

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.3725>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

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

Kolonialna mentalność w kraju bez kolonii. Konteksty dekolonizacji dyskursów na przykładzie wybranych filmów austriackich

Słowa kluczowe:

filmy austriackie;
dekolonizacja dyskursów;
strategie demontażu,
inkluzy i kontroli;
austriacki kolonializm
bez kolonii;
kolonialna mentalność

Abstrakt

Wbrew pielęgnowanemu w Austrii po 1945 r. mitowi przeszłości pozbawionej kolonizatorskich elementów w monarchii habsburskiej występowało zjawisko „kolonializmu bez kolonii”. Austriacy brali udział w inicjatywach kolonizacyjnych innych europejskich mocarstw i czerpali z tego korzyści. Kino austriackie przez długi czas nie tematyzowało samego kolonializmu, ale reagowało krytycznie na przejawy kolonialnej mentalności i „mieszczańskiego chłodu”. Tekst przybliży niektóre działania przyczyniające się do dekolonizacji dyskursów w Austrii i bada wkład filmów w ten proces z perspektywy dwóch strategii: demontażu/wyeliminowania i inkluzy/przywracania. Autorka przywołuje wybrane filmy Petera Kubelki, Ulricha Seidla i Waltera Wippersberga jako przykłady narzędzi diagnozy i krytyki współczesnych przejawów kolonializmu, a wybrane prace Xavera Schwarzenbergera, Belindy Kazeem-Kamiński, Markusa Schleinzera, Lisl Ponger i Elli Raidel posłużyły jej za egzemplifikacje narzędzi inkluzy oraz reprezentowania perspektyw zapomnianych, społecznie niewidocznych lub bezsilnych. Z inspiracji poglądami Kubelki, Ponger i Diny Yanni autorka proponuje metastrategię polegającą na krytycznej autokontroli twórców w przebiegu tych procesów i kontroli ich efektów (także przez widzów).

Jeszcze na początku XXI w. w austriackich szkołach uczono, że cesarstwo Austro-Węgier nie miało nic wspólnego z kolonializmem. Po 1945 r. latami pielęgnowano bowiem mit austriackiej przeszłości pozbawionej kolonizatorskich elementów. Znajdował on odzwierciedlenie między innymi w opowieściach literackich o szczęśliwym wczorajszym świecie czy w micie Habsburgów (wizja utopijnego, wielokulturowego państwa wieloetnicznego) utrwalanym także przez filmy idealizujące obraz pokojowo nastawionych i pozbawionych konfliktów wewnętrznych Austro-Węgier (jak np. *Sissi* /reż. Ernst Marischka, 1955/). Mit ten był wspierany również przez wielu historyków, mimo że w przeszłości istniały kolonialne towarzystwa i propaganda prasowa, występowało lobbowanie na rzecz kolonializmu oraz nawiązywano sojusze polityczne, które odgrywały w nim ważną rolę, podejmowano także działalność semi- lub (proto)kolonialną (np. prace misyjne, wyprawy naukowe)¹. Takie mitologizujące spojrzenie na przeszłość odpowiadało *powszeczhnej na przelomie wieków w kręgach wyższej klasy średniej tendencji do stylizowania porażki wcześniejszych ambicji dotyczących imperium kolonialnego na świadomą powściągliwość i moralną wyższość monarchii*². W rzeczywistości cesarstwo nie posiadało zamorskich kolonii w wyniku politycznych zbiegów okoliczności i niedoborów finansowych, a nie wyborów etycznych.

Kakanien³ i kolonialne pożądanie

Z powodu niezastnienia habsburskiego imperium kolonialnego temat austriackiego kolonializmu długo wydawał się bardzo wąskim polem badawczym. Milczenie w debacie akademickiej odpowiadało postawie w dyskursie narodowym, więc i kino austriackie przez lata praktycznie nie podejmowało tego tematu. Powojenne filmy, których akcja rozgrywała się w czasach monarchii austro-węgierskiej, były apolityczne. Dotyczyły to zarówno romansowo-komediowych bądź melodramatycznych „filmów wiedeńskich” (*Wiener Filme*), typowo austriackich „filmów cesarskich” (*Kaiserfilme*⁴) z trylogią Marischki o Sissi na czele, jak i idyllicznych Heimatfilmów. Najczęściej gloryfikujące monarchię, oczywiście nie poruszały trudnych kwestii związanych z kolonializmem, a niektóre z nich, oceniając ze współczesnego punktu widzenia, wręcz utrwały kolonialne stereotypy – jak nakręcony w Kamerunie dokumentalno-fabularny *Omaru, syn wodza* (*Omaru – Eine afrikanische Liebesgeschichte*, reż. Albert Quendler, 1955), jeden z pierwszych austriackich filmów w kolorze. Nie pokazywał on białych ludzi i śladów kolonialnych podbojów, by zaprezentować ówczesnym widzom nieznaną, obcą świat w sposób „autentyczny”, a prasa zachwalała, że wreszcie można zobaczyć Afrykę bez strzelających białych⁵.

