przez swoje dzieło – po wielokroć solidniejszy most pomiędzy czasem związanym z jej pochodzeniem oraz austriacką współczesnością”²⁰⁴. Beckermann dowodzi, że uczucie łączące Celana i Bachmann jest ponadczasowe. Ich słowa przetrwały próbę czasu i dziś, w świecie tych dwojga młodych ludzi, którzy je interpretują, stają się znów żywe²⁰⁵.

W części listów, które są odczytywane w filmie, pojawiają się tematy ważne w innych dziełach Beckermann – trauma Holocaustu, powojenny antysemityzm, brak denazyfikacji. Jednak nie o tym opowiadają *Wyśnieni*. Jak wspomniałam, reżyserkę interesuje kolejne pokolenie, reprezentowane przez Plaschg i Ruppą. Nie będę analizować dokładnie treści oraz formy listów, ponieważ nie są one przedmiotem badań tej książki. Istotne jest, że film tworzy obraz młodego pokolenia Austriaków. Powstaje on dzięki konfrontacji z historią sprzed lat. Z jednej strony są listy pełne poezji, czasem

²⁰³ Zob. Alice Leroy, *Celan...*, s. 109.

²⁰⁴ Bert Rebhandl, *Das ewige...*, s. 33.

²⁰⁵ Zob. Alice Leroy, *Celan...*, s. 110.

też patosu, powstałe pod wpływem traumy II wojny światowej, z drugiej rozmowy na schodach, palenie papierosów i odczytywanie wiadomości na ekranach smartfonów. Rebhandl zauważa: „Beckermann nie stara się jednak ilustrować tej dającej się wyczytać z listów historii (z wyjątkiem jednego zdjęcia), lecz pokazuje dwójkę młodych Austriaków oraz ich starania, aby tym tekstem dać (nowy) głos”²⁰⁶.

Film przedstawia kolejne pokolenie, które nie jest już obciążeniem pamięcią o II wojnie światowej. Znaczną różnicę między aktorami a pokoleniem autorów oraz generacją dokumentalistki szczególnie widać w jednej ze scen nakręconych podczas przerwy. Aktorzy siedzą na schodach, palą, rozmawiają. Plaschg pyta kolegę, co sądzi o bliźnach. Ona uważa, że są ładne. Rupp żartuje, że chętnie miałby jedną – najlepiej na twarzy, niczym wiedeński bandyta. Oboje się śmieją. Dla pokolenia Beckermann (a także pewnie dla Celana i Bachmann) taka uwaga nie byłaby zabawna. Szramy na twarzy to symbol przynależności do tzw. Burschenschaftów – tradycyjnych studenckich stowarzyszeń o konserwatywnych poglądach. O ich znaczeniu przypomina Martin Pollack:

W Austrii na przykład jest coraz więcej burszów, członków korporacji akademickich żywiących nacjonalistyczne przekonania. Pochodzę z nazistowskiej rodziny, więc wiem, co to znaczy i jaką rolę te stowarzyszenia odegrały w narodzinach nazizmu w Austrii. Wiem, jak oni myślą i nie wierzę, żeby nabrali demokratycznych przekonań. Jestem przerażony, że ta tradycja jest kontynuowana i to nie jest pokolenie mojego ojca czy dziadka. W rodzinie mojego ojca dosłownie wszyscy należeli do korporacji studenckich, czyli Burschenschaftów, i wujek, i ojciec, i dziadek, brat dziadka, wszyscy. Więc jak widzę te twarze z bliźnami, to wiem, jak oni myślą²⁰⁷.

²⁰⁶ Zob. Bert Rebhandl, *Das ewige...*, s. 33.

²⁰⁷ Martin Pollack, Iza Mrzygłód, Lukas Becht, *Bliźny nie zniknęły. Z Martinem Pollackiem rozmawiają Iza Mrzygłód i Lukas Becht*, „Kultura Liberalna” 2018, nr 502 (34), <https://kulturaliberalna.pl/2018/08/21/martin-pollack-blizny-wywiad-iza-mrzyglod-lukas-becht/> (dostęp: 25.05.2020).

Nazistowskie konotacje nie są tak oczywiste dla młodszego pokolenia, chociaż – jak zauważa Pollack – te stowarzyszenia znowu zyskują na popularności.

W tej samej scenie bohaterowie rozmawiają również o tatużach. Plaschg ma jeden na wewnętrznej stronie przedramienia. Biorąc pod uwagę, że jest to film, w którym odczytywane są listy Celana, trudno pozbyć się skojarzenia z numerami tatuowanymi więźniom obozów zagłady. Znajdowały się one często w tym samym miejscu co jeden z tatuży Plaschg. Młodzi lektorzy są wolni od takich asocjacji. Świadczy to o tym, że prawdopodobnie nie są już obciążeni pamięcią o tamtych wydarzeniach. To znacząca różnica w porównaniu z pokoleniem Beckermann oraz o kilka lat starszego od niej Pollacka. Sceny te tworzą moment napięcia, pokazujący, że most między przeszłością a teraźniejszością, który stara się budować reżyserka, nie jest stabilny. Zwraca na to uwagę również Rebhandl:

Dla artystki muzycznej tatuaż jest świadomie pustym kodem, podczas gdy w tym miejscu Ocaleni z Holocaustu przez całe życie nosili znak, wiążący ich ze śmiercią tych, którzy zginęli w Zagładzie. W napięciu między tymi dwoma znakami znajduje się historia rozliczeń z przeszłością, z niej wyłania się Austria także jako kraj, w którym Ruth Beckermann mogła spotkać taką artystkę jak Anja Plaschg, aby oddać jej głos córki członka NSDAP z Karyntii²⁰⁸.

