

„Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2652>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Beata Kosińska-Krippner
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0001-8096-9708>

Science fiction jako element austriackiej taktyki propagandowej. *1. April 2000* w pułapce genologicznej

Słowa kluczowe:

science fiction;
Heimatfilm;
Austria;
okupacja aliancka;
tworzenie tożsamości;
propaganda

Abstrakt

Tekst przybliży swoisty fenomen kultowego austriackiego filmu *1. April 2000* (reż. Wolfgang Liebeneiner, 1952). Zarysowując tło historyczne i kulisy jego powstania, autorka analizuje efekty zastosowanej w nim strategii oraz wpisuje go w kontekst austriackiego filmu fantastyczno-naukowego i eskapistycznego, ale przede wszystkim uwypukla jego związek z Heimatfilmem. Analizując dane statystyczne, autorka wysnuwa też pewną hipotezę dotyczącą zależności między poczuciem tożsamości Austriaków, produkcją Heimatfilmów i filmów science fiction oraz dokonuje kilku ustaleń genologicznych, dotyczących austriackich filmów science fiction w odniesieniu do przyjętej przez nią definicji tego gatunku. Ponadto, zwracając uwagę na związek filmu Liebeneinera z czasami, w których powstał, sygnalizuje, jak rezonuje on współcześnie i jakie nowe konteksty otwiera.

*Niech inni toczą wojny
Ty, szczęśliwa Austrio, zawieraj małżeństwa!*
Hunyadi Mátyás

*Jeśli będzie koniec świata, przeniosę się do Wiednia,
bo tam wszystko dzieje się pięćdziesiąt lat później.*
Gustav Mahler

Wstęp

Kultowy dziś w Austrii film *1. April 2000* (reż. Wolfgang Liebeneiner, 1952) jest obrazem tego kraju złożonym z klisz i mitów historyczno-kulturowych. Powstał w czasie, w którym dominowały dość blahe tematycznie Heimatfilmy i romantyczne komedie muzyczne, ukazujące „proste życie” i drobne nieporozumienia ze szczęśliwym zakończeniem. Film Liebeneinera dotyczy konsekwencji II wojny światowej, jakie przez lata ponosiła Republika Austrii, czyli ograniczenia możliwości prowadzenia niezależnej polityki zagranicznej (decyzją konferencji poczdamskiej państwo znajdowało się w latach 1945-1955 pod okupacją USA, ZSRR, Wielkiej Brytanii i Francji). W 1948 r., po objęciu Austrii planem Marshalla, Rada Ministrów wyszła z inicjatywą nakręcenia filmu reklamowego o tym kraju, mającego wesprzeć jego obywateli w budowaniu nowej tożsamości zbiorowej oraz poprawić „nadszarpięty” podczas wojny wizerunek państwa. Pomysł ten przerodził się w projekt stworzenia prawdziwego „austriackiego filmu” (*Österreich-Film*) i tak powstał *1. April 2000*, najdroższa produkcja w historii Austrii, sfinansowana przez państwo, która – zachowując pierwotne przeznaczenie – stała się jednocześnie utopijną satyrą polityczną, mającą zwiększyć zaufanie do rządu ze strony społeczeństwa zaniepokojonego stagnacją w międzynarodowych rozmowach o niepodległości, zwrócić uwagę aliantów na nastroje społeczne, a – przy okazji – zareklamować republikę za granicą. Odnośnie do taktyki zastosowanej w tym wypadku przez rząd Christopher Fuchs napisał, że w celu zrekonstruowania tożsamości narodowej postanowiono dotrzeć do stereotypów austriackiej pamięci kulturowej¹.

Koncepcja filmu zakładała włączenie do fabuły różnorodnych wydarzeń z prawie tysiącletniej historii Austrii, przy jednoczesnym uwzględnieniu dziedzictwa kulturowego, specyfiki krajobrazu, nowoczesnego stylu życia oraz aktualnej sytuacji społeczno-politycznej². W efekcie powstała zaskakująca hybryda – tożsamościowo-wizerunkowy film reklamujący kraj za pomocą najbardziej reprezentatywnych, „mitycznych” elementów oraz wypreparowanych z historii i poddanych mitologizacji faktów. Dziś jest on swoistym dokumentem nie tylko powojennej historii austriackiej polityki, kultury i filmu, lecz także ówczesnego rozumienia przez Austriaków własnych dziejów i postrzegania siebie samych. Paradoksalnie produkcja, która w momencie powstania była anonsonowana jako komedia utopijno-polityczna³, dziś pojawia się w wielu publikacjach dotyczących science fiction. Powodem tego jest fakt, że wspomniana podróż w głąb austriackiej historii została ujęta w pozornie futurystyczną ramę, której symbolem staje się spektakularny obraz statku kosmicznego lądującego przed pałacem Schönbrunn.

Próba udzielenia odpowiedzi na pytania: „czemu ten zabieg miał służyć i skąd w Austrii lat 50. pomysł na wykorzystanie konwencji science fiction?” wymaga umieszczenia filmu *1. April 2000* nie tylko na tle ówczesnej kinematografii tego kraju, ale także austriackiej fantastyki naukowej tamtych czasów. Kwestia ta stała się impulsem do zrekonstruowania historii filmów tego typu, rozstrzygnięcia kilku charakteryzujących je problemów genologicznych, a także namysłu, czy określanie obrazu Liebeneinera mianem science fiction jest zasadne. Jako że analiza danych statystycznych dotyczących tożsamości Austriaków w powiązaniu z historią austriackich Heimatfilmów i filmów science fiction ujawnia dość interesujące zależności, w artykule pojawia się odniesienie również do tej kwestii.

Austriackie filmy science fiction – genologiczne pułapki

Gatunek science fiction jest niejednorodny, a lista jego definicji długa, przyjmuję zatem, że mianem tym określamy twórczość, której tematyka oscyluje wokół futurystycznych wizji, ma charakter fantastyczny (choć nie zawiera elementów mirakulistycznych), projektuje wymiar technologiczny i techniczny świata wyobrażonego przekraczając granice współczesnej wiedzy, dysponuje potencjałem profetycznym (zależnym od intuicji twórców lub/i ich znajomości aktualnego stanu badań i prognoz w wielu dziedzinach nauki), a także jest swego rodzaju sejsmografem społecznym, reagującym na lęki, nadzieje i marzenia typowe dla danych czasów⁴. Taka science fiction nie ma długiej tradycji w kinematografii austriackiej⁵. Można odnieść wrażenie, że nie była ona w stanie w pełni się rozwinąć, a realizacji filmów w jakiś sposób ją reprezentujących często towarzyszyły kontrowersje (twórczość Ferrý’ego Radaksa czy VALIE EXPORT) lub chaos klasyfikacyjny. Znamienne, że większość produkcji wymienianych zarówno w internetowych (fanowskich i branżowych) zestawieniach austriackich filmów science fiction, jak i w tekstach akademickich wykazuje związki raczej z ogólną koncepcją fantastyczności, obejmującą także fantasy, horrory i thrillery. W publikacjach tych znacznie rzadziej pojawiają się utwory odpowiadające definicji science fiction wskazanej powyżej. Thomas Ballhausen⁶ za pierwszy austriacki film science fiction uznał na przykład krótkometrażową animację z 1914 r. zatytułowaną *Ideale Filmerzeugung* (*Idealne kręcenie filmów*) Ludwiga Schascheka i ukazującą nieożywioną materię, która uniezależnia się od człowieka. Badacze piszący o filmach sprzed II wojny światowej wymieniają także *Miasto bez Żydów* (*Die Stadt ohne Juden*, reż. Hans Karl Breslauer, 1924) – polityczną fantazję, zrealizowaną na podstawie przerażająco proroczej powieści z 1922 r. Hugona Bettauera o skutkach wypędzenia z miasta Żydów – oraz profetyczny, odnoszący się do problemu transplantacji horror *Ręce Orłaka* (*Orlacs Hände*, reż. Robert Wiene, 1924), historię pianisty, któremu po stracie dłoni chirurg eksperymentator przeszczepia ręce seryjnego mordercy popychające muzyka do zbrodni. Ostatnią austriacką produkcją zaliczaną do tego gatunku, a nakręconą przed wybuchem wojny, był zrealizowany przez Artura Bergera na zlecenie SDAPÖ⁷ film wyborczy z 1932 r. *Die vom 17er Haus* (*Ci z domu nr 17*), osadzony w roku 2032 i w widoczny sposób inspirowany *Metropolis* (1927) Fritza Langa. Produkcja, w której

między przeszklonymi drapaczami chmur ludzie przemieszczają się autobusami i statkami powietrznymi, oświetlenie i ogrzewanie działa bezprzewodowo, a telewizja jest wszechobecna, stanowiła swoiste świadectwo tego, jak mógłby wyglądać Wiedeń po zwycięstwie socjalizmu, stając się miastem nowoczesnym i dołączając do społeczności międzynarodowej. Po wojnie w 1947 r., a więc jeszcze zanim powstał *1. April 2000*, Johannes Alexander Hübler-Kahla zrealizował zaliczany do science fiction *Die Welt dreht sich verkehrt* (*Świat się kręci w złym kierunku*). Film zawierający przesłanie podobne do tego, które potem pojawia się u Liebeneinera (Austriacy miłują pokój i zawsze byli ofiarami agresorów), opowiada o wiedeńczyku przenoszącym się – dzięki magicznemu pierścieniowi – w dawne, lepsze czasy, zmieniającym bieg wydarzeń i zwyciężającym wrogów austriacką gościnnością, jedzeniem i winem.