Większe zainteresowanie rewizją obowiązującego dyskursu historycznego pojawiło się dopiero w latach 90. XX w. Mit zaczął się kruszyć i to nie tylko z powodu przypomnienia, że już za panowania Marii Teresy w 1778 r. niektóre wyspy Nicobar na Oceanie Indyjskim stały się na siedem lat austriackimi koloniami, że 250 lat temu austriacka arystokracja kupowała czarnych niewolników albo że Austro-Węgry brały udział w stłumieniu powstania bokserów w Chinach i na pewien czas (1901-1917) weszły w posiadanie części miasta Tianjin, lecz także dlatego, że cesarstwo Austro-Węgier nie było wolne od chęci posiadania kolonii⁶ i czerpało

ogromne korzyści z kolonializmu i z przemocy stosowanej wobec zniewolonych ludów. Między XVIII a XX w., w niebędącej potęgą kolonialną w klasycznym tego słowa znaczeniu monarchii habsburskiej zjawisko „kolonializmu bez kolonii” było obecne na wielu obszarach austriackiego życia społecznego z tego względu, że Austro-Węgry uczestniczyły w początkowych etapach procesów kolonizacyjnych (jak destabilizacja państw i społeczeństw, np. poprzez handel niewolnikami i kością słoniową oraz zdobywanie innych zasobów gospodarczych).

Rewidując przeszłość, historycy zaczęli także podkreślać, że niezaspokojone za morzami gospodarcze i polityczne pragnienia Austro-Węgier skupiły się niejako zastępczo na Europie Południowo-Wschodniej i że w 1878 r. „wewnętrznej kolonizacji” uległy Bośnia i Hercegowina, stając się rodzajem śródładowej austro-węgierskiej kolonii⁷. Zwrócili też uwagę na – mający znamiona kolonializmu – asymetryczny układ sił w samych Austro-Węgrzech, bowiem narody należące do korony habsburskiej traktowały ją jak władzę kolonialną.

Zintensyfikowanie austriackich działań nakierowanych na dekolonizację dyskursów nastąpiło w XXI w. Zainteresowanie badaczy rewizją historycznego paradygmatu monarchii cesarsko-królewskiej i jej dziedzictwa zaowocowało międzynarodowym projektem austriackiego ministerstwa nauki i Uniwersytetu Wiedeńskiego, „Kakaniën Revisited” (2001-2013), z którego wyłoniła się platforma interdyscyplinarnych badań i networkingu w obszarze Europy Środkowo-Wschodniej, Środkowej i Południowo-Wschodniej, poświęcona uwidocznianiu tego, co w XIX w. w porządku kulturowym Kakaniën było tłumione. Trudno powiedzieć, czy działalność naukowców stanowiła tu jakąś inspirację, ale w 2009 r. austriacki reżyser Xaver Schwarzenberger zrealizował miniserial telewizyjny *Sisi* (koprodukcja Sunset, Publispei, RAI i EosTV), w którym – inaczej niż w trylogii z lat 50. – znalazły swoje miejsce wątki polityczne. W produkcji tej hrabia Andrassy prosi Elżbietę, by stanęła po stronie Węgier i przekonała cesarza, aby dał więcej wolności swoim prowincjom. Prosi ją także o amnestię dla siebie i innych uchodźców politycznych, którzy zostali wypędzeni jako wrogowie monarchii. Franciszek Józef zmagają się zaś z ruchami wolnościowymi i zjednoczeniowymi we włoskich prowincjach (Lombardia i Veneto), a jego brat, arcyksiążę austriacki Maksymilian, cesarz Meksyku, zostaje zastrzelony przez zbuntowanych Meksykanów.

Dekolonizacja dyskursów

Zdecydowane podważenie mitu Kakaniën niewątpliwie stało się impulsem do podjęcia w „kraju bez kolonii” działań dekolonizujących dyskursy na rozmaitych płaszczyznach: w kręgach akademickich, w życiu społecznym i w sztuce. Zaczęto tworzyć przestrzenie, w których ludzie z krajów o kolonialnej przeszłości, imigranci i uciekinierzy mogli działać na wielu polach i wypowiadać się we własnym imieniu, jak na przykład zrzeszona w wielu organizacjach i stowarzyszeniach czarna i afrykańska diaspora posiadająca między innymi własną stację radiową. Ministerstwo edukacji, nauki i badań naukowych wprowadziło do szkół projekty mające edukować w kwestii wpływu kolonializmu na teraźniejszość. W przestrzeni publicznej zaczęto podejmować działania edukacyjne,

badawcze i artystyczne skupione wokół problemów dekolonizacji oraz skierowane przeciw wszelkiemu wykluczeniu, dyskryminacji i nierównościom, na przykład wiedeński Kollektiv *Decolonizing in Vienna!* od lat organizuje wystawy i spacerory performatywne, których uczestnicy szukają śladów kolonialnej przeszłości (pomniki, nazwy ulic i miejskie historie)⁸. Z kolei grupa ZARA (*Zivilcourage und Anti-Rassismus-Arbeit*) poprzez warsztaty dla dzieci zwróciła uwagę na to, dlaczego z przestrzeni miejskiej usuwa się niektóre pomniki i tablice. Owoce tych działań są interdyscyplinarna i transdyscyplinarna wymiana pomiędzy naukowcami, artystami i aktywistami oraz publikacje ukazujące miasto z perspektywy kontrhegemonicznej historii kolonializmu, ale też widoczności i niewidzialności w pejzażu Wiednia⁹.