W chwili zwątpienia Bachmann pyta Celana w jednym z listów, czy są tylko tymi wyśnionymi. Związek między Żydem, który w Holokaucie stracił rodzinę, oraz Austriaczką mógł wydawać się czymś nierealnym, niemal jak z marzenia sennego. Sigrid Weigel krytykuje fakt, że Beckermann wybrała z korespondencji te fragmenty, które koncentrują się na miłości, aby młode pokolenie mogło się identyfikować z przedstawioną historią²⁰⁹. To, co Weigel formułuje jako

²⁰⁸ Bert Rebhandl, *Das ewige ...*, s. 33.

²⁰⁹ Zob. Sigrid Weigel, Sigrid Brinkmann, *Traurig verliebt ...*

zarzut, można uznać za zaletę filmu, o ile przyjmie się, że to nie autorzy listów są jego bohaterami, lecz Plaschg i Rupp. Powstaje pytanie kim są tytułowi wyśnieni? Może to wcale nie Celan i Bachmann, ale młodzi lektorzy? Dla kolejnego pokolenia Austriaków, które nie zostało ukształtowane przez pamięć wojny, pewne kody i symbole stają się nieczytelne. Czy to właśnie oni są dla Beckermann wyśnionymi? Reżyserka nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Nie ocenia ich, jedynie przygląda się współczesnej Austrii i nowemu pokoleniu.

ZAKOŃCZENIE

Twórczość Ruth Beckermann oscyluje między publicystyczną aktualnością a intymnością, między „kalaniem własnego gniazda” a portretowaniem społeczności, do której należy. Analiza filmów: *Uciekający pociąg do Orientu*, *Powrót do Wiednia*, *Na wschód od wojny* czy *Walc Waldheima* potwierdziła związki reżyserki z tradycją Nestbeschmutzerów. W tych dokumentach Beckermann dekonstruuje austriackie mity i pokazuje panujący w kraju konflikt pamięci. Podkreśla, że Austria ma niewiele wspólnego ze szczęśliwą krainą, alpejskim rajem. I nigdy nie miała. Dokumentalistka obala mit habsburskiej idylli, związany m.in. z wyidealizowanymi wizerunkiem księżniczki Sissi, o czym opowiada *Uciekający pociąg do Orientu*. Przypomina również, że antysemityzm i skrajna prawica były w jej kraju silne jeszcze przed anszlusem. Świadczy o tym historia Franza Westa w *Powrocie do Wiednia*. Austrii w filmach Beckermann (niezależnie od okresu, o którym opowiada dane dzieło) jest daleko od wyobrażeń o kraju, które utrwaliły się zbiorowej świadomości poprzez takie dzieła jak np. *Dźwięki muzyki* czy serię filmów o Sissi. Jednak nie wszystkie dokumenty wyróżnia taki krytycyzm. W *Moście z papieru* reżyserka pozwala swojemu ojcu opowiadać o dawnych, wspaniałych czasach, nie przerywając mu ani nie kontrując go. Są to historie, z którymi dorastała i które ukształtowały jej wrażliwość. To one wywołują w niej nostalgię za wielokulturowym tygłem. *Most z papieru* to jeden z filmów, obok *Bar micwy Zorro* i *Homemad(e)*, w którym dokumentalistka nie dąży do obalania mitów i krytyki własnego kraju. W tych dziełach przedstawia tę Austrię, która jest jej najbliższa. Opowiada o miejscach, do których przynależy, gdzie czuje się „u siebie”, gdzie odnalazła swój *Heimat*.

Beckermann podkreśla, że ogromny wpływ na jej życie wywarło to, iż dorastała jako Żydówka w Austrii, w której panował mit „pierwszej ofiary Hitlera”¹. Pokolenie jej rodziców starało się zasymilować z austriackim społeczeństwem, uzyskać akceptację katolickiej większości. Aby to osiągnąć, ludzie byli w stanie znosić nawet przejawy antysemityzmu – jak zauważa Dagmar C. G. Lorenz². Reżyserka nie godzi się na to. Podczas gdy jej rodzice tęsknią za innymi miejscami – utraconymi Czerniowcami (ojciec) czy też Izraelem jako spełnieniem syjonistycznych marzeń (matka), Beckermann przygląda się Austrii. To właśnie ten kraj najbardziej ją interesuje. Mieszka w Wiedniu i nie zamierza – w przeciwieństwie do swoich rodziców – biernie patrzeć na to, co budzi jej sprzeciw, co rani jej uczucia jako Żydówki i córki Ocalałych z Holocaustu. Zerwanie z próbami przystosowania się za wszelką cenę i milczeniem o własnej tożsamości sprawiły, że Beckermann zaczęła poszukiwać w Austrii miejsca dla siebie.

Odnalazła je w Wiedniu na ulicy Marka Aureliusza – paradoksalnie tam, gdzie wychowywała się i jako dziecko wstydziła swojego żydowskiego pochodzenia. Reżyserka wskazuje na bliskie relacje z sąsiadami oraz wiedeńską inteligencją. To właśnie o tym opowiada w *Homemad(e)*. Dla Beckermann Austria – jako wspólnota wyobrażona (by odwołać się do myśli Benedicta Andersona³) – nie istnieje, są jednak mniejsze społeczności, w których nie czuje się Obca. Często są to wspólnoty zrzeszające tych, którzy w austriackim społeczeństwie uznawani są za Innych, nieprzynależących (jak samą

¹ Zob. wywiad z reżyserką przeprowadzony w 2018 roku na potrzeby pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Jakubowskiej na Uniwersytecie Łódzkim.