Jak wynika choćby z przytoczonych przykładów, w literaturze przedmiotu bierze się pod uwagę wszystkie filmy fantastyczne. Po pominięciu tak szeroko rozumianych produkcji science fiction (na przeanalizowanej przeze mnie liście znajdowało się prawie 300 austriackich filmów określanych jako fantastyczno-naukowe⁸) należałoby właściwie wziąć pod uwagę zaledwie 30 tytułów spełniających kryteria określone powyżej. Z zestawienia tego wynika także, że – z wyjątkiem zaledwie kilku tytułów zrealizowanych już po *1. April 2000* do 1999 r. – regularna produkcja filmów science fiction zaczęła się w Austrii dopiero na początku XXI w.⁹ Oznaczałoby to, że film Liebeneinera jest pierwszym po wojnie utworem odpowiadającym przywołanej definicji, choć – ze względu na jego specyfikę – wniosek ten jest tylko częściowo słuszny.

Problemy tożsamościowe, eskapizm i science fiction

Film *1. April 2000* miał pomóc Austriakom w samookreśleniu się na nowo, ale austriackie problemy tożsamościowe nie dotyczyły tylko czasów powojennych i radzenia sobie z odpowiedzialnością za zbrodnie nazizmu. Żeby zrozumieć, na czym miała polegać ta pomoc, należy pamiętać, że od czasu powstania pierwszych austriackich filmów fabularnych zmieniały się nie tylko granice państwa (np. w roku 1918, 1938, 1945), lecz także struktura narodowościowa społeczeństwa oraz podejście ludności niemieckojęzycznej do reszty mieszkańców. Pojęcie „naród” bywa różnie interpretowane, co wynika między innymi z rozmaitych doświadczeń historycznych. Wydarzenia takie jak I wojna światowa i rozpad Austro-Węgier, proklamowanie Republiki Niemieckiej Austrii (*Republik Deutschösterreich*), II wojna światowa, narodowy socjalizm i *Anschluss* (oraz ówczesne projekty polityczne, jak odrzucanie państwa austriackiego przez niemieckich nacjonalistów w Austrii¹⁰), związane z tym wszystkim konflikty narodowościowe, trudność w pogodzeniu patriotyzmu narodowego i regionalnego, idea austriackości (spopularyzowana m.in. przez kanclerza Ignaza Seipela) czy wreszcie Holokaust i czystki etniczne – wszystko to sprawiło, że historię Austrii można uznać za zbiór kolejnych odsłon *szukania tożsamości politycznej w stosunkach międzynarodowych, a także tożsamości narodowej*¹¹. Ważnym momentem w procesie kształtowania się tej świadomości było powstanie Republiki Austrii w 1919 r.

Natomiast *Anschluss* w marcu 1938 r. wpłynął negatywnie na tożsamościowe ambicje kraju. Dziś nie jesteśmy już w stanie odpowiedzieć na pytania: czy ówczesni Austriacy czuli się narodem? Czy czuli się inni niż Niemcy, mówiący tym samym językiem? Czy ich w większości pozytywne przyjęcie włączenia do Rzeszy świadczyło o związaniu z narodem niemieckim?¹² Niektórzy historycy twierdzą, że prawie dwadzieścia lat państwowej samodzielności Austrii było okresem zbyt krótkim, aby można było mówić o pełnym wykształceniu bądź wystarczającym ugruntowaniu się austriackiej tożsamości¹³.

Kino reagowało na owe tożsamościowe kwestie – po roku 1945 najczęściej eskapistycznymi filmami pozwalającymi zapomnieć o codzienności. W pierwszych latach po wojnie austriacka prasa pisała, że *jeśli niemiecka produkcja filmowa pójdzie drogą realizmu, to zadaniem austriackim może być zachowywanie piękna nawet w okropnościach, ciągła wiara w dobro ludzi pośród wszystkich brutalności i – tym samym – dawanie pocieszenia*¹⁴. W latach 50. taką konsolacyjną rolę pełniły filmy operetkowe, muzyczne, komediowe (sprowadzające historię Austrii do funkcji terapeutycznej bajki), filmy cesarskie (*Kaiserfilme*), a także typowe dla krajów niemieckojęzycznych Heimatfilmy. Określenie *Heimat* – w zależności od momentu historycznego – mogło oznaczać miejsce, z którego się pochodziło, rodzinne strony, ale też wspólnotę plemienną czy kraj ojczysty. Filmy z tego gatunku dawały poczucie harmonii i często konstruowały zastępczą tożsamość, idylliczny mit austriackości – wygodny (niewymagający trudnych gestów, np. przepracowania winy) i praktyczny (pozwalający się przyswoić w każdej epoce). Nieco upraszczając, zaryzykowałabym stwierdzenie, że – choć nie jest to oczywiście jedyna przyczyna – silna tradycja Heimatfilmu w jego różnych odmianach, która odcisnęła piętno na austriackim kinie popularnym XX w., uniemożliwiła w pewnym sensie rozwój innych gatunków, między innymi filmu science fiction, w założeniu mającego stawiać trudne pytania filozoficzne i etyczne, służące ludzkiemu samookreśleniu, a także uchwyceniu relacji między technologią, społeczeństwem i jednostką. Na takie dywagacje Austriacy, skupieni na kwestiach narodowościowych, nie mogli sobie pozwolić – ani jako odbiorcy, ani jako twórcy. A że Heimatfilm nie tylko dawał prosty wzorzec szczęśliwego życia, lecz także spełniał funkcje ludyczną (były to często lekkie komedie muzyczne), obok charakterystycznych dla niego baśniowych idylli mogły narodzić się najwyższej rozmaite filmowe „fantazje”, ale już nie refleksyjna science fiction¹⁵.

Badacze historii Austrii podkreślają, że możliwość zaistnienia świadomości narodowej pojawiła się tam po zakończeniu II wojny światowej. *Wówczas Austriacy poniekąd wykorzystali sytuację, aby w sposób wyraźny podkreślić swą odrębność w stosunku do Niemców czy Niemiec. Łączyło się to z propagowaną przez austriackich polityków wizją Austrii jako rzekomo „pierwszej ofiary Hitlera”*¹⁶. Była to wizja absolutnie oderwana od realiów II wojny światowej, lecz znalazła wsparcie w społeczności międzynarodowej. *Przełożyło się to również na stosunkowo łagodne podejście do austriackiego udziału w zbrodniach nazistowskich. Podejmowano próby reinterpretacji Anschlussu próbując przedstawić go jako wrogi akt obcego mocarstwa*¹⁷. Adam Romejko zwrócił uwagę, że w okresie po 1945 r. w coraz większym stopniu wykorzystywano motyw związany z kulturą, aby podkreślić austriacką specyfikę. *Posługiwano się w tym celu muzyką, filmem, nostalgią za starą monarchią, wreszcie ważnymi wydarzeniami kulturalnymi*¹⁸.



Właśnie w tej tendencji tkwią korzenie *1. April 2000*, który, choć określany mianem science fiction, składa się wyłącznie z dowodów na austriacką specyfikę i jest przede wszystkim Heimatfilmem w futurystycznym przebraniu. Wybór gatunku, który od lat 40. stanowił wizytówkę i towar eksportowy kraju¹⁹, wydaje się oczywisty. Tuż po wojnie, a także w latach 50. czy nawet 60., publiczność bardzo go potrzebowała. Austria próbowała wtedy zapomnieć o terrorze wojny i starała się zapanować nad przeszłością III Rzeszy oraz własną winą. Dla widzów tęskniących za jasnym, zrozumiałym porządkiem społecznym i spokojem Heimatfilm był ucieczką do miejsc przez wojnę nienaruszonych, bezpiecznych i sielskich. Pokazywał piękno przyrody, niezachwiane tradycyjne wartości i miłość triumfującą nad przeciwnościami losu; umożliwiał przepracowanie społecznych następstw wojny, takich jak osierocone rodziny czy utrata autorytetów i wartości, ale też pomagał Austriakom w samookreśleniu się, uwypuklając to, co odróżniało ich od „złych Niemców”. Jednocześnie gatunek ten stał się towarem eksportowym, ponieważ zagraniczni turyści przybywali do Austrii między innymi po to, by doświadczać owej austriackości, po latach zaś pomógł krajowi w akcesie do Unii Europejskiej. Argumenty tożsamościowe, językowe i kulinarne były bowiem istotnym elementem pronunijnej kampanii referendalnej prowadzonej w 1994 r.²⁰ Jak wspomniałam, przez długi czas po wojnie w Austrii nie było warunków do tworzenia poważnej filozoficznej czy dystopijnej science fiction, a „fantastyczność” popkulturowych, łączonych też z innymi gatunkami Heimatfilmów zaspakajała potrzeby Austriaków. W tym kontekście *1. April 2000* jest pierwszym i dotychczas jedynym heimatowym filmem futurystycznym, również podsuwającym proste rozwiązania i ukazującym (stereo)typową austriackość niewymagającą rewidowania rodzimej mitologii. Ze względu na pewne podobieństwa nie należy wykluczać, że inspiracją dla twórców filmu był *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* (*The Day the Earth Stood Still*, reż. Robert Wise, 1951) opowiadający o lądowaniu kosmity i robota przed siedzibą rządu w Waszyngtonie w celu zapobieżenia zbliżającej się wojnie. Wprawdzie austriacka premiera amerykańskiej produkcji odbyła się dopiero w maju 1953 r., jednak w Niemczech pokazywano ją od maja 1952 r. – na pół roku przed pierwszym pokazem *1. April 2000*, zatem Liebeneiner mógł go widzieć.