Muzea, zainspirowane francuską inicjatywą¹⁰ i wspierane finansowo przez państwo¹¹, zaczęły badać swoje kolekcje, tworząc nowe narracje i redefiniując „wrażliwe” zbiory¹², w przeszłości bowiem wielu kolekcjonerów sztuki i badaczy było zaangażowanych w kolonialne praktyki¹³. Wciąż organizowane są rozmaite projekty z tym związane¹⁴, uwzględniające także rolę muzeów technicznych jako strukturalnych „wzmocniaczy” kolonialno-rasistowskich stosunków władzy i uczestników kolonialnych sieci powiązań. Także w sferze sztuki tematyzuje się i upodmiotowia dotychczas nieobecnych bądź egzotyzowanych w przestrzeni publicznej, ale też oddaje się im głos, by mogli wypowiadać się na temat swoich doświadczeń we własnym imieniu.

Coraz częściej jest podkreślana waga wspierania i promowania krytycznej kultury pamięci, traktowania historii nie jako zamkniętej przeszłości, ale czegoś, na czym opiera się teraźniejszość – jak w przypadku wielowiekowej historii kolonialnej, której skutki polityczne, społeczne i ekologiczne są dostrzegalne dzisiaj. Problemy Austrii z zaakceptowaniem roli sprawcy w czasach nazizmu także mają związek z rolą ofiary dziejów ugruntowaną właśnie przez historycznie fałszywe mity o rzekomym umiłowaniu pokoju przez monarchię Habsburgów. Promując procesy inkluzywności w przestrzeniach kulturowych, zwraca się uwagę na to, że niewidzialność tych fragmentów współczesnej historii, w których Austria dopuściła się przemocy i niesprawiedliwości, takich jak przeszłość kolonialna, jest swoistym ukrywaniem sprawców¹⁵.

Rewizja historii nie tylko spowodowała perturbacje ze zbiorami muzealnymi, lecz także poskutkowało relegowaniem niektórych postaci historycznych z piedestałów w mniej eksponowane miejsca, jak w przypadku lekarza, etnologa, antropologa Rudolfa Pöcha. Badacz pozostawił po sobie wiele nagrań dźwiękowych i filmowych rdzennej ludności Nowej Gwinei (np. *Neuguinea /1906/*) czy Botswany (np. będący wczesną próbą połączenia dźwięku i obrazu film *Buschmann spricht in den Phonographen /Buszmen mówi do tuby fonografu, 1908/*). Dzisiaj jednak nie celebrytuje się rocznic związanych z tym pionierem austriackiego filmu etnograficznego, a poświęcona mu wiedeńska tablica trafiła do katalogu kulturowego dziedzictwa kolonializmu. Nie jest to motywowane wyłącznie faktem, że filmy, które po sobie pozostawił, reprezentują kolonialny punkt widzenia, ale wynika przede wszystkim z tego, że podczas podróży badawczych w sposób nielegalny i wbrew woli miejscowych pozyskiwał do badań w Wiedniu szczątki rdzennych Australijczyków i mieszkańców RPA (zwrócono je tym krajom w XXI w.),

a podczas I wojny światowej badał rosyjskich jeńców wojennych pod kątem ich morfologicznych „cech rasowych”.

Kolonialna mentalność, mieszczański chłód¹⁶ i ich filmowa krytyka

Dekolonizacja dyskursu jest zmianą paradygmatu najczęściej przebiegającą na dwa sposoby – poprzez demontaż/wyeliminowanie (np. kolonialnych form wiedzy, sposobów myślenia, praktyk, które rasizują, egzotyzują i kategoryzują) lub dodawanie/przywracanie (np. pewnych grup społecznych, tematów, zapomnianych lub wypartych historii). Za przykład zastosowania strategii demontażu w austriackim kinie może posłużyć między innymi duża część twórczości Ulricha Seidla oraz pojedyncze prace Petera Kubelki i Waltera Wippersberga.

Kolonialny sposób myślenia, wyrażający się między innymi w przekonaniu o byciu jedyną cywilizowaną siłą (przynajmniej na niektórych terenach), nie skończył się w Austrii wraz z upadkiem monarchii. Jego pokłosiem jest sposób traktowania innych narodowości przez austriackich nacjonalistów podczas II wojny światowej, jak i stosunek – przynajmniej niektórych – Austriaków do przedstawicieli kolejnych fal imigracji, przybywających po wojnie do tego niewielkiego kraju i powodujących nie zawsze akceptowane przez miejscowych zmiany. Nawet protekcja alpejskiej republiki wobec nowych członków Unii Europejskiej podczas negocjacji akcesyjnych bywała czasem odbierana jako wywyższanie się kogoś, kto chce uczyć innych, na czym polega zachodnia cywilizacja¹⁷.