² Zob. Dagmar C. G. Lorenz, *Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust*, [w:] *A History of Austrian Literature 1918–2000*, red. Katrin Kohl, Rochester, Woodbridge, 2010, s. 193.

³ Zob. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections On The Origin And Spread Of Nationalism*, London–New York 2006.

siebie oraz innych Żydów określa Beckermann⁴). Mieszkając i pracując w centrum austriackiej stolicy, w byłej dzielnicy tekstylnej, patrzy na Austrię i jej problemy. Dostrzega mity, które ukształtowały Drugą Republikę i konsekwentnie stara się je dekonstruować. Zwraca uwagę na konflikty pamięci oraz powracający mechanizm obrony, jakim jest przyjmowanie przez Austrię roli ofiary – Hitlera, Międzynarodowego Kongresu Żydów czy też globalnego spisku. Beckermann portretuje kraj podzielony, w którym trudno o dialog. Jednocześnie pokazuje również Austrię wielokulturową, w której nie trzeba już wstydzić się żydowskiego pochodzenia i w której istnieje przestrzeń na opowieści o trudnej historii. Filmy dokumentalistki pokazują, jak zmienia się kraj. Świetnym tego przykładem jest obraz *Bar micwa Zorro*, który zwraca uwagę na różnice między pokoleniem Beckermann a Żydami, którzy dorastają w Austrii na początku XXI wieku. Bohaterów dokumentu ukształtowała już inna pamięć komunikacyjna. Dla nich postpamięć o wydarzeniach II wojny światowej czy życiu w sztetlach oraz wielokulturowej monarchii nie odgrywa już praktycznie żadnej roli.

Beckermann reaguje swoją twórczością na zmiany zachodzące w austriackim społeczeństwie, a także w tamtejszej polityce. Rozpoczyna karierę, gdy w dyskursie publicznym dominowała narracja historyczna oparta na micie „pierwszej ofiary Hitlera”. Skłania ją to do stawiania pytań o własną tożsamość. Gdy w latach dziewięćdziesiątych, pod wpływem *memory boom*, w austriackiej polityce pamięci zachodzą znaczące zmiany, zwraca się ku innemu mitowi – temu odpowiadającemu za idealizowanie habsburskiej przeszłości. Jednak gdy na początku XXI wieku w kraju do głosu dochodzi skrajna prawica, dokumentalistka wraca w swoich dziełach do teraźniejszości. Przygląda się, jak zmiany zachodzące na politycznej scenie odbierają osoby w jej najbliższym otoczeniu. Jednocześnie Beckermann zauważa, że spojrzenie młodych ludzi na Austrię

⁴ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, wyd. II, Wien 2005.

znacząco różni się od jej perspektywy. Pokazuje to w *Bar micwa Zorro*, a także w późniejszych *Wyśnionych*. Film z 2016 roku opowiada o „nowej” Austrii i młodych Austriakach, dla których pewne symbole – tak ważne dla generacji reżyserki – tracą już znaczenie. Z jednej strony Beckermann zdaje się to akceptować i stara się nie pouczać swoich bohaterów. Przygląda się temu, co ich interesuje, bawi, wzrusza. Z drugiej zaś strony jest świadoma, jak ważna jest pamięć. Przeszłość nie powinna zostać zapomniana, trzeba z niej wyciągać wnioski. Przypomina o tym *Walc Waldheima*, którego premiera przypadła na politycznie niespokojny okres, gdy skrajna prawica znowu doszła do władzy.

Obraz Austrii oraz jej mieszkańców, który prezentują dzieła Beckermann, ukształtował się pod wpływem austriackiej tradycji artystów „kalających własne gniazdo”. Dokumentalistka dołącza do grona Nestbeschmutzerów, podejmując niewygodne tematy oraz odwołując się do takich twórców jak Schnitzler, a także wykorzystując do promocji własnych filmów m.in. cytaty z wypowiedzi Elfriede Jelinek. Jednocześnie jest świadoma pułapek, które wiążą się z taką postawą. Zauważa: „Każda dekonstrukcja tworzy nowe konstrukcje, które w pewnym momencie znowu muszą zostać zdekonstruowane”⁵. Warto zastanowić się, czy twórcy „kalający własne gniazdo” nie tworzą swojego własnego mitu. Reżyserka stara się uciec przed tym. Chociaż ta tradycja wpływa znacząco na jej twórczość i sposób, w jaki przedstawia Austrię i Austriaków, to decydujące jest osobiste spojrzenie Beckermann. Jej wrażliwość ukształtowały lata przyglądania się Austrii z pozycji outsiderki, którą jest jako Żydówka, krytyczka austriackiej polityki pamięci oraz polityczna aktywistka. Hélène Cixous, pisząc o *Moście z papieru*, użyła sformułowania „kamera-serce” (niem. *Herzkamera*)⁶. To określenie warto

⁵ Wywiad z reżyserką przeprowadzony w 2018 roku na potrzeby pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Jakubowskiej na Uniwersytecie Łódzkim.