Heimatfilm to gatunek doskonale oddający ducha czasu, więc okupacja aliancka, która znalazła odzwierciedlenie w *1. April 2000*, stała się nowym tożsamościowym kontekstem (nadal w wydaniu idyllicznym). Świat Heimatfilmów wywoływał odczucie iluzyjności, choć pod koniec lat 50. pojawiły się „poważniejsze” utwory (zwykle adaptacje powieści), a u schyłku lat 60. doszło do rewizji samego pojęcia *Heimat*, które przestało kojarzyć się z kiczem i naiwną wesołością. Zaczęły powstawać anty-Heimatfilmy ukazujące austriacką przeszłość (m.in. sytuację chłopów, życie w czasach narodowego socjalizmu). W latach 80. realizowano bliskie współczesności społeczno-krytyczne Heimatfilmy, kategoria Heimatu zaś została po raz kolejny zreinterpretowana. Miejsce rodzinne wzbudzało poważne konotacje, a jego społeczność poddano krytycznej analizie. *Heimat* stawał się niekiedy przestrzenią niebezpieczną, niezapewniającą już oparcia. Zgoda na takie ujęcie może pojawić się jednak tylko wtedy, gdy zostało ugruntowane poczucie tożsamości. Było ono zatem akceptowalne dla tych, których (nowy) subwersywny charakter filmów nie dezorientował i nie oburzał, lecz prowokował

do refleksji. Dotyczyło to zresztą nie tylko widzów, lecz także twórców. Subwersji dokonywali najczęściej młodzi filmowcy, doświadczający wątpliwości tożsamościowych, które ich rodziców czy dziadków dotyczyły raczej „protetycznie”. W takiej sytuacji problemy z identyfikacją stawały się tematem do artystycznego, krytycznego przetworzenia, a nie wewnętrzną potrzebą czy odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczne. Ta tendencja dotyczy też lat 90., kiedy to Heimat filmy zarazem nawiązywały do swych bezpośrednich poprzedników, jak i stanowiły nostalgiczny powrót do wczesnego okresu rozwoju tego gatunku poprzez remake’i. Tendencja ta utrzymywała się w pierwszych dwóch dekadach XXI w.

Obserwacja, że krytyczne podejście do kwestii Heimatu jest możliwe wtedy, gdy zostaje ugruntowana tożsamość narodowa, znajduje potwierdzenie w badaniach opinii publicznej. Po wojnie zdanie Austriaków na temat tego, kim są, ewoluowało od postrzegania się jako Niemców do uznania bycia Austriakami, narodem niezależnym od niemieckiego²¹. Jeszcze pod koniec lat 50. w sondażach twierdzili oni, że są Niemcami, a tylko nieco ponad jedna trzecia pytanym uznawała, że istnieje coś takiego jak „narod austriacki”²². W 1965 r. opinie, że Austriacy są narodem wyrażało 48 proc. pytanym, 12 lat później 62 proc., zaś w 1992 r. już 70 proc.²³ Z kolei w badaniach przeprowadzonych w 2018 r. na zlecenie dziennika „Der Standard” jedynie 3 proc. odpowiedziało twierdząco na pytanie, czy lepszym rozwiązaniem dla Austrii byłoby, gdyby była ona częścią Niemiec (90 proc. odpowiedziało negatywnie)²⁴. Można to uznać za dowód poczucia odrębności i niepodlegającej dyskusji tożsamości niemieckojęzycznych mieszkańców Austrii, zbudowanej po ponad stu latach funkcjonowania państwa jako republiki.

Przywołałam tu w skrócie historię Heimat filmu i odpowiednie dane, ponieważ dzięki temu można zauważyć pewną prawidłowość. Wskazuje ona, że wraz ze wzrostem poczucia przynależności narodowej spadała potrzeba oglądania (i tworzenia) eskapistycznych, budujących zastępczą tożsamość klasycznych Heimat filmów, a jednocześnie rosła otwartość na ich realistyczno-krytyczną wersję. Zwiększało się też zainteresowanie wariantem nostalgicznym, przybierające – jak wskazywałam – formę zdystansowanego powrotu do klasycznych pozycji tego gatunku, jaką były remake’i. By wzmocnić swą tezę o swoistym braku warunków do powstania science fiction w XX-wiecznej austriackiej kinematografii spowodowanym dominacją Heimat filmu, wspomnę o jeszcze jednej korelacji, którą można tu dostrzec. Otóż świadczące o rosnącym poczuciu tożsamości narodowej niemieckojęzycznych Austriaków dystansowanie się do klasycznych Heimat filmów, a nawet ich odrzucenie, łączy się w porządku czasowym z pojawieniem się w latach 80. pierwszych oznak zainteresowania science fiction u austriackich twórców (np. *Morgengrauen / Świt*, reż. Peter Sämann, 1984/ czy zawierająca elementy gatunku awangardowa produkcja *Rote Ohren fetzen durch Asche / Czerwone uszy przedzierają się przez popiół*, reż. Angela Hans Scheirls, Dietmar Schipeks, Ursula Pürrens, 1990/, której akcja rozgrywa się w 2700 r.). Natomiast czas, w którym tożsamość ta nie podlegała już dyskusji, zbiegł się ze zwiększeniem produkcji austriackiej filmowej fantastyki naukowej *sensu stricto*. Znowu trzeba dodać, że jej twórcami są ludzie młodzi, którzy nie odczuwają już potrzeby pytania, kim są jako Austriacy, czy też retuszowania rzeczywistości. Filmowcy ci – wolni od zobowiązań wobec Heimatu –

mogą zastanawiać się, kim są jako ludzie, jaka jest ich rola na Ziemi i miejsce we wszechświecie, a także odzwierciedlają współczesne niepokoje w futurystycznej perspektywie, czego przykładem jest zrealizowany w 2022 r. *Rubikon* – debiut fabularny Magdaleny Lauritsch.

Pojazdy kosmiczne przed pałacem Schönbrunn

Powróćmy jednak do filmu *1. April 2000*. Opowiada on o tym, jak po 55 latach bezowocnych negocjacji Austria nadal pozostaje pod okupacją alianców. Nowo wybrany premier ogłasza więc 1 kwietnia 2000 r. niepodległość oraz wydaje edykt kończący wsparcie finansowe dla Unii Globalnej. W konsekwencji wysocy komisarze alianccy oskarżają Austrię przed Komisją Ochrony Świata o naruszenie pokoju, a do Wiednia zostają wysłane rakiety z policją. Przed Pałacem Schönbrunn ląduje pojazd z prezydentką unii oraz delegatami z różnych kontynentów. Grożą oni unicestwieniem Austrii za odwieczne sianie niepokojów. Austriacy muszą więc przekonać członków komisji, że ich ojczyzna to spokojny kraj oddany kulturze i sztuce, który zawsze działał dla dobra ludzkości. Premier wykorzystuje wszystko, co może pomóc mu w ukazaniu w jak najlepszym świetle tysiącletniej historii swej ojczyzny: zbiory muzealne, archiwa, telewizję i film. Angażuje tysiące osób (m.in. aktorów, muzyków) do rekonstrukcji wydarzeń historycznych, będącej swoistą podróżą w czasie. Z wielkiego *show* ma wynikać, że Austria zawsze starała się rozwiązywać konflikty nie na polu bitwy, lecz poprzez małżeństwa, oraz że walczyła jedynie w słusznej sprawie – w obronie wiary, Europy lub własnej. Kiedy komisja prawie przekonuje się do austriackich racji, pojawia się wiadomość, że Policja Ochrony Świata została zaatakowana przez wiedźmęczyków. Tajną bronią okazują się miejscowe piosenki, młode wino i kobiety, które sprawiają, że policjanci pozbywają się futurystycznych kombinizonów i oddają zabawie w ogródku gospody. Po kolejnej prezentacji ważnych wydarzeń z przeszłości zapada nowy łagodniejszy wyrok: Austria ma zostać przekształcona w wielkie muzeum i park ochrony przyrody, jej mieszkańcy zaś rozlokowani na rzadko zaludnionych terenach na całym świecie. Oburzony premier mobilizuje obywateli i już następnego dnia w całym kraju odbywają się pokojowe manifestacje oraz parady rozśpiewanych ludzi w strojach ludowych; w tle rozbrzmiewa marszowa pieśń o prawie Austrii do wolności i równości. W filmie pojawiają się także ujęcia uśmiechniętych robotników i rozbawionych dzieci, migawki ukazujące najpiękniejsze zakątki kraju oraz scenki z najpopularniejszych operetek austriackich. Kiedy na sali rozpraw ma zapaść ostateczny wyrok, pojawia się delegat z Azji, który wcześniej odwiedził Archiwum Państwowe, gdzie znalazł dokument podpisany przez Roosevelta, Churchilla i Stalina, potwierdzający przyznanie Austrii niezależności. Wobec tego prezydentka ogłasza koniec omyłkowej okupacji i wycofanie wojsk alianckich. Wszyscy obejmują się i tańczą walca, a z pałacowego dziedzińca odlatuje statek kosmiczny, choć już bez prezydentki, która zostaje z premierem Austrii, by podtrzymać tradycję zawierania pokoju przez małżeństwo.