Na swoje autorytarne zapatrywania zwracają uwagę sami Austriacy – czasem w żartobliwym tonie, jak uczynili to dwaj dziennikarze, którzy scharakteryzowali 39 europejskich krajów z austriackiego punktu widzenia, czyli z poczuciem wyższości, brakiem wiedzy, stereotypowo i powierzchownie¹⁸. Często jednak wspomina się o tym na serio. Walter Sauer z Uniwersytetu Wiedeńskiego w wywiadzie z 2020 r. stwierdził, że duża część austriackiej opinii publicznej nadal cechuje kolonialna mentalność, ludzie negatywnie postrzegają Afrykę, są rasistami, a o krajach pozaeuropejskich mówią źle i stereotypowo¹⁹. Sauer, który zajmuje się związkami monarchii habsburskiej z kolonializmem, sądzi, że taka postawa jest spuścizną po tamtej epoce. Również artystka Belinda Kazeem-Kamiński uważa, że złe traktowanie w Austrii osób czarnych nie wynika głównie z bieżących problemów czy odwiecznego, pierwotnego ludzkiego lęku przed obcymi, ale z perspektywy kolonialnej, która w naturalny sposób wpłynęła na sposób myślenia ludzi w Austrii (i nie tylko) – wystarczy przyrzeć się pewnym terminom, ideom i stereotypom, z którymi kojarzone jest bycie czarnym²⁰.

Myślę, że poza wpływem Kakanii – stanowiącym kulturowo odziedziczony sposób myślenia, nawarstwiający się z każdym kolejnym pokoleniem – nie bez znaczenia dla absorbowania tego spadku są także wpływ tekstów kultury (utrwalających stereotypowe obrazy pewnych grup społecznych) oraz mediów (także społecznościowych) czy mechanizm poczucia wyższości i niższości, reprodukujący się w świadomych i nieświadomych zachowaniach i postawach, o czym pisał Frantz Fanon²¹. Ważnym czynnikiem jest również typowy dla społeczeństw europejskich „mieszczański chłód”, czyli socjotechnika polegająca na wyobraża-



Sisi, reż. Xaver Schwarzenberger (2009)

niu sobie racjonalnego Europejczyka przeciwstawionego irracjonalnemu, skolonizowanemu „innemu”²², co skutkuje między innymi brakiem empatii i zainteresowania społecznościami innymi niż europejskie. Zdaniem Henrike Kohpeiß, która wprowadziła to określenie²³, oburzenie moralne i „ignorancja zmysłowa” nie są sobie przeciwstawne, lecz reprezentują dwie strony „mieszczańskiego chłodu”, dlatego że działa tu logika upodmiotowienia oddzielająca Europejczyków od innych²⁴. Filozofka zauważyła, że choć wydaje się to trudne do pogodzenia z naszym kompasem wartości, to jednak „mieszczański chłód” trzyma nas z dala od dramatu, na przykład tonących w Morzu Śródziemnym, którzy uciekają przed wojną, przemocą i biedą. To strategia afektywna stosowana w celu społecznego zdystansowania tego, co jest w bezpośrednim sąsiedztwie, od własnego sposobu życia i wynikającej z niego przemocy; to mechanizm chroniący przed konfrontacją z tym, co jest trudne do zniesienia²⁵. *Mieszczański chłód pełni funkcję klimatyzacji – złożonej techniki, która niezawodnie stabilizuje klimat w pomieszczeniu, dopóki przebywający w nim ludzie nie uznają go za naturalny. Przestrzenie obywatelskie – instytucjonalne i emocjonalne – pozostają chłodne i przyjemne, podczas gdy na zewnątrz płonie ogień*²⁶. Z poglądem tym współgra opinia Elsy Dorlin, która uważa, że współczesna podmiotowość karmi się możliwością samoobrony, a sprawczość w tym względzie jest kształtowana przez hierarchię społeczną, w wyniku czego samoobronie grup dyskryminowanych nie przypisuje się tej samej legitymizacji²⁷. Niewątpliwie działa tu też znany mechanizm psychologiczny, polegający po prostu na tym, że bardziej nas przejmuje, obchodzi i chętniej usprawiedliwiamy to, co dotyczy członków naszej grupy (co stanowi łagodną formę dehumanizacji innych).

Jak wspomniałam, kino austriackie wprawdzie przez długi czas nie tematykowało samego kolonializmu, ale od dawna krytycznie reagowało na przejawy „mieszczańskiego chłodu” i kolonialnej mentalności swoich obywateli. Jednym z pierwszych głosów w tej kwestii w austriackim kinie był film *Unsere Afrikareise (Nasza afrykańska podróż, 1966)* Petera Kubelki²⁸. Twórca – jak sam mówił w wywiadzie – w wieku dwudziestu lat zrozumiał, że uczestnictwo w cywilizacji oznacza ponoszenie dziedzicznych konsekwencji tego wszystkiego, co zostało uczynione wcześniej. *Możesz się z tym nie zgadzać. Możesz umiarkowanie zmienić drogę swojego życia. Ale nikt nie może twierdzić, że nie jest częścią swojej cywilizacji. Każdy ponosi winę*²⁹. Uświadomienie sobie tego wpłynęło na wymowę wspomnianego filmu, w którym reżyser zaprezentował w eksperymentalnej formie swoje doświadczenia z podróżowania po kontynencie afrykańskim z grupą białych, dobrze sytuowanych Austriaków. Dwunastominutowe dzieło stało się ważnym wkładem w refleksję o filmowym przedstawianiu krajów nieuprzemysłowionych, zwłaszcza afrykańskich, oraz jedną z najmocniejszych i najbardziej dogłębnych filmowych demaskacji kolonializmu³⁰.