⁶ Zob. Hélène Cixous, *Das Unsichtbarwerden filmen*, tłum. Karin Schiefer, Esther von der Osten, [w:] *Ruth Beckermann Film Collection. Texte*, red. Monika Lendl, Wien 2007, s. 29.

odnieść do wszystkich dzieł Beckermann. Analiza jej filmów pozwala zobaczyć Austrię oraz jej mieszkańców z perspektywy wiedeńskiej Żydówki, która potrafi nie tylko krytycznie spojrzeć na swój kraj, przyjmując postawę barthesowskiego mitologa, lecz także z pewną czułością i nostalgią przyjrzeć się ulicy, przy której dorastała i nadal mieszka. Reżyserka ukazuje podziały w kraju, podkreślając różnice między poszczególnymi grupami. Artykułuje konflikty, szczególnie te dotyczące pamięci. Jednocześnie widzi w Austrii, a szczególnie w jej stolicy, także swój dom – miejsce zmieniające się, pełne różnorodności, gdzie tradycja i historia towarzyszą codzienności.

PODZIĘKOWANIA

Chciałabym serdecznie podziękować wszystkim osobom, które przyczyniły się do powstania tej książki. Przede wszystkim dziękuję Profesor Małgorzacie Jakubowskiej, która była promotorką mojej pracy magisterskiej o twórczości Ruth Beckermann, obronionej na Uniwersytecie Łódzkim w 2020 roku. To właśnie jej zawdzięczam pomysł przekształcenia pracy w książkę. Podczas pracy nad publikacją nieocenione okazało się wsparcie Profesor Kamili Żyto, której uwagi, wskazówki merytoryczne i korekty wiele wniosły do tej książki oraz do mojego naukowego rozwoju. Jestem za to niezmiernie wdzięczna.

Chciałabym wspomnieć również o wykładowczyniach i wykładowcach z Instytutu Kultury Współczesnej oraz Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu Łódzkiego, których zajęcia naukowo mnie ukształtowały i inspirowały w procesie pisania pracy o Ruth Beckermann.

Podziękowania należą się także tym, których wsparcie było niezbędne przy wydawaniu książki. Poparcie wyrazili Dyrektor IKW Profesor Piotr Sitarski oraz Dziekan Wydziału Filologicznego Profesor Joanna Jabłkowska. To dzięki ich decyzjom możliwe było sfinansowanie tej publikacji.

Chciałabym także wymienić osoby, które wspierały mnie w tym czasie, motywowały i były zawsze gotowe wysłuchać moich wątpliwości. Dziękuję Rodzicom – za wszystkie rady, wiarę w moje umiejętności i pomysły. Asi i Karolinie – za ogromne wsparcie. Danie i Asi – za wszystkie rozmowy.

Ogromne podziękowania należą się oczywiście samej Ruth Beckermann, której twórczość zainspirowała mnie najpierw do napisania pracy magisterskiej, a następnie tej książki; szczególnie dziękuję za udzielenie odpowiedzi na nurtujące mnie pytania.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London–New York 2006.
- Assmann Aleida, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2020.
- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015.
- Augé Marc, *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.
- Bachmann Ingeborg, Celan Paul, *Czas serca: listy*, red. Bertrand Badiou [i in.], tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków 2010.
- Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Warszawa 2000.
- Barthes Roland, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 2008.
- Beckermann Ruth, *Auf der Brücke: Rede zur Verleihung des Manès Sperber-Preises*, Wien, 16/10/2000, „The German Quarterly“ 2001, Vol. 74, No. 1.
- Beckermann Ruth, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, wyd. II, Wien 2005.
- Beckermann Ruth, Schiefer Karin, *Im Gespräch mit Ruth Beckermann – König der Könige*, <https://filminstitut.at/interview/ruth-beckermann> (dostęp: 15.08.2021).
- Beckermann Ruth [i in.], *Gespräch mit Ruth Beckermann, Jiang Li, Pia Janke und Li Shuangzhi. Nähe und Fremdheit. Zum Film »Die Geträumten«*, [w:] *Jelinek Jahrbuch 2018–2019*, red. Pia Janke, Wien 2019.
- Bernhard Thomas, *Autobiografie*, tłum. Sława Lisiecka, Kraków 1998.
- Bernhard Thomas, *Plac Bohaterów*, tłum. Grzegorz Matysik, [w:] *Dramaty 2*, Kraków 2004.
- Brickner Irene, *»Rassistische Dauerkampagne« der FPÖ gegen Muslime*, www.derstandard.at/story/2000115020996/rassistische-dauerkampagne-der-fpoe-gegen-muslime (dostęp: 10.05.2020).