Tło historyczne

Dość wąta fabuła jest głęboko osadzona w austriackiej rzeczywistości lat 50., kiedy kraj znajdował się pod okupacją aliancką (funkcjonujący od 1945 r. rząd nie mógł np. samodzielnie stanowić prawa). Mocarstwa okupacyjne przejęły (każde na zajmowanym przez siebie terenie) niemiecki majątek oraz płynące z niego dochody²⁵, a także silnie ingerowały w gospodarkę i politykę. Przy przekraczaniu granic między strefami potrzebne było zezwolenie na podróż uzupełnione o czterojęzyczny dokument tożsamości (właśnie taki paszport stanowi tło napisów początkowych w *1. April 2000*). Ponadto podzielony Wiedeń stał się ośrodkiem szpiegostwa dla nieufających sobie nawzajem okupantów, co pokazują między innymi filmy: *Trzeci człowiek* (*The Third Man*, reż. Carol Reed, 1949) i *Czterech w jeepie* (*Die Vier im Jeep*, reż. Leopold Lindtberg, 1950). Wizualne nawiązania do tego ostatniego znajdziemy skądinąd w kilku scenach filmu Liebeneinera. W wydanej w 1943 r. Deklaracji moskiewskiej głoszącej, że Austria była pierwszym krajem, który padł ofiarą nazistowskiej agresji²⁶, sygnujące ją mocarstwa oświadczyły wprawdzie, iż *pragną ujrzyć Austrię na nowo wolną i niepodległą*²⁷, jednak nie zwalniały tego kraju od odpowiedzialności za udział w wojnie po stronie hitlerowskich Niemiec²⁸.

W latach 1947-1953 negocjacje między mocarstwami okupacyjnymi a Austrią wyhamowały. Po śmierci Stalina klimat do dyskusji wprawdzie znów się poprawił i od 1954 r. kontynuowano rozmowy, ale Związek Radziecki nadal stawiał opór, chcąc zatrzymać swe wojska w Austrii z przyczyn politycznych oraz ekonomicznych. W końcu, aby uniemożliwić jej ewentualne przystąpienie do NATO, Związek Radziecki zgodził się w 1955 r. na niezależność kraju (traktat zakładał jego neutralność) oraz wycofanie wojsk. Austria musiała jednak zapłacić ZSRR dużą sumę „odszkodowania” za majątek, którym dotychczas zarządzał na jej terytorium (pozostałe trzy mocarstwa oddały skonfiskowane dobra bez odszkodowania). W końcu 15 maja 1955 r. w wiedeńskim Belwederze podpisano Traktat Państwowy o przywróceniu niepodległej i demokratycznej Austrii. Po dziesięciu latach okupacji minister spraw zagranicznych Leopold Figl mógł ogłosić, że *Austria jest wolna!*²⁹ Na prośbę republiki jej zaangażowanie w narodowy socjalizm oraz odpowiedzialność za wybuch II wojny światowej nie zostały uwzględnione w traktacie, co niewątpliwie również przyczyniło się do powstania funkcjonującego przez wiele lat mitu ofiary. Debata dotycząca roli Austriaków w podtrzymywaniu systemu nazistowskiego rozpoczęła się w latach 80. za sprawą afery Kurta Waldheima³⁰, a dopiero na początku kolejnej dekady kraj uznał swą współodpowiedzialność za zbrodnie nazistowskie³¹.

Strategia twórcza

Stosując kompleksową strategię, twórcy *1. April 2000* stworzyli niemającą chyba precedensu, dość kuriozalną hybrydę stylów i gatunków. Polega ona na połączeniu science fiction, Heimatfilmu i komedii muzycznej, a także instrumentalnym wykorzystaniu historii i wspomnianego już dziedzictwa narodowego w celach propagandowych i reklamowych. Jeśli chodzi o rys futurystyczny, film tylko pozornie odpowiada definicji gatunkowej (odsyła do przyszłości, jest

prawdopodobny, nie zawiera elementów cudowności), jednak brakuje mu cech uznawanych za typowe dla fantastyki naukowej (motyw dominacji maszyn, kwestia relacji człowieka z bytami pozaludzkimi, postaci androidów, obcych etc.). Na pierwszy rzut oka wydaje się on bliższy nurtowi *soft science fiction*, ale to też tylko pozór³². Film *1. April 2000* to science fiction gubiąca *science*. Futuryzm jest pretekstowy – odsyła do niego zaledwie kilka symboli, których funkcją jest wskazanie czasu akcji, a nie pobudzenie do refleksji nad przyszłością ludzkości czy wyrażenie niepokoju związanego z rozwojem techniki. Elementy tego rodzaju (pochodzące jak gdyby z atompunka³³) nie mają znaczenia dla przebiegu akcji i – szczególnie dziś – wydają się zabawne oraz niekonsekwentnie dobrane (w chwili realizacji filmu był to zamierzony zabieg komediowy). Są wśród nich pojazdy kosmiczne (duży srebrzysty spodek oraz małe niby-helikoptery), policyjne pałki emitujące śmiertcionośne promienie, aparaty do prześwietlania pomieszczeń, mikroporty, a także coś w rodzaju nareęcznego telegrafu, wyświetlającego wiadomości na przezroczystej taśmie i bezprzewodowe nadajniki. Zestaw rekwizytów obejmuje także przedmioty typowe dla lat 50., które dzięki nieznacznemu zmodyfikowaniu nabierają futurystycznego charakteru (wieloobiektywowe, przenośne kamery oraz gadżety o trudnej do wy tłumaczenia funkcjonalności jak antenki na głowach postaci). Również kostiumy mają wskazywać „przyszłościowy” charakter świata przedstawionego. Policjanci noszą metalowe hełmy i – z uwagi na ubrania z gąbki – przypominają Bibendum (popularnie zwanego ludzikiem Michelin), dziennikarze są ubrani w antenki na głowach i wdzianka z tworzywa sztucznego, a prezydentka – w połyskujące stroje. Kostiumy pozostałych postaci albo niczym nie różnią się od tych z lat 50. albo zostały zaledwie nieco udziwnione (pasiaste leginsy noszone do spódnic, ronda kapeluszy wokół twarzy, kamizelki i fartuszki od *Dirndl*³⁴). Brak futurystycznych strojów, zwłaszcza w przypadku mieszkańców Wiednia, nie świadczył jednak o kłopotach z finansowaniem produkcji, lecz był wyrazem umyślnie pretekstowego futuryzmu filmu i służył podkreśleniu, że ukazana przyszłość powinna dotyczyć ludzi żyjących w roku 1952.

Określany dziś mianem science fiction *1. April 2000* jest w dużej mierze filmem historycznym, powrotem do czasów monarchii, a więc przeszłości nietkniętej przez wojnę, narodowy socjalizm i własną winę. Brakuje tu podstawowej cechy gatunku – (autentycznej) przeszłości, a jako fantastyczny należy określić przede wszystkim obraz zmitologizowanej przeszłości. W ostatniej scenie premier patrzy w geście deziluzji wprost do kamery i mówi: *To się zdarzyło w 2000 r., 1 kwietnia, a my mamy rok...* Ten krótki fragment unieważnia futurystyczną ramę i uwydatnia zasugerowany w tytule primaaprilisowy żart; rok 2000 zostaje „pokonany” przez 1 kwietnia. Jest to jedyny moment, kiedy polityczny postulat suwerenności mógłby wybrzmieć z perspektywy roku 1952 (wcześniej premier wyrażał go w żarliwych przemówieniach, ale z pozycji przyszłości), jednak twórcom dokończenie tego zdania wydawało się zapewne zbyt ryzykowne. Nie chcieli nawet sugerować, że właśnie taka powinna być teraźniejszość / przyszłość i obrócili wszystko w żart. Jednak film przypomniał światu o Austrii, a aliantom o złożonej przez nich obietnicy.

Warto zauważyć także, że jednym z kluczowych posunięć było wypełnienie futurystycznej ramy swojską heimatową treścią, zarazem potwierdzającą i eksponującą austriacką tożsamość – a przy tym taką, któraniosła pocieszenie i oferowa-

ła poczucie bezpieczeństwa, bo nie wiązała się w żaden sposób z kwestią zbrodni narodowego socjalizmu. W latach 50. kolektywna tożsamość w Austrii była konstruowana za pomocą żartobliwych stereotypów, pozwalających uciec od rzeczywistości w kojącą uludę bycia pierwszą ofiarą nazizmu. Romantyczne wyobrażenie o tym kraju jako współczesnej Arkadii pomagało wielu jego obywatelom wypełnić ideologiczną lukę. W *1. April 2000* pojawia się taki „arkadyjski” zestaw elementów tożsamościotwórczych: młode wino (*Heuriger*), kobiety w *Dirndl*³⁵ i śpiew (niem. *Wein, Weib und Gesang*), a także wiedeński urok, przyroda, kultura i sztuka, humor, odrębny język, własna tradycja oraz austriacki styl życia – przyjemny, nieszkodliwy, w którym brak miejsca na zbrodnię (bo ta przecież jest niemiecka) i czerpiący z poczucia przytulności (*Gemütlichkeit*). Z klasycznym Heimatfilmem obraz *Liebeneinera* łączą też: prosty konflikt, szczęśliwe zakończenie, muzyka oraz unikanie nieprzyjemnych wątków (np. powód pojawienia się w Austrii aliantów). Jak w Heimatfilmie, także tu akcja zasadza się na kontraście (Austria *versus* reszta świata), konflikt wynika z tego, że zagrożona jest wspólnota, a więź bohaterów z okolicą podkreślają stroje ludowe i zwyczaje. Ta część filmu, ukazująca linię obrony stosowaną przez filmowego premiera, jest skoncentrowana na przeszłości, a właściwie na jej konstruowaniu, co też ma w sobie pierwiastek fantastyki.