W 1961 r. Kubelka został wynajęty przez grupę biznesmenów do filmowego dokumentowania ich safari. Chociaż mieli okazję poznać kontynent, na którego temat niewiele wiedzieli, nie byli zainteresowani ani odwiedzanymi miejscami, ani spotykanymi ludźmi. Kubelka wspominał, że wykonywał ich polecenia, chociaż protekcyjnie pogardzali wszystkim, czym on się zachwycał. *Nawet kiedy mówili „Nakręć kawatek z tym wielkim czarnym facetem, kiedy będziemy się z niego nabijać”, to chciałem to zrobić, bo to pokazywało, jacy oni są – powiedział w wywiadzie*³¹.



Safari, reż. Ulrich Seidl (2016)



Sparta, reż. Ulrich Seidl (2022)



Ostatni prawdziwi mężczyźni, reż. Ulrich Seidl (1994)

Dysonansowe zestawienie w montażu obrazów i dźwięków nadało filmowi metaforycznego znaczenia. Przenikają się w nim odmienne światy: białych turystów-myśliwych i autochtonów, zwierząt, elementów przyrody i budowli wzniesionych przez ludzi. W montażu dochodzi do kolizji tych światów, czego efektem są nowe znaczenia i ironia. Kubelka kontrastuje ze sobą obrazy czarnych kobiet przy pracy i białych opalających się na leżakach, białego myśliwego na wielbłądzie i czarnego pomocnika idącego piechotą obok niego, białego oddającego strzał i czarnego, którego ramiona służą za podpórkę dla strzelby, turystów na statku wycieczkowym i lokalnych mieszkańców w nędznej łódce. Kontrastuje też obrazy z dźwiękami: śmierć zwierzęcia na tle miłej, sentymentalnej melodii lub rozmów turystów, wciąganie zabitej lwicy na busa przy wtórze wesołej muzyki ludowej.

Irina Leimbacher nazwała film ponadczasową de- i re-konstrukcją tyranii turystyki³², a Friedrich Geyrhofer podkreślił, że Kubelka, zestawiając grasowanie białych myśliwych wśród dzikich zwierząt z zachowaniem miejscowych, pozwolił, by przybysze sami wystawili sobie świadectwo³³. Z kolei Catherine Russell zarzucała reżyserowi, że *Unsere Afrikareise* przedstawia jedynie ślady przestępstwa bez czytelnej nauki moralnej³⁴. Scott MacDonald napisał natomiast, że *strategia Kubelki polegająca na precyzyjnym montażu nadaje obrazom użytych w filmie nowy kontekst, tak że trudno nie odczytać jego oskarżenia systemu kolonialnego wyzysku, który Austriacy nieświadomie reprezentują*³⁵, dodając, że przez odrzucenie wszelkich tekstowych form wyjaśniania i interpretacji obrazów reżyser przeniósł ten ciężar (bądź przyjemność) na widza, co zwiększyło wrażenie, jakie film wywołuje. Reżyser potwierdził to w jednym z wywiadów³⁶, mówiąc, że nie umieścił w filmie wszystkich drastycznych scen, których był świadkiem, bo chciał raczej zasugerować ideę, a nie rzucać oczywiste oskarżenia wyłącznie wobec safari czy określonej grupy ludzi. Dzięki swej montażowej metodzie mógł oskarżyć nie tylko system (do którego sam należy), lecz – można dodać – także sposób myślenia, który reprezentowali (anty)bohaterowie jego filmu. Udało mu się wyjść poza krytykę pojedynczego wydarzenia, dzięki czemu nadał historii wymiar uniwersalny i zwrócił uwagę na kolonialną mentalność swoich rodaków.

Pod koniec filmu widzimy nagiego miejscowego mężczyznę, w tle tego obrazu pada zdanie: *I like to visit your country* i pojawia się obraz austriackiego Heimatu, po chwili znowu widzimy tego samego autochtona, który mówi: *If I find chance*. Kubelka wyjaśnił, co znaczyły dla niego te słowa: *zaczynasz sobie wyobrazać, co by się stało, gdyby on miał szansę i sposobność, by przyjechać do nas i zrobić nam to, co my zrobiliśmy jemu. (...) Możesz sobie również wyobrazić, że Europa mogłaby popaść w stan bezsilności, w jakim jest teraz wielu rdzennych Afrykanów. Oni nie mogą nas powstrzymać przed przyjeżdżaniem tam. Nie mogą powiedzieć – nie. Wyobrażam sobie, że on mógłby mieć siłę przybyć do nas nagi i narzucić nam swoje zdanie, być sobą i polować na kurczaki na naszym podwórku, a my znosilibyśmy to wszystko*³⁷.