- Brus Günter, *Wybrane teksty teoretyczne*, tłum. Jan Burzyński, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. Stanisław Ruksza, Kraków 2011.
- Cillia Rudolf de, Wodak Ruth, *Commemorating the Past: The Discursive Construction of Official Narratives about the 'Rebirth of the Second Austrian Republic'*, „Discourse & Communication” 2007, No. 3.
- Corell Catrin, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film: Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*, Bielefeld 2009.
- Dassanowsky Robert von, *Austrian Cinema: A History*, Jefferson–London 2005.
- Dassanowsky Robert von, *Introduction* [w:] *World Film Location Vienna*, red. Robert von Dassanowsky, Bristol 2012.
- Dassanowsky Robert von, *Introduction: »They've killed Sissi!«: Notes on Haneke as Destination*, „Modern Austrian Literature” 2010, No. 43(2).
- Dassanowsky Robert von, Speck Oliver C., *Introduction. New Austrian Film: The Non-exceptional Exception*, [w:] *New Austrian Film*, red. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York 2011.
- Deleuze Gilles, *Negocjacje: 1972–1990*, tłum. Michał Herer, Wrocław 2007.
- Domańska Ewa, *Badania postkolonialne. Posłowie do: Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Leela Gandhi, tłum. Jacek Serwański, Poznań 2008, s. 161, <http://ewa.home.amu.edu.pl/Domanska,%20Badania%20postkolonialne.pdf> (dostęp: 18.04.2020).
- Ebner Julia, *Austria defeated the far-right Norbert Hofer – finally, some hope for Europe*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/dec/05/defeat-austria-far-right-norbert-hofer-hope-europe> (dostęp: 09.05.2020).
- Engelmann Jonas, *Kurzfristigerschüttert*, „Jungle World” 2019, nr 4, <https://jungle.world/artikel/2019/04/kurzfristig-erschuettert> (dostęp: 01.06.2019).
- Enzenbach Isabel, *Antisemitismus in der zeitgenössischen Karikatur. Das Beispiel der Netanjahu/Netta-Zeichnung in der »Süddeutschen Zeitung«*, <https://visual-history.de/2018/12/17/antisemitismus-in-der-zeitgenoessischen-karikatur/> (dostęp: 24.04.2020).
- Erll Astrid, Wodianka Stephanie, *Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des Erinnerungsfilms*, [w:] *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. Tychże, Berlin 2008.

- Fairclough Norman, Wodak Ruth, *Krytyczna analiza dyskursu*, tłum. Adam Ostolski, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, red. Aleksandra Jasińska-Kania [i in.], Warszawa 2006.
- Fischer Erica, *Unbequem unzugehörig. Das andere Wien: Ein Porträt der Autorin und Filmemacherin Ruth Beckermann*, <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/unbequem-unzugehoerig/> (dostęp: 05.09.2021).
- Franczak Karol, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.
- Ganczar Maciej, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza – Arthur Schnitzler*, <http://www.austriart.pl/2017/07/diagnozy-wiedenskiego-lekarza-arthur-schnitzler> (dostęp: 27.12.2019).
- Gennep Arnold van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Warszawa 2006.
- Gerstl Alfred, *Gespräch mit Ruth Beckermann aus Anlass ihres neuen Filmes »Zorros Bar Mizwa«*, „Dawid” 2006, nr 71, <https://davidkultur.at/artikel/gesprach-mit-ruth-beckermann-aus-anlass-ihres-neuen-filmes-8222zorros-bar-mizwa> (dostęp: 06.02.2022).
- Grigat Stephan, *Links und gegen Juden? Antisemitismus und Antizionismus in der österreichischen Linken*, „Dawid” 2007, nr 72, http://david.juden.at/kulturzeitschrift/artikel_72.htm (dostęp: 30.05.2019).
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, [w:] *Antropologia widowisk*, red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005.
- Golik Małgorzata, *Między przeczuciem a wstydem. Kultura austriacka wobec groźby i skutków narodowego socjalizmu*, Kraków 2016.
- Grissemann Stefan, *Ruth Beckermann: »Die Waldheim-Affäre war ein Befreiungsschlag«*, <https://www.profil.at/shortlist/kultur/ruth-beckermann-waldheim-affaere-befreiungsschlag-10371221> (dostęp: 07.02.2022).
- Gućanin Jelena, *Wahlkampfsong der FPÖ*, <https://wienerin.at/wahlkampfsong-der-fpo> (dostęp: 15.05.2020).
- Guenther Christina, *Cartographies of Identity: Memory and History in Ruth Beckermann's Documentary Films*, [w:] *New Austrian Film*, red. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York 2011.
- Gunning Tom, *Przed filmem dokumentalnym. Wczesne filmy nonfiction i estetyka „widoku”*, tłum. Jacek Dąbrowski, [w:] *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, red. Andrzej Dębski, Wrocław 2016.

- Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 1969.
- Haslinger Josef, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt am Main 1995.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, No. 29 (1).
- Horwath Alexander, Omasta Michael (red.), *Ruth Beckermann*, Wien 2016.
- Huyssen Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York–London 1995.
- Immmler Nicole L., »Gedächtnisgeschichte« – Ein Vergleich von Deutschland und Österreich in Bezug auf Pierre Noras Konzept der lieux de mémoire, [w:] *Neighbours and Strangers. Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Cultural Europe since 1989*, red. Ian Foster, Juliet Wigmore, Amsterdam–New York 2004, https://www.researchgate.net/publication/233650471_'Gedachtnisgeschichte'_Ein_Vergleich_von_Deutschland_und_Osterreich_in_Bezug_auf_Pierre_Noras_Konzept_der_lieux_de_memoire (dostęp: 15.08.2021).
- Jabłkowska Joanna, *Rozliczenie z przeszłością czy wichrzycielstwo? O austriackich debatach*, „Tygiel Kultury” 2017, nr 2 (231).
- Jelinek Elfriede, *Pianistka*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004.
- Jeziorek Natalia, *Romy Schneider. Piękna, zdolna, nieszczęśliwa*, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,25522437,romy-schneider-piekna-zdolna-nieszczesliwa.html> (dostęp: 17.04.2020).
- Karasek Hellmuth, *Die Wiener Mausefalle*, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13530548.html> (dostęp: 26.12.2019).
- Kokot Michał, *Austria znowu brunatnieje*, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2017/01.01.2018.
- Konrad Helmut, *Rotes Wien*, <https://www.hdgoe.at/rotes-wien> (dostęp: 27.11.2021).
- Kosińska-Krippner Beata, *Heimatifilm – zarys dziejów gatunku*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- Krylova Katya, *The Long Shadow of the Past. Contemporary Austria Literature, Film and Culture*, Rochester 2017.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna, *Czerniowce literackie – alfabet, analfabet, alefbetgidariusz*, „Polonistyka. Innowacje” 2019, nr 9.
- Kupczyńska Kalina, *Akcjonizm wiedeński – sztuka niepokornych*, <http://www.austriart.pl/2017/08/akcjonizm-wiedenski-sztuka-niepokornych/> (dostęp: 27.12.2019).