Istotnym elementem strategii twórczej jest również humor, dzięki któremu zostaje wyekspozowana austriackość i wspomniany wiedeński urok. Zabawna wydaje się sama warstwa wizualna filmu – przywoływany już nieco amatorski i niekonsekwentny design futurystycznych gadżetów oraz kostiumów. Do powstania komicznych sytuacji prowadzi też samo używanie gadżetów pochodzących z przyszłości. Ogólnie rzecz ujmując, futuryzm stanowi tu narzędzie (primaaprilisowego) żartu zapowiedzianego w tytule filmu, za pomocą którego twórcy wzbudzają oczekiwania – odbiorca spodziewa się komedii. Film obfituje ponadto w komizm słowny. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na wesołość typową dla austriackiego Heimatfilmu (pokonanie policji winem i zabawą) oraz – aktualne do dziś – żarty, jak mylenie Austrii z Australią. Reżyser nie stroni przy tym od autoironii, dobrotliwie dworując z przywar krajanów (np. rekonstrukcja bitwy kończąca się w połowie sceny z powodu braku pieniędzy na wypłaty dla statystów). Pojawia się tu też subtelny humor polityczny: minister finansów podaje się do dymisji, bo wydał wszystkie pieniądze na – jak to zostaje ujęte w filmie – koszty okupacyjne oraz... aktorów, kostiumy i odtwarzanie wydarzeń historycznych. Zabawny jest w końcu sam pomysł ukarania Austrii przekształceniem jej w wielkie muzeum i park narodowy.

W filmie *Liebeneinera* są jednak także momenty wzruszające (zwierzenia prezydentki dotyczące strat najbliższych), refleksyjne (scena ilustrująca piosenkę *Liebe, Augustin*) i poważne (tyrada prezydentki przeciw krwawym rządóm mężczyzn czy pełne żaru wystąpienie premiera w kwestii równych praw dla Austrii). Massimo Perinelli twierdzi, że chwila, w której bohaterka opowiada o swojej stracie, wyznacza jedyny punkt styczny z tematyką II wojny światowej, co dla widzów z 1952 r. było na pewno czytelne³⁶. Należałoby to, jak sądzę, wytłumaczyć jednak nieco inaczej – mianowicie scena, gdy prezydentka zwierza się i wygłasza protest przeciwko wojnie, stanowi jedyny moment, w którym ten niby-futurystyczny karnawał zostaje na chwilę zawieszony i w którym po raz pierwszy (drugi będzie w scenie końcowej) znajdujemy się w realiach 1952 r. Element ten jest przejawem





humanistycznego przesłania filmu, w założeniu mającego przekonać świat, że Austria ma swoistą misję pokojową. Trzeba odnotować, że mimo takich refleksyjnych, poważnych momentów *1. April 2000* dużo łączy z kabaretem³⁷ i komedią austriackiego teatru ludowego. Wskazują na to elementy takie jak: typizacja, identyfikacja językowa (tu poprzez wiedeński akcent), przesada, deheroizacja, odniesienie do spraw bieżących i brak innowacji artystycznych. Lekki ton, autoironia i humor pełnią funkcję „asekuracyjną” – Austriacy nie chcieli urazić swymi żądaniami decyzyjnych i wpływowych osób, tych wszystkich ważnych postaci zaproszonych na premierę w Apollo-Theater w Wiedniu. Woleli dyplomatycznie ironizować choćby poprzez sam wybór daty jako dnia odzyskania suwerenności, gdyż w latach 50. przełom tysiącleci budził nadzieję na przełomowe zmiany, ale też wydawał się nieosiągalny, bo bardzo odległy. Obraz okupacji alianckiej także nie wzbudza poczucia zagrożenia, przez co trudno dostrzec wagę austriackich postulatów, a problem wydaje się operetkowy. Policjanci, którzy lądując na spadochronach wyglądali jeszcze dość niepokojąco, okazują się zwykłymi mężczyznami z prozaicznymi słabościami. W satyrze, której celem jest ośmieszenie zachowań społecznych, cech narodowych i decyzji politycznych, zostaje wykorzystany swoisty dobrotliwy komizm. Wszystkie te zabiegi złagodziły też przekłamania, nadinterpretacje i niedopowiedzenia obecne w warstwie historycznej filmu.

Istotną częścią składową analizowanej strategii jest również historyczna podróż w czasie, czyli (występująca także w obrębie diegezy) pamięć narodu. Film był protestem przeciwko okupacji alianckiej i winien pełnić taką samą funkcję, jaka w świecie przedstawionym została przypisana działaniom austriackiego premiera w fikcyjnym 2000 r. – miał przekonać świat, że kraj spotkała niesprawiedliwość, gdy został on oskarżony o naruszenie światowego pokoju (wielu sądziło przecież, że Austria została tak potraktowana w roku 1914 i 1939). Filmowy premier musiał udowodnić, że Austriacy od zawsze byli narodem miłującym pokój, wykorzystał więc do tego historię, prezentując (w filmach i rekonstrukcjach) te wydarzenia (np. obrona Wiednia przed Turkami) i postaci (Eugeniusz Sabaudzki, cesarzowa Maria Teresa), które świadczyły, że kraj nigdy nie był agresorem, walczył jedynie w obronie własnej i innych, a jego przywódcy byli pobożni i dobrzy. Fragment, w którym premier opowiada o długiej walce, zawiera inscenizację królewskich ślubów, balów i bitew, przywołujące na myśl wystawne dramaty kostiumowe. W kończącej się w XVIII w. retrospektywie zabrakło odniesień do austriackiej ekspansji, ucisku Węgier w czasach monarchii austro-węgierskiej, międzywojennego antysemityzmu czy II wojny światowej. Takie ujęcie przeszłości możemy uznać właśnie za pierwiastek o charakterze fantastycznym, za pomocą którego Austriacy próbowali budować nową powojenną tożsamość i re-austryfikować³⁸ denazyfikowaną rzeczywistość ojczyzny. Wprawdzie są w filmie Liebeneinera pewne elementy mogące kojarzyć się z II wojną światową (monolog prezydentki, policjanci lądujący na spadochronach, pomysł przesiedlania ludności), jednak nie wydaje się, żeby miała to być aluzja tego rodzaju. Ich obecność wynika raczej z wyobraźni realizatorów, która nie mogła przekroczyć ich doświadczenia. Uważany za twórcę socjologii historycznej w Austrii Gerhard Botz zwrócił uwagę, że okres pomiędzy 1938 a 1945 r. został wymazany ze świadomości historycznej Austriaków. Z jego punktu widzenia *Anschluss* nie był *finis*

Austriae, a austriacka historia trwała po 1938 r., co – tym bardziej – powoduje, że Austriacy nie mogą zostać zwolnieni z odpowiedzialności za wydarzenia z okresu między 1938 i 1945 r.³⁹ Film *Liebeneinera* (Niemca, w czasie wojny ulubieńca Josepha Goebbelsa)⁴⁰ brał udział w tym eskamotowaniu, próbując jednocześnie podsycać dumę z nadzorowanej przez władze państwowe okrojonej historii kraju. Wiele lat później jeszcze dalej posunął się Jörg Haider, który podczas wyborów w 1995 r. również nawoływał Austriaków do dumy z własnej historii, podkreślając, że nie muszą się wstydzić przeszłości, oraz stawiając znak równości między zbrodniami nazistowskimi i alianckimi bombardowaniami⁴¹.

W świecie przedstawionym w *1. April 2000* największą szansą Austrii na obronę miała być duchowość jej narodu, bo też wkład tego kraju w światową kulturę i sztukę jest niepodważalny. Dlatego filmowy premier, chcąc przekonać prezydentkę unii i delegatów (a twórcy filmu – okupantów i inne kraje), że Austriacy są pięknym narodem, przez co mają prawo do suwerenności państwowej, przypomina, co Austria dała światu i za co ów ją kocha. Ta część filmu jest najdłuższa, co znakomicie służy przeglądowi austriackiego dziedzictwa narodowego od Mozarta i Beethovena przez najstynniejsze operetki oraz walca wiedeńskiego po starą pieśń *Liebe, Augustin* i muzykę kapel ludowych występujących w strojach *Tracht*⁴². Wśród prezentowanych dokonania znalazł się także występ Wiedeńskiego Chóru Chłpięcego (*Wiener Sängerknaben*), Filharmoników Wiedeńskich (*Wiener Philharmoniker*) oraz pokaz Hiszpańskiej Dworskiej Szkoły Jazdy (*Spanische Hofreitschule*), czyli wszystkiego tego, co odróżnia Austrię od Niemiec, z czego Austriacy są dumni i co przyciąga do ich kraju turystów⁴³. W jednej ze scen premier zaprasza prezydentkę na spacer po mieście, co staje się pretekstem do pokazania jej (i widzom) architektury – kościołów, pomników etc. Ów przegląd kulturalno-artystyczny miał nie tylko istotne znaczenie dla Austriaków, lecz także potencjał reklamowy, jeśli chodzi o cudzoziemców. Już w 1945 r. Viktor Matejka, ówczesny radny Wiednia do spraw kultury, mówił: *Nasze filmy uczyniły znanymi na całym świecie austriacki sposób i sztukę życia, które odróżniają nas od innych narodów*⁴⁴.