Po czterdziestu latach od premiery *Unsere Afrikareise* nawiązał do niego Ulrich Seidl w stawiającym te same poważne pytania o dziedzictwo kolonializmu i naturę człowieka bolesnym i „niewygodnym” filmie *Safari* (2016). Seidl pokazał w nim Austriaków znajdujących przyjemność nie tylko w teatralizowanym zabijaniu zwierząt, ale też w krótkich chwilach iluzji władzy, jaką mają w Afryce nad zwierzętami i miejscowymi. Bezlitośnie i ironicznie, czyli w swoim sty-

lu, sportretował dość zamożnych przedstawicieli klasy średniej. Zdemaskował zwyczajnych, „cywilizowanych” Europejczyków różnej płci i wieku, którzy – wykazując absolutną obojętność wobec sytuacji Afrykanów – są zafascynowani przemocą i ledwo skrywają pogardę, potrzebę dominacji i poczucie wyższości. Turyści strzelają, płaczą z ekscytacji, pozują do zdjęć z upolowaną zwierzyną i dorabiają pseudofilozofię do masakry, której dokonują w jednym z afrykańskich rezerwatów. To jakby kontynuacja czasów kolonialnych, kiedy pozyskując tanie surowce, kolonizatorzy ingerowali w ekosystem podległych państw i rujnowali go. Jak u Kubelki, turyści wydają się dość prymitywni – nie interesuje ich odwiedzany kraj ani jego mieszkańcy, którzy na czas safari pozostają dla nich jedynie anonimowymi, spełniającymi ich życzenia służącymi. Nie są nawet gospodarzami czy usługodawcami, bo cały biznes organizowania polowań jest prowadzony przez Austriaka. Miejscowi wprawdzie zarabiają pieniądze i mają zatrudnienie, ale największe korzyści z ich pracy czerpią obcy, którzy na dodatek bez skrupułów, bezkarnie i bezrefleksyjnie niszczą afrykańską faunę – jakby uprzywilejowana pozycja dawała im do tego prawo. Seidl wyraża swą krytykę, kontrastując pełne hipokryzji samousprawiedliwienia myśliwych z obrazami bezmyślnego okrucieństwa wobec zwierząt i ich cierpienia. Rezultat metod Seidla i Kubelki jest podobny: bohaterowie swym zachowaniem i wypowiedziami sami wystawiają sobie świadectwo. Ponadkadrowe komentarze nie są potrzebne, by przedstawić ich sposób myślenia o świecie – pełen arogancji i poczucia wyższości wobec obcych i słabszych.

W sensie metaforycznym pewne podobieństwo można dostrzec między *Safari* a innym filmem Seidla, *Sparta* (2022). Jego główny bohater, Ewald, mieszka w Rumunii i udając przyjaciela dzieci, uczy judo młodych chłopców z ubogiej okolicy – a w rzeczywistości wykorzystuje ich do spełniania swoich pedofilskich fantazji. On też korzysta ze swojej lepszej sytuacji materialnej, by „eksploatować” słabszych i zależnych od siebie w obcym kraju. W Heimacie miałyby mniejsze szanse na te praktyki, dlatego przeniósł się do biednych rejonów uboższej Rumunii, bo tam czuł się silniejszy i bezkarny. W dyskusji medialnej dorobiono do tej produkcji swego rodzaju metakontekst: oskarżono Seidla, że wykorzystał rumuńskie dzieci, narażając je na przemoc i nagość na planie. Reżyser uznał to za pomówienie. Bez względu na ocenę prawną tej sytuacji wszyscy – jak zauważył Kubelka – przynależymy do tego systemu, a więc filmowiec podejmujący takie tematy, nawet w dobrej wierze, nigdy nie jest bez winy.

Krytyka formatywnego i nadal utrwalanego dziedzictwa kolonializmu jest stałym tematem twórczości Seidla. Już jego pełnometrażowy debiut *Good News: o roznosicielach gazet, martwych psach i innych Wiedeńczykach* (*Good News: Von Kolporteurern, toten Hunden und anderen Wienern*, 1990), film o życiu młodych mężczyzn z Turcji, Pakistanu, Indii i Egiptu sprzedających gazety na ulicach Wiednia, opowiada właściwie o współczesnych niewolnikach i ich nadzorcach, ukazując tak zwaną austriacką normalność przez pryzmat historii imigrantów. Reżyser – chcący, jak powiedział, zaglądać pod dywan, pod który Austriacy tak wiele zamietli – zawarł krytykę kolonialnej mentalności także w filmie *Raj: miłość* (*Paradies: Liebe*, 2012). Wskazuje w nim na skutki niepociągnięcia społeczeństw, które czerpały kiedyś korzyści z kolonializmu, do odpowiedzialności za wielo-

wymiarową eksploatację rdzennych kultur oraz na ignorancję klasy średniej, która swoją bezrefleksyjną, niepohamowaną konsumpcją (także rozrywki) utrwała hierarchiczne relacje i własną dominację³⁸. Bohaterką filmu jest niezbyt szczęśliwa pięćdziesięcioletnia opiekunka osób niepełnosprawnych, Teresa, która wyjeżdża do Kenii i dość szybko – śladem rodaczek – wchodzi w rolę *White Lady*: staje się *sugar mom* traktującą z kolonialną wyższością i agresją młodych czarnoskórych mężczyzn, którym płaci za usługi seksualne, mające zrekompensować jej brak miłości³⁹. Maria Stehle i Beverly Weber zwróciły uwagę, że kiedy białe kobiety w filmie *Raj: miłość* mówią o młodych czarnych mężczyznach, uprzedmiotawiają ich i fetyszyzują, używając jawnie rasistowskiego języka; opisują ich zapachy, fakturę skóry, budowę ciała i to, co interpretują jako „zwierzęce” pragnienia wobec białych kobiet⁴⁰. Seksturystki w rasistowski sposób traktują też wynajętego na przyjęcie urodzinowe striptizera, poniżając go i wyśmiewając. Należy dodać, że język, jakim białe kobiety opisują potencjalnych rdzennych kochanków, rezonuje z osiemnastowiecznymi przedstawieniami seksualności innych kultur jako zgodnymi z naturą i nieskalanymi europejską moralnością⁴¹.