- Kuryluk Ewa, *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, wyd. II (zmienione), Warszawa 1999.
- Kwieciński Bartosz, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012.
- Leitner Gerald, *Vorwort [w:] Über Österreich zu schreiben ist schwer. Österreichische Schriftsteller über Literatur – Heimat – Politik*, red. tenże, Salzburg–Wien 2000.
- Lendl Monika (red.), *Ruth Beckermann Film Collection. Texte*, Wien 2007.
- Lim Dennis, *Greetings From the Land of Feel-Bad Cinema*, www.nytimes.com/2006/11/26/movies/greetings-from-the-land-of-feelbad-cinema.html (dostęp: 11.12.2019).
- Lorenz Dagmar C. G., *Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust*, [w:] *A History of Austrian Literature 1918–2000*, red. Katrin Kohl, Rochester–Woodbridge 2010.
- Lorenz Dagmar C. G., *Discovering and Making Memory. Jewish Cultural Expression in Contemporary Europe*, „The German Quarterly” 2000, Vol. 73, No. 2.
- Mattl Siegfried, *Die Strahlkraft der Stadt. Schriften zu Film und Geschichte*, Wien 2016.
- Meyer Heinz-Hermann, hasło: ‘Habsburgerfilm’, [w:] *Lexikon der Film-begriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:habsburger-film-8398> (dostęp: 13.04.2020).
- Muskała Monika, *Między „Placem Bohaterów” a „Rechnitz”. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016.
- Muskała Monika, Pawłowski Roman, *Rozmowa z tłumaczką Bernharda: Skrajna prawica w siedzibie prezydenta*, <https://wyborcza.pl/7,75410,15262323,rozmowa-z-tlumaczka-bernharda-skrajna-prawica-w-siedzibie-prezydenta.html> (dostęp: 28.11.2021).
- Müller André, Peymann Claus, *Ich bin ein Sonntagskind. André Müller spricht mit Burgtheaterdirektor Claus Peymann*, <http://www.zeit.de/1988/22/ich-bin-ein-sonntagskind> (dostęp: 05.02.2022).
- Nora Pierre, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. Paweł Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum nr. 2*, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009.
- Nußbaumer Martina, *Die Arena-Besetzung*, <https://www.hdgoe.at/arena-besetzung> (dostęp: 19.09.2021).
- Pelka Artur, *Shoah w austriackiej pamięci zbiorowej na przykładzie Stecken, Stab und Stangl Elfriede Jelinek*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe*

- reprezentacje i praktyki upamiętniające, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009.
- Plat Dorota, *Barthes – łowca mitów*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 19.
- Plischek Oliver, *40 Jahre Arena-Besetzung – Der erste Widerstand der Wiener Zivilgesellschaft*, https://www.meinbezirk.at/wieden/c-lokales/40-jahre-arena-besetzung-der-erste-widerstand-der-wienerzivilgesellschaft_a1879636 (dostęp: 31.05.2019).
- Pollack Martin, Mrzygłód Iza, Becht Lukas, *Blizny nie zniknęły. Z Martinem Pollackiem rozmawiają Iza Mrzygłód i Lukas Becht*, „Kultura Liberalna” 2018, nr 502 (34), <https://kulturaliberalna.pl/2018/08/21/martin-pollack-blizny-wywiad-iza-mrzyglod-lukas-becht/> (dostęp: 25.05.2020).
- Postone Moishe, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*, Freiburg 2005.
- Przyłipiak Mirosław, *Kino bezpośrednio: rewolucja w dokumentalizmie*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2015.
- Rebhandl Bert, *Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968*, [w:] *Der neue österreichische Film*, red. Gottfried Schlemmer, Wien 1996.
- Rebhandl Bert, *Umweg in den Osten. Geschichte, Identität, Gegenwart: »Die papierene Brücke«*, <https://www.derstandard.at/story/3053472/umweg-in-den-osten> (dostęp: 16.05.2020).
- Reiter Andrea, *Ruth Beckermann und die jüdische Nachkriegsgeneration in Österreich* [w:] »Other« *Austrians: Post-1945 Austrian Women's Writing*, red. Allyson Fiddler, New York 1998, <http://www.literatur-repochen.at/exil/multimedia/pdf/reiterbeckermann.pdf> (dostęp: 30.05.2019).
- Roth Gerhard, *Podróż do wnętrza Wiednia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- Roth Michael, *Zorros Bar Mizwa. Materialien zu einem Film von Ruth Beckermann*, <http://www.kinomachtschule.at/data/zorrosbarmizwa.pdf> (dostęp: 20.05.2020).
- Safrian Hans, *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*, [w:] *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, red. Lucile Dreide-my [i in.], Wien–Köln–Weimar 2015.
- Said Edward W., *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wisniewska, Poznań 2005.