Nowe konteksty i echa

W latach 80. *1. April 2000* awansował do statusu filmu kultowego i stał się jedną z najpopularniejszych powojennych produkcji w Austrii. Współcześnie wpisuje się on w nowe konteksty – seksizmu⁴⁵ i feminizmu (na poziomie diegezy) oraz stereotypizacji (na poziomie realizacji). W odniesieniu do momentu powstania można także zauważyć, że zabiegiem – w pewnym sensie – futurystycznym było powierzenie kobietom funkcji wysokich urzędników Unii Globalnej⁴⁶. Choć w pierwszej chwili można to potraktować jako poparcie dla feminizmu⁴⁷ (szczególnie że tyrada prezydentki przeciw złu wyrządzonemu światu przez mężczyzn wybrzmiewa bardzo poważnie), to jednak wymowa całego filmu zmienia to posunięcie w seksizm⁴⁸. Obraz świata przyszłości jest bowiem żartem primaaprilisowym, a happy endem okazuje się ustąpienie (również z urzędu) stanowczej dotąd prezydentki pod naporem miłości oraz argumentów dotyczących braku kobiecości, zwieńczone ślubem z premierem. To nie tylko triumf austriackiego patentu na rozwiązywanie konfliktów politycznych (*Bella gerant alii, tu felix Austria nube*), lecz

także tamtejszego patriarchalnego porządku z lat (nie tylko) 50. Kobieta na czele władzy w roku 2000 to jedynie fantazja i żart, świat wywrócony do góry nogami. Zgodnie z konwencją komediową i normami obyczajowymi panującymi w momencie realizacji filmu w szczęśliwym zakończeniu wszystko wraca do „normy”, czyli ukazania typowego losu Austriaczek w latach 50.⁴⁹ W oczach ówczesnego społeczeństwa kobieta mogła być najwyżej sekretarką szefa mężczyzny i to tylko dopóki nie wyszła za mąż. Deprecjonowanie to wynikało zarówno z ograniczeń systemu patriarchalnego, jak i z ówczesnej sytuacji społecznej. Zaraz po wojnie zaradne, pracujące kobiety, które opiekowały się powracającymi do domu żołnierzami, budziły pozytywne skojarzenia. Jednak w kinie lat 50. bohaterki, które podejmowały pracę zarobkową, nie były postrzegane dobrze, ponieważ – w odniesieniu do rzeczywistości – uznawano, że kobiety takie „zabierają” miejsca pracy mężczyznom gotowym do niej wrócić. Natomiast w kontekście wspomnianej stereotypizacji chodzi o wygląd przedstawicieli różnych grup etnicznych, którzy przylatują do Wiednia, zagranych wyłącznie przez białych aktorów, (*blackface* przedstawiciela Afryki /Ulrich Bettac/, *brownface* delegatki z Ameryki Łacińskiej /Judith Holzmeister/, *yellowface* przedstawiciela Azji /Robert Michal/ oraz stereotypowy strój reprezentanta Unii Islamskiej /Heinz Moog/). Chociaż należy dodać, że stereotypizacja ta mogła również wynikać z konwencji komedii i Heimatfilmu, w których chodzi o czytelny dla wszystkich przekaz.

W roku 2000, kiedy – w związku z prowadzącą do międzynarodowej izolacji sytuacją polityczno-społeczną – w Austrii krążyło przekonanie o powtarzaniu się historii jako farsy, *1. April 2000* uznano znowu za aktualny. Film twórczo rezonował w kinie austriackim. W sposób oczywisty nawiązuje do niego satyra polityczna *Heider lebt – 1. April 2021 (Heider żyje – 1 kwietnia 2021*, reż. Peter Kern, 2002). Niskobudżetowy Heimatfilm, rozprawiający się krytycznie z ówczesną austriacką polityką, kulturą i społeczeństwem, opowiada wydarzenia z tytułowego roku 2021. Europa jest w nim podzielona na sektory amerykańskie, a do Wiednia przyjeżdża niemiecki dziennikarz, aby zrelacjonować historię Jörga Haidera, który po dwudziestu latach rządów został odsunięty przez Amerykanów od władzy i zniknął bez śladu. Również ten film jest żartem primaaprilisowym, tyle że dystopijnym, jako że tym razem znamy przyczynę okupacji. Inna produkcja, której twórcy odwołują się do filmu Liebereinera jest satyra polityczna *Todespolka (Polka śmierci*, reż. Michael Pfeifenberger, 2010) zawierająca elementy horroru i thrillera psychologicznego. Jej akcja nie ma wprawdzie charakteru prawdziwie futurystycznego, jednak wybiega w jakąś (hipotetyczną) przyszłość i dotyczy codziennego faszyzmu austriackiego. Reżyser pokazuje, jak mogłaby wyglądać jego ojczyzna pod rządami prawicowo-populistycznymi. Nową kanclerką zostaje u niego dr Sieglinde Führer, która wprowadza właściwe prawo i porządek: wraca szyling i kara śmierci, Austria opuszcza Unię Europejską, cudzoziemcy zaś zostają obłożeni licznymi zakazami. *Todespolka* prezentuje dokładnie odwrotny obraz kraju w porównaniu z tym, który poznajemy u Liebeneinera. Jeśli historia z 1952 r. była marzeniem filmowego premiera, to ta z roku 2010 byłaby jego koszmarem. Pfeifenberger podziela też chyba pogląd autorów *1. April 2000* głoszący, że Austriak – zamiast budować lepszą przyszłość – ulega iluzji zbawienia w przeszłości, nawet jeśli musi ją podretuszować.

Podsumowanie

Po zakończeniu II wojny światowej Austria próbowała zredefiniować swoją pozycję i podkreślić cechy odróżniające ją od Niemiec, by nie obarczono jej odpowiedzialnością za nazizm i zbrodnie wojenne. Podtrzymywane przez media przekonanie o wyłącznej winie Niemiec było warunkiem jedności narodowej. Denazyfikacja niekoniecznie oznaczała zaistnienie nowej austriackiej świadomości, a jedynie odzyskanie suwerenności⁵⁰. Kino starało się łagodzić niepokoje tożsamościowe, kreując i propagując mit typowego Austriaka o miłym usposobieniu i życzliwym charakterze, kochającego spokój i międzynarodową zgodę, co jednocześnie miało być odpowiedzią na zarzuty ksenofobii i współwiny. Jowialny obywatel Austrii był symbolem i dowodem niemożliwości zbrodni. Heimatfilmy legitymizowały pewien określony sposób (samo)obrony: *Walczyliśmy kwiatami, muzyką i humorem, to walka, której nikt jeszcze nie przegrał!*⁵¹ Zanim – wraz z rosnącym poczuciem narodowym – w Austrii zaczęły się pojawiać filmy science fiction *sensu stricto*, w 1952 r. powstał *1. April 2000*, będący tylko z pozoru fantastyką polityczną czy beztronską satyrą na przyszłe polityczne losy Austrii, w rzeczywistości zaś propagandowym Heimatfilmem. Współcześnie może być on odczytywany jako swoisty obraz historyczny, przedstawiający dzieje Austrii nieobiektywnie, ale dość atrakcyjnie lub też jako nostalgiczna podróż do świata klasycznych Heimatfilmów i retrofuturystycznych wizji, przede wszystkim zaś wdzięczny film muzyczny i zabawna komedia. Z pewnością właśnie dlatego produkcja ta budzi dziś spore zainteresowanie – została wydana na DVD, trafia regularnie do programów festiwalu i przeglądów, a także rezonuje w innych utworach i – otwierając nowe konteksty – stanowi inspirację dla akademickiego filmoznawstwa.

Na postawione we wstępie pytanie, czy filmowi propagandowemu potrzebny był kostium science fiction, należałoby odpowiedzieć twierdząco. Dzięki takiemu „przebraniu” mógł on stać się przekaźnikiem określonych idei i postulatów, a jednocześnie „działać” w oderwaniu od ograniczeń rzeczywistości⁵². Rząd austriacki, z którego inicjatywy powstał *1. April 2000*, w tamtej chwili zdecydował, że oto nadszedł czas, by zająć stanowisko w sprawie niepodległości kraju, ale – zapewne wiedząc, jakie problemy może spowodować krytyka skierowana pod adresem sił okupacyjnych (zwłaszcza sowieckich) – zasugerował, by historia została opowiedziana w konwencji science fiction, stając się aluzyjnym narzędziem krytyki współczesności. Otwarte żądanie wycofania wojsk okupacyjnych wydawało się dość kontrowersyjne, dlatego próbowano je złagodzić. Miało temu służyć ironizowanie, epatowanie austriackim urokiem oraz wybiegnięcie w przyszłość. Dzięki tym zabiegom siły okupacyjne zostały jedynie nieznacznie ośmieszone, wizerunek Austriaków ocieplony, a postulaty zawarte w filmie nie wybrzmiały jak żądania, lecz jak niewinny żarcik. Taka koncepcja nie pozwalała na pokazanie prawdziwych, czyli ambiwalentnych relacji ludności austriackiej z wojskami alianckimi⁵³, a ucieczka w przyszłość umożliwiała zignorowanie faktycznych powodów okupacji. Przyszłość owa była bowiem tak odległa, że sprawiała, iż przeszłość (a więc i narodowy socjalizm) niemal zniknęła lub można było wybrać z niej właściwe elementy (najchętniej z czasów monarchii), inne zaś pominąć. Zacięcie polityczne pozwalało odrzucić refleksyjność klasycznej science

fiction, ale jej kostium rozbrajał przeszłość poprzez dehistoryzację i pielęgnowanie wiecznych austriackich wartości: przyrody, kultury i tradycji⁵⁴.

Podróż w przyszłość, której w filmie przecież w istocie nie ma, stała się powrotem w przeszłość, bo Austriacy pragnąc zmiany, chcieli właściwie, by wszystko było po staremu, to zaś na świecie mogło wzbudzać obawę, że historia się powtórzy. Twórcy, asekuracyjnie każąc przemawiać swoim rodakom pozornie z przyszłości i biorąc to w prymaaprilisowy cudzysłów, podtrzymywali mitologię (sympatycznych) ofiar w duchu kształtowania się tożsamości Austrii po wojnie. *W tym przypadku ucieczka w przyszłość była taktyką zastosowaną przez tych, którzy byli obciążeni przeszłością*⁵⁵. Film *1. April 2000* można w pewnym sensie uznać za antycypację powstania Unii Europejskiej, jednak w 1952 r. z pewnością nie można było przewidzieć, że właśnie w roku 2000 znany z rasistowskich poglądów premier Karyntii Jörg Haider wprowadzi do rządu nacjonalistyczną Partię Wolnościową (FPÖ), co stanie się przyczyną zastosowania przez unię sankcji wobec Austrii. Inicjatorzy i twórcy prawdziwego *Österreich-Film* zapewne nie spodziewali się też, że w roku 2023 artykuł o nim trafi do książki z *analizami znanych niemieckich filmów*⁵⁶.