Seidl diagnozuje okrucieństwo kontaktów międzyludzkich, opartych albo na powierzchownej fizyczności, albo na podstawach ekonomicznych, ale zarazem jest wyrozumiały zarówno dla zmagających się z biedą młodych Kenijczyków, jak i – nawet jeszcze bardziej – dla Austriaczek zmuszonych w rodzinnym kraju do stawiania czoła codziennym przejawom patriarchy i narzuconemu przez media wzorcowi cielesnego piękna, który marginalizuje je z powodu wieku i wyglądu. Reżyser pochyla się nad ich sytuacją, ale też wyraźnie pokazuje, że kobiety podtrzymują niechlubne kolonialne wzorce zachowań. Choć film jest krytycznym spojrzeniem zarówno na seksizm i ageizm, jak i na rasizm, empatyczne podejście Seidla do białych postaci kobiecych i ukazanie ich cierpienia emocjonalnego zostało przez niektórych badaczy potraktowane – w nawiązaniu do koncepcji „białej kruchości” Robin DiAngelo⁴² – jako dominujące nad krytyczną refleksją na temat rasizmu⁴³. Myślę jednak, że bardzo humanistyczna postawa Seidla, nieograniczającego się do ferowania jednoznacznych wyroków, ale ukazującego złożoność i wielowymiarowość przedstawianych kwestii, inspirowane widza do refleksji znacznie głębszych niż tylko krytyka rasizmu. W *Raj: miłość* są bowiem przedstawione interesujące reorientacje dynamiki władzy. Z jednej strony to czarne męskie ciała zostały w filmie potraktowane instrumentalnie – jak zabawki, ale też narzędzia do ujawnienia i krótkotrwałego uleczenia kruchości białych kobiet, żyjących na co dzień pod presją społeczeństwa zdominowanego przez białych mężczyzn – z drugiej zaś, to białe kobiety potrzebują emocjonalnej pomocy ze strony czarnych mężczyzn z Kenii i są przez nich oszukiwane, uprzedmiotawiane i eksploatowane jako źródło pieniędzy⁴⁴. Trudno rozstrzygnąć, która ze stron jest bardziej opresjonowana, bo postkolonialno-patriarchalne relacje skłoniły wszystkich uczestników tej złożonej transakcji do niemoralnych i powodujących cierpienie zachowań – co tylko podkreśla dużą złożoność procesów dekolonizacji dyskursów.

Jeszcze trudniej zgodzić się z opinią, że film Seidla, udając krytykę społeczną, utrwała poniżające rasistowskie i seksistowskie perspektywy. Faktycznie, utrwała takie spojrzenie – jak wszystkie teksty kultury poświęcone podobnym tematom, na przykład *Podróż do Indii* (*A Passage to India*, reż. David Lean, 1984) czy



Angelo, reż. Markus Schleinzer (2018)

Korzenie (*Roots*, ABC, 1977), bo pewnych obrazów i skojarzeń nie da się już wymazać z podświadomości. Jednak głównym tematem filmu Seidla nie jest postkolonializm czy rasizm – nie można zapominać o tytule całej trylogii, który służy tu za znaczącą wskazówkę⁴⁵. Swoistym metakontekstem jest też – typowa dla reżysera – forma filmu, będącego rodzajem fikcyjnego dokumentu, w którym białe kobiety są grane przez profesjonalne aktorki, a do ról Kenijczyków zostali wynajęci naturszczycy, częściowo odgrywający sceny ze swojego prawdziwego życia.

W krytykę kolonialno-patriarchalnej mentalności wpisuje się również nazwany przez Seidla dokumentem film *Ostatni prawdziwi mężczyźni* (*Die letzten Männer*, 1994), prezentujący wypowiedzi Austriaków będących w związkach małżeńskich z Azjatkami. Mężczyźni chwala przede wszystkim posłuszeństwo kobiet, dbanie o dom, spełnianie życzeń mężów i brak oznak emancypacji. *Są czyste, tanie w utrzymaniu i pracowite* – mówi jeden z nich. *Nie pyskują* – dodaje inny. Nie zważając na ogromne dysproporcje między ich oczekiwaniami wobec cudzoziemskich żon, a tym, co sami sobą reprezentują, „prawdziwi mężczyźni” uznają, że lepsza sytuacja materialna i uprzywilejowana pozycja obywatela zachodniego kraju legitymizują ich stosunek do tych kobiet i instytucji małżeństwa. To rodzaj wymiany handlowej podobnej do tej z filmu *Raj: miłość*, także będącej spadkiem po kolonializmie⁴⁶.