- Saryusz-Wolska Magdalena, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków 2009.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Współczesne problemy niemieckiej pamięci zbiorowej i kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków 2009.
- Saryusz-Wolska Magdalena, Traba Robert (red.), *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa 2014.
- Schiefer Karin, Beckermann Ruth, *Ich betrachte heute die Affäre Waldheim als einen Generationenkonflikt*, https://www.austrianfilms.com/interview/ruth_beckermann/waldheims_walzer_DE (dostęp: 10.05.2020).
- Schiefer Karin, Beckermann Ruth, *Ruth Beckermann im Gespräch über »Homemad(e)«*, https://www.austrianfilms.com/news/body-ruth_beckermann_im_gespraech_ueber_homemadbody (dostęp: 1.05.2020).
- Schlemmer Gottfried (red.), *Der neue österreichische Film*, Wien 1996.
- Stojan Walter Maria, „Kalanie gniazda” – austriacki los, [w:] „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, red. Monika Szczepaniak, Bydgoszcz 2008.
- Suchy Irene, *Gespräch zwischen Irene Suchy und Ulrich Seidl: Ware Körper – männlich, weiblich*, [w:] *Kapital Macht Geschlecht: künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*, red. Silke Felber, Wien 2016.
- Sugiera Małgorzata, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Kraków 1999.
- Titze Anne-Katrin, Beckermann Ruth, *A Less Innocent Nature. Ruth Beckermann on The Waldheim Waltz, Austria's Oscar submission*, <https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2018-10-17-ruth-beckermann-in-conversation-on-the-waldheim-waltz-austrias-oscar-submission-feature-story-by-anne-katrin-titze> (dostęp: 10.05.2020).
- Tscherkassky Peter, *»There must be something in the water«*, [w:] *Film Unframed: A History of Austrian Avant-garde Cinema*, red. tenże, Wien 2012.
- Turrini Peter, *Ostatnie związki miłosne rozgrywają się w teatrze*, tłum. Jacek Kaduczak, [w:] *Wybór dramatów*, Sulejówek 2000.
- Twardosz Jarosław, *Dźwięk*, [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków 2005.
- Uhl Heidemarie, *Das »erste Opfer«: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*, „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft” 2001, nr 30(1).

- Uhl Heidemarie, *Von »Endlösung« zu »Holocaust«: die TV-Ausstrahlung von »Holocaust« und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses*, „Historial Social Research” 2005, nr 30(4).
- Vocelka Michaela, Vocelka Karl, *Sissi: Leben und Legende einer Kaiserin*, München 2014.
- Wąsik Monika, *Futro z czcigodnej padliny... Volksstück od Nestroya do Fassbindera*, Łódź 2016.
- Wegan Katharina, *Vielfachcodierungen des Gedächtnisses...anhand eines bronzenen Fallbeispiels in Österreich*, https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/seminarbibliotheken-zentrale-seminare/ander-grenze/216_Katharina_Wegan.pdf (dostęp: 19.08.2021).
- Weigel Sigrid, Brinkmann Sigrid, *Traurig verliebt: Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/neu-im-kino-die-getraeumten-traurig-verliebt-ingeborg.1270.de.html?dram:article_id=369651 (dostęp: 01.06.2020).
- Welzer Harald, Moller Sabine, Tschuggnall Karoline, *»Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main 2002.
- Wieliński Bartosz T., *Austria ma kanclerkę. Krajem będzie rządzić Brigitte Bierlein*, <https://wyborcza.pl/7,75399,24845984,austria-ma-kanclerke-krajem-bedzie-rzadzic-brigitte-bierlein.html> (dostęp: 09.05.2020).
- Wierzbicka Anna, *Słowa klucze: różne języki – różne kultury*, wyd. II, Warszawa 2019.
- Winter Jay, *The Generation of Memory: Reflections on the »Memory Boom« in Contemporary Historical Studies*, „Canadian Military History” 2001, No. 10 (3).
- Wolting Monika, *Dekonstrukcja mitu przyrody w utworach Elfriede Jelinek*, „Studia Germanica Gedanensia” 2010, nr 23.
- <http://www.kinomachtschule.at/filme/gesamtliste.html> (dostęp: 11.08.2021).
- <http://www.themissingimage.at/home.php?il=2&l=de> (dostęp: 25.04.2020).
- <https://polskieradio24.pl/8/5661/Artykul/1710907,Walc-wiedenski-Z-karczmy-na-dwor-cesarski> (dostęp: 10.05. 2020).
- <https://shop.ruthbeckermann.com/product/film-collectors-box> (dostęp: 07.02.2022).
- <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/c/988-czerniowce/99-historia-spolesznosci/137206-historia-spolesznosci> (dostęp: 07.09.2021).

- <https://www.derstandard.at/story/2721764/stolz-darauf-dass-ich-anders-bin> (dostęp: 15.09.2021).
- https://www.deutschlandfunkkultur.de/protest-auf-der-berlinale-oesterreichs-filmmacher-gegen.2168.de.html?dram:article_id=411250 (dostęp: 10.05.2020).
- <https://www.ruthbeckermann.com/> (dostęp: 05.09.2021).
- <https://www.ruthbeckermann.com/de/films/filmliste/homemade/> (dostęp: 27.05.2020).
- <https://www.wina-magazin.at/dass-seine-identitaet-definieren-muss-spaltet-gesellschaft-%E2%80%8F/> (dostęp: 05.09.2021).