¹ Por. C. Fuchs, *1. April 2000*, w: G. Schlemmer, *Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute*, Synema Gesellschaft für Film und Medien, Wien 2003, s. 4.

² Tamże, s. 10.

³ „Paimann's Filmlisten. Wochenzeitschrift für Lichtbild-Kritik” 1952, t. 37, nr 1953, Wien, s. 114. Podaje za: C. Wimmer, *Gegenwart der Zukunft von Gestern. Der Versuch einer Geschichte des Science-Fiction-Filmes in Österreich*, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2009, s. 88.

⁴ To rozumienie science fiction jest zbliżone do poglądów m.in. Hugo Gernsbacka czy Roberta A. Heinleina. Por. H. Gernsback, *The Impact of Science-Fiction on World Progress...*, „Science-Fiction Plus: Preview of the Future” 1953, t. 1, nr 1, s. 2 oraz R. A. Heinlein, *Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues*, w: *The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism*, red. R. A. Heinlein, C. Kornbluth, A. Bester, R. Bloch, University of Chicago: Advent Publishers, Chicago 1959, s. 34.

⁵ Biorę tu pod uwagę filmy zrealizowane przez Austriaków albo wyprodukowane w Austrii.

⁶ T. Ballhausen, *Exposed: A Short History of Austrian Science Fiction Film*, w: *European Visions: Small Cinemas in Transition*, red. J. Blankenship, T. Nagl, Transcript, Bielefeld 2015, s. 250, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv371bzm.19> (dostęp: 11.04.2024).

⁷ *Sozialdemokratische Arbeiterpartei Österreichs*.

⁸ Od początków kina austriackiego do roku 2024.

⁹ Potwierdzeniem mojej tezy, że dopiero w XXI w. pojawiła się w Austrii przestrzeń i zapotrzebowanie na inne niż Heimatowe filmy, może być też fakt, że w 2004 r. Österreichisches Filminstitut i telewizja ORF przygotowali projekt „8x45”, zakładający współpracę austriackich producentów filmowych z młodymi scenarzystami i reżyserami. Ogłoszono wtedy konkurs na scenariusz filmu z gatunku – jak to określono – *mystery*. Chodziło nie o science fiction, ale o historię ukazującą niezwykłe zjawiska, które oscylują między przesądem a rozsądkiem, przy czym oczekiwano, że opowieści te będą miały wyraźny związek z Austrią. Nadesłano 155 zgłoszeń od 61 producentów, którzy do współpracy zaprosili 193 scenarzystów i 140 reżyserów. Zob. M. Greuling, *Nachwuchs im Mystery-Fieber*, „Celluloid” 2006, nr 1, s. 23.

¹⁰ Zob. J. Forst-Battaglia, *Narodowość i język w monarchii austro-węgierskiej*, „Wschód Europy / Studia Humanistyczno-Społeczne” 2017, t. 3, nr 2, s. 174, <http://journals.umcs.pl/we> (dostęp: 11.04.2024).

¹¹ K. Koźbiał, *Austriacka tożsamość a wejście republiki Austrii do Unii Europejskiej w świetle Protokołu nr 10 do Traktatu Akcesyjnego z 1994 roku*, „Przeгляд Zachodni” 2022, nr 1, s. 43.

¹² Tamże, s. 48.

¹³ Zob. tamże.

- ¹⁴ „Der Volksbote”, Innsbruck, 15.04.1948. Cyt. za: W. Fritz, *Geschichte des österreichischen Films*, Bergland Verlag, Wien 1969, s. 179.
- ¹⁵ Wpływ na tę sytuację na pewno miała również ogólna tendencja w obrębie europejskiego rynku filmowego wskazująca większą gotowość do konsumowania amerykańskich produkcji tego typu niż realizacji własnych. W jakimś stopniu istotne są także względy finansowe i możliwości produkcyjno-organizacyjne w Austrii, o czym świadczy duża liczba tańszych i łatwiejszych w realizacji filmów krótkometrażowych (nakręconych już w XXI w.).
- ¹⁶ P. Kaźmierczak, „Państwo, którego nikt nie chciał”. *Tożsamość austriacka w okresie międzywojennym*, „Horyzonty Polityki” 2010, t. 1, nr 1, s. 234-235. Podaje za: K. Koźbiał, dz. cyt., s. 48-49.
- ¹⁷ A. Romejko, *Przemiany austriackiej tożsamości narodowej*, w: *Procesy migracyjne w kontekście przemian kulturowo-cywilizacyjnych*, red. E. Polek, J. Leska-Ślęzak, Bernardinum, Pelplin 2007, s. 282.
- ¹⁸ Tamże, s. 284-285.
- ¹⁹ W. Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Verlag Christian Brandstätter, Wien – München 1997, s. 234.
- ²⁰ Zob. K. Koźbiał, dz. cyt., s. 51.
- ²¹ A. Romejko, dz. cyt., s. 285.
- ²² H. Lackner, *60 Jahre Fernsehen in Österreich: „Eine Art Milchglasscheibe”*, „Profil” 29.08.2015. <https://www.profil.at/oesterreich/jahre-fernsehen-orf-oesterreich-art-milchglasscheibe-5834815> (dostęp: 10.03.2024)
- ²³ A. Romejko, dz. cyt., s. 285. Lackner podaje inne liczby: w 1970 r. 66 proc. Austriaków uważało, że istnieje naród austriacki, a w 2015 – 95 proc. Te rozbieżności nie mają jednak znaczenia, chodzi bowiem o ogólną tendencję zwyżkową. Zob. H. Lackner, dz. cyt.
- ²⁴ [NN], *Österreicher sehen Deutschland als wichtig, aber nicht als Vorbild an*, „Der Standard”, 27.12.2018, <https://www.derstandard.at/story/2000094808388/oesterreicher-sehen-deutschland-als-wichtig-aber-nicht-als-vorbild-an> (dostęp: 2.04.2024).
- ²⁵ Chodzi np. austriackie o fabryki, pola naftowe etc., które nazistowskie Niemcy i obywatele niemieccy przejęli po 1938 r.
- ²⁶ Zob. M. Golik, *Austria na wirażach pamięci. Kilka słów o austriackim micie pierwszej ofiary*, w: *Bezpieczeństwo informacyjne w dobie postprawdy*, red. T. W. Grabowski, M. Lakomy, K. Oświecimski, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Kraków 2018, s. 250.
- ²⁷ *Zbiór Dokumentów*, red. J. Makowski, nr 3-4, listopad-grudzień 1945, s. 89, <https://digit.pism.pl/dlibra/show-content/publication/edition/269?id=269> (dostęp: 11.04.2024)
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ *Das viergeteilte Land – Österreich während der alliierten Besatzung*, <https://www.demokratiewebstatt.at/thema/thema-der-staatsvertrag/das-viergeteilte-land-oesterreich-waehrend-der-alliierten-besatzung> (dostęp: 11.04.2024). Dla porównania – okupacja Niemiec trwała tylko cztery lata.
- ³⁰ Kurt Waldheim (1918-2007), sekretarz generalny ONZ (1972-1981) i prezydent Austrii (1986-1992). Podczas jego kampanii prezydenckiej dziennikarz austriackiego tygodnika „Profil” ujawnił, że w okresie II wojny światowej przyszedł polityk pełnił służbę w Wehrmachcie w formacji, która dopuściła się zbrodni wojennych na Bałkanach oraz była odpowiedzialna za wywóz greckich Żydów do obozów koncentracyjnych. „Afera Waldheima” spowodowała, że polityk stał się obiektem ostracyzmu dyplomatyczno-politycznego. Mimo tego pełnił on funkcje prezydenta Austrii do końca kadencji.
- ³¹ W lipcu 1991 r. Franz Vranitzky, ówczesny kanclerz, jako pierwszy polityk austriacki przyznał publicznie w parlamencie, że Austria ponosi współodpowiedzialność za zbrodnie nazistowskie. Ważną datą był też rok 1994, kiedy ówczesny prezydent Thomas Klestil podczas pobytu w Izraelu wskazywał udział Austriaków w prześladowaniu Żydów i Holokauście. Zob. M. Golik, dz. cyt. s. 258.
- ³² Termin *soft science fiction* pojawił się pod koniec lat 70. XX w. i jest przypisywany australijskiemu badaczowi literatury Peterowi Nichollsowi. Oznacza *science fiction* skupioną na przedstawianiu spekulatywnych społeczeństw, polityki, relacji między postaciami i odnosi się do nauk „miękkich”, społecznych. Może oznaczać też *science fiction*, w której nauka nie ma znaczenia dla opowieści. Termin ten powstał jako uzupełnienie terminu *hard science fiction*, która odznacza się naukową dokładnością, wiarygodnością i logiką, realistycznym przedstawianiem spekulatywnej nauki lub inżynierii oraz odnosi się do nauk „twardych”, przyrodniczych. W artykule *Science and Literature* („Science” 1951, t. 113, nr 2938, s. 432) J. R. Pierce pisał, że ówczesnym opowiadaniom *science fiction* brakowało twardego rdzenia naukowego (*hard scientific core*). Nawiązując

- do tego określenia, Peter Schuyler Miller użył w 1952 r. terminu *hard-shell science fiction* (pojawił się on w recenzji książki *The City in the Sea* Wilsona Tuckera zamieszczonej w lipcowym numerze „Astounding Science Fiction”; s. 160). W innym miejscu Miller zastosował określenie *hard science fiction* (chodzi o artykuł *Science fiction* w „Astounding Science Fiction” /1957, t. 60, nr 3, s. 143/, będący recenzją trzech książek: *Wyspy przestrzeni [Islands of Space]* Johna W. Campbella, *Colonial Survey* Murraya Leinstera i *Cycle of Fire* Hala Clementa). Zob. P. Nicholls, 1975: *The Year in Science Fiction*, w: *Nebula Award Stories 11: The 1975 Award Winners and Runners-up as Selected by the Science Fiction Writers of America*, red. Ursula K. Le Guin, Gollancz, London 1976, s. 73-83.
- ³³ Chodzi o spojrzenie na przyszłość z perspektywy lat 50. i 60. XX w.; tu dotyczy mody i rekwizytów.
- ³⁴ Stylizowany na tradycyjny kobiecy strój noszony w Austrii.
- ³⁵ Przypominające „wiedeńskie słodkie dziewczątka” – typ z literatury austriackiej, wykreowany przez A. Schnitzlera. Zob. L. O. Meysels, *In meinem Salon ist Österreich Berta Zuckerkandl und ihre Zeit, Erweiterte Neuauflage*, Illustrierte Neue Welt, Wien 1997, s. 63; B. Hochholdinginger-Reiterer, *Scherz, Sexismus, Sciencefiction. „1. April 2000” Ein Staat inszeniert Geschichte*, „Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft” 2003, t. 49, nr 3-5.
- ³⁶ M. Perinelli, „1. April 2000” (1952). *Geschichtssverdrehung im Österreich-Film*, w: *Deutsche Filmgeschichten. Historische Portraits*, red. N. Hannig, A. Schlimm, K. Wünschmann, Walstein Verlag, Göttingen 2023, s. 87.
- ³⁷ Zob. B. Hochholdinginger-Reiterer, dz. cyt., s. 181. Badaczka napisała, że rok przed premierą filmu aktor Karl Farkas wystąpił z numerem kabaretowym pt. *Pożegnanie z Austrią*, rozgrywającym się w fikcyjnym roku 1988, w którym ogłoszono koniec okupacji.
- ³⁸ Termin użyty w książce *Österreich 1945-1995. Gesellschaft Politik Kultur*, red. R. Sieder, H. Steinert, E. Talos, Döcker, Wien 1995.
- ³⁹ *Der „Anschluss” 1938 – Zustimmung, Machtübernahme und Selbstermächtigung*, <https://www.uibk.ac.at/de/newsroom/2018/der-anschluss-1938-zustimmung-machtuebernahme-und-selbstermaechtigung> (dostęp: 26.04.2024).
- ⁴⁰ W 1941 r. Liebeneiner nakręcił na zlecenie Goebbelsa propagandowy film o eutanazji *Oskarżam (Ich klage an)* mający zdobyć większe poparcie społeczeństwa dla Akcji T4 (fizyczna eliminacja m.in. osób chorych psychicznie i z niepełnosprawnością), a w 1945 r. – mijający się z faktami historycznymi *Kolobrzeg (Kolberg)* mający podnieść na duchu naród niemiecki.
- ⁴¹ Zob. M. Golik, dz. cyt., s. 260.
- ⁴² *Tracht* to tradycyjny strój, który wywodzi się z kultury regionu, noszony przez grupę etniczną, często kojarzoną z tymże regionem. Ma on dokładne wyznaczniki w zakresie jakości i wzoru tkaniny, kroju, kombinacji kolorów oraz wyszytych wzorów.
- ⁴³ Przy okazji tej prezentacji „przebojów” kultury i sztuki austriackiej widzowie mogą podziwiać ówczesne gwiazdy ekranu i sceny (Hilde Krahl, Josefa Meinrada, Hansa Mosera, Elisabeth Stemberger, Waltraud Haas, Judith Holzmeister i Curda Jürgensa, śpiewaków Opery Narodowej i Volksoper, a także tancerzy Baletu Opery Narodowej).
- ⁴⁴ V. Matejka, *Was ist österreichische Kultur?*, Wien 1945, s. 3. Podaje za: C. Wimmer, dz. cyt., s. 88.
- ⁴⁵ Zob. B. Hochholdinginger-Reiterer, dz. cyt.
- ⁴⁶ Wprawdzie w parlamencie austriackim kobieta zasiadała już w roku 1927, jednak pierwsza kobieta w tamtejszym rządzie pojawiła się dopiero w 1966 r. Podaje za: O. Barburska, *Czynniki determinujące udział kobiet w sprawowaniu władzy politycznej w krajach Europy Zachodniej*, „Studia Europejskie – Studies in European Affairs” 2022, t. 22, nr 2, s. 82.
- ⁴⁷ Takie komentarze widzów pojawiają się dziś na forach internetowych.
- ⁴⁸ W pewnym sensie z podobną sytuacją mamy do czynienia w dużo wcześniejszej polskiej komedii *Pani minister tańczy* (reż. Juliusz Gardan, 1937). Wprawdzie jej akcja nie toczy się w fantastycznej przyszłości, ale w „fantastycznej” krainie, czyli „swawolnym państwie operetki”, jak informuje napis na początku filmu.
- ⁴⁹ Zob. B. Hochholdinginger-Reiterer, dz. cyt., s. 185.
- ⁵⁰ R. Menasse, *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist*, Sonderzahl, Wien 1990. Cyt. za: <https://www.eisenerz-art.at/events/eisenerz-im-film> (dostęp: 26.04.2024).
- ⁵¹ Cytat z filmu *1. April 2000*.
- ⁵² Por. G. Seeßlen, B. Roloff, *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*, Rowohlt, Hamburg 1980, s.11.
- ⁵³ Austriacy byli wdzięczni za wyzwolenie spod dyktatury hitlerowskiej i wsparcie

w odbudowie kraju, ale wielu z nich obawiało się działań odwetowych. Dochodziło np. do gwałtów i napaści na kobiety ze strony aliantów. Wprawdzie istniały również miłosne relacje między Austriaczkami i żołnierzami, lecz dzieci z takich związków były narażone na szykany ze strony społeczeństwa austriackiego.

⁵⁴ Zob. I. Steiner, *Kostümierte Interessen. Österreichische Identität als Travestie in Wolfgang*

Liebeneiners „1. April 2000“, w: *„1. April 2000“*, red. E. Kieninger, N. Langreiter, A. Loacker, K. Löffler, Filmarchiv Austria, Institut für Europäische Ethnologie – Universität Wien, Wien 2000, s. 158.

⁵⁵ T. Ballhausen, dz. cyt., s. 252.

⁵⁶ *Deutsche Filmgeschichten. Historische Portraits*, red. N. Hannig, A. Schlimm, K. Wünschmann, Wallstein, Göttingen 2023. Cytat pochodzi ze skrzydełka książki.

Beata Kosińska-Krippner

Doktor nauk humanistycznych w zakresie filmoznawstwa i medioznawstwa; adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; w latach 2011–2020 kierownik Zakładu Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; członkini redakcji „Kwartalnika Filmowego”, w którym w latach 1993–2003 publikowała m.in. roczną kronikę wydarzeń filmowych. Prace naukowe z zakresu historii oraz teorii filmu i telewizji publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym” i tomach zbiorowych. Współpracowała z kwartalnikiem „Polish Culture” (1997–2015). Zasiadała w jury Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Lublinie (2013–2014) oraz była członkinią komisji ekspertów przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2012–2014). Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Zajmuje się filmem dokumentalnym w kontekście hybrydowych gatunków granicznych (m.in. mockdokumentem i docusoap), historią i teorią gatunków filmowych i telewizyjnych oraz kinem austriackim.

Bibliografia

- Ballhausen, T.** (2015). *Exposed: A Short History of Austrian Science Fiction Film*. W: J. Blankenship, T. Nagl (red.), *European Visions: Small Cinemas in Transition* (ss. 249–258). Bielefeld: Transcript.
- Fritz, W.** (1969). *Geschichte des österreichischen Films*. Wien: Bergland Verlag.
- Greuling, M.** (2006). *Nachwuchs im Mystery-Fieber. Celluloid*, (1), s. 23.
- Kaźmierczak, P.** (2010). „Państwo, którego nikt nie chciał”. *Tożsamość austriacka w okresie międzywojennym. Horyzonty Polityki*, 1 (1), ss. 234–235.

- Koźbial, K.** (2022). Austriacka tożsamość a wejście republiki Austrii do Unii Europejskiej w świetle Protokołu nr 10 do Traktatu Akcesyjnego z 1994 roku. *Przegląd Zachodni*, (1), ss. 43-55.
- Romejko, A.** (2007). Przemiany austriackiej tożsamości narodowej. W: E. Polek, J. Leska-Ślęzak (red.), *Procesy migracyjne w kontekście przemian kulturowo-cywilizacyjnych* (ss. 277-287). Pelplin: Bernardinum.

Keywords:

science fiction;
heimatfilm;
Austria;
Allied occupation;
identity formation;
propaganda

Abstract

Beata Kosińska-Krippner

Science Fiction as an Element of Austrian Propaganda Tactics: *1. April 2000* in the Genological Trap

The article presents the specific phenomenon of the Austrian cult film *1. April 2000* (dir. Wolfgang Liebeneiner, 1952). Outlining the historical background and behind-the-scenes of its creation, the author analyses the effects of the strategy used in it and places it in the context of Austrian science-fiction and escapist films; above all, though, she highlights its connection with heimatfilm. Analysing statistical data, the author also develops a certain hypothesis regarding the relationship between the Austrians' sense of identity and the production of heimatfilms and science-fiction films, and makes several genre-related findings about Austrian science-fiction films with regard to the definition of science fiction she adopted. Moreover, by drawing attention to the relationship between Liebeneiner's film and the times in which it was made, the author indicates how it resonates today and what new contexts this film opens up.