FILMOGRAFIA

Powrót do Wiednia

Wien Retour

1983, Austria

barwny

Data premiery: 30 kwietnia 1983 (Austria)

Produkcja: Filmladen

Dystrybucja: Ruth Beckermann Filmproduktion, Hoanzl Vertrieb

Reżyseria: Josef Aichholzer, Ruth Beckermann

Scenariusz: Josef Aichholzer, Ruth Beckermann

Zdjęcia: Tamás Ujlaki, Bernd Neuburger

Dźwięk: Gerhard Ordnung

Montaż: Josef Aichholzer, Ruth Beckermann

Most z papieru

Die papierene Brücke

1987, Austria

barwny

Data premiery: 1 marca 1987 (Niemcy, Internationales Forum des jungen
Films w Berlinie)

Produkcja: Filmladen

Dystrybucja: Ruth Beckermann Filmproduktion, Hoanzl Vertrieb

Reżyseria: Ruth Beckermann

Scenariusz: Ruth Beckermann

Zdjęcia: Nurith Aviv

Dźwięk: Josef Aichholzer, Reinhold Kaiser, Heinz Ebner

Montaż: Gertraud Luschützky

Na wschód od wojny

Jenseits des Krieges

1996, Austria

barwny

Data premiery: 19 października 1996 (Austria, Viennale)
Produkcja: Aichholzer Filmproduktion
Dystrybucja: Ruth Beckermann Filmproduktion, Hoanzl Vertrieb
Reżyseria: Ruth Beckermann
Scenariusz: Ruth Beckermann
Zdjęcia: Peter Roehsler
Montaż: Gertraud Luschützky

Uciekający pociąg do Orientu

Ein flüchtiger Zug nach dem Orient

1999, Austria

barwny

Data premiery: październik 1999 (Austria, Viennale)
Produkcja: Josef Aichholzer Filmproduktion
Dystrybucja: Ruth Beckermann Filmproduktion, Hoanzl Vertrieb
Reżyseria: Ruth Beckermann
Scenariusz: Ruth Beckermann
Zdjęcia: Nurith Aviv, Sophie Cadet
Dźwięk: Bruno Pisek
Montaż: Gertraud Luschützky

Homemad(e)

2001, Austria

barwny

Data premiery: 8 lutego 2001 (Niemcy, Internationales Forum des jungen Films w Berlinie)
Produkcja: Ruth Beckermann Filmproduktion
Dystrybucja: Ruth Beckermann Filmproduktion, Hoanzl Vertrieb
Reżyseria: Ruth Beckermann
Scenariusz: Ruth Beckermann
Zdjęcia: Nurith Aviv, Ruth Beckermann, Peter Roehsler
Dźwięk: Christina Kaindl-Hönig
Montaż: Gertraud Luschützky, Dieter Pichler

Bar micwa Zorro

Zorros Bar Mizwa

2006, Austria

barwny

Data premiery: 10 marca 2006 (Francja, festiwal Cinéma du Réel w Paryżu)
Produkcja: Ruth Beckermann Filmproduktion
Dystrybucja: Ruth Beckermann Filmproduktion, Hoanzl Vertrieb
Reżyseria: Ruth Beckermann
Scenariusz: Ruth Beckermann
Zdjęcia: Nurith Aviv, Leena Koppe, André Wanne
Dźwięk: Günther Tuppinger, Stefan Holzer
Montaż: Dieter Pichler, Thomas Woschitz

Wyśnieni

Die Geträumten

2016, Austria

barwny

Data premiery: 16 grudnia 2016 (Austria)

Produkcja: Ruth Beckermann Filmproduktion, ORF Film/Fernseh-Abkommen

Dystrybucja: Hoanzl Vertrieb

Reżyseria: Ruth Beckermann

Scenariusz: Ruth Beckermann, Ina Hartwig

Zdjęcia: Johannes Hammel

Dźwięk: Georg Misch

Montaż: Dieter Pichler

Casting: Lisa Oláh

Obsada: Anja Plaschg, Laurence Rupp

Walc Waldheima

Waldheims Walzer

2018, Austria

barwny

Data premiery: 17 lutego 2018 (Niemcy, 68. Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Berlinie)

Produkcja: Ruth Beckermann Filmproduktion

Dystrybucja: WIDE House, Filmladen Filmverleih GmbH, Salzgeber & Co. Medien GmbH

Reżyseria: Ruth Beckermann

Scenariusz: Ruth Beckermann

Montaż: Dieter Pichler

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34a
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

Publikacja jest pierwszą na polskim rynku pozycją w całości poświęconą filmom austriacko-żydowskiej reżyserki Ruth Beckermann. Jej dzieła zostały opisane w odniesieniu do tradycji artystów nazywanych Nestbeschmutzernami. Książka pokazuje, jak dokumentalna twórczość stała się dla Beckermann formą poszukiwania własnej tożsamości jako Żydówki wychowanej i mieszkającej w powojennej Austrii. Czytelnik ma również okazję zapoznać się z kontekstem kulturowym, historycznym oraz politycznym, który ukształtował jej postawę. Analizy filmów, wzbogacone o odwołania do teorii z zakresu *culture studies* i *memory studies*, pozwalają pokazać, jak Austrię oraz jej mieszkańców postrzega Beckermann – artystka, która – podobnie jak skandalista Thomas Bernhard czy noblistka Elfriede Jelinek – „kła własne gniazdo”, ale jednocześnie nieustannie szuka w nim miejsca dla siebie.



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO



wydawnictwo.uni.lodz.pl



ksiegarnia@uni.lodz.pl



(42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8220-779-8



9 788382 207798