Seidl odnajduje ślady kolonialnej mentalności swoich rodaków nie tylko w ich stosunku do osób pochodzących z państw o kolonialnej przeszłości, lecz także z postkomunistycznych krajów europejskich, jak w filmie *Spodziewane straty* (*Mit Verlust ist zu rechnen*, 1992). Jego bohater, owdowiały Austriak Sepp, pragnie, by ktoś zajął się jego gospodarstwem domowym, szuka więc partnerki w Czechach, bo – jak mówi – można ją tam zdobyć taniej. Kandydatce na wybrankę – żeby zrobić na niej wrażenie – prezentuje wyposażenie swojego domu i w austriackim supermarkecie uczy ją, jak posługiwać się dezodorantem. Seidl wyostrzył obraz relacji między Austrią a uboższymi krajami europejskimi jeszcze bardziej w filmie *Import/Export* (2007), opowiadając w nim dwie równoległe historie – ukraińskiej pielęgniarki Olgi, która w Austrii zostaje sprzątaczką w szpitalu geriatrycznym, oraz bezrobotnego i zadłużonego Austriaka Pauliego, który towarzyszy ojczymowi w Słowacji i Ukrainie, gdzie instalują stare automaty do gier. Seidl pokazuje, że wprawdzie granice państwowe między Wschodem a Zachodem zostały zniesione, ale pozostały granice społeczne między ubóstwem a dobrobytem, uaktywniające zakorzeniony historycznie kolonialny stosunek Austriaków do ludzi z krajów postkomunistycznych. Olga spotyka się z wrogością, niechęcią i poniżeniem, nie tylko dorabiając w branży pornograficznej, lecz także jako sprzątaczką i opiekunką austriackich dzieci i starców, jakby wzbudzała w Austriakach jakieś ukryte pragnienie dominacji nad innymi. Pauli i jego ojczym, sami niewiele sobą reprezentując, gardzą „obcymi”, na których wyładowują swoje frustracje, jak w scenie z wynajętą w Ukrainie pracownicą seksualną, nad którą pastwią się fizycznie i psychicznie, poniżając ją i uprzedmiotowiając⁴⁷. Seidl narusza zwyczajowe wartościowanie hegemonicznej dychotomii Wschód-Zachód, bo jego obraz Austriaków jest zdecydowanie niekorzystny, nawet na tle niejednoznacznych pod wieloma względami postaci ze Wschodu. Jednak mimo ujawniania mrocznych stron Austrii przez Seidla czy Elfriede Jelinek, mimo hańby Kurta Waldheima i Jörga Heidera oraz przerażających historii Nataschy Kampusch i Elisabeth Fritzl,

w powszechnym kulturowym imaginariu – jak gorzko-ironicznie skonstatował David Williams – *Austria pozostaje krajem Mozarta, kawy i kuchni, alpejskich pastwisk i starych kościelnych wież. (...) W globalnej wyobraźni Austriaczki są nauczycielkami, pielęgniarkami, biznesmenkami i oczywiście gospodyniami domowymi; nie ma wśród nich prostytutek, narkomanek ani sprzątaczek – tylko te importowane ze Wschodu*⁴⁸.

Szczególnie interesującym austriackim przykładem filmowej dekolonizacji dyskursów są mockdokumenty Waltera Wippersberga *Das Fest des Huhnes* (*Święto kurczaka*, 1992) i *Dunkles, rätselhaftes Österreich* (*Mroczna, tajemnicza Austria*, 1994)⁴⁹. Reżyser pokazał w nich zwyczaje i obyczaje wybranych rejonów Austrii, odwracając kamerę, a raczej etnograficzne schematy badawcze, oraz „egzotyzując” swój *Heimat* i rodaków, także w ich własnych oczach, co było nawiązaniem do strategii Rosendorfera i Roucha⁵⁰. Zamienił miejscami komentujących wszystko protekcyjnym tonem badaczy / podróżników z poddawany obserwacji rdzennymi mieszkańcami i pokazał afrykańskich „antropologów” odkrywających Austrię. W geście krytycznym wobec europejskich (i szerzej: zachodnich) praktyk badawczych, podróżniczych i filmowych Wippersberg sparodiował występującą w filmach ekspedycyjno-etnograficznych manierę egzotyzowania i deprecjonowania autochtonów przez kontrastowanie ich z „cywilizowanymi” przybyszami (jak u Pöcha). Ośmieszył filtrowanie obserwowanych zjawisk przez doświadczenia własnej kultury oraz ich arbitralne interpretowanie, za którym nieczęsto stoi rzetelna wiedza. Znakomicie wykorzystał momenty niespójności kulturowej⁵¹, tworząc satyrę na austriacką kulturę tradycyjną i krytykę austriackiego społeczeństwa, które skłonił do spojrzenia na siebie w sposób, w jaki dotychczas patrzyło ono na innych.

Inkluzja i rehumanizacja

Austriackie kino nie tylko tematyzuje przejawy współczesnego kolonializmu i poddaje je niemalże interwencyjnej krytyce, lecz także dostarcza egzemplifikacji strategii uzupełniającej dyskursy o głosy przez długi czas nieobecne i przywracającej to, co dotychczas istniało jako egzotyczny dodatek, a nie pełnoprawny element życia społecznego. Za przykłady tej strategii posłużą twórczość Kazeem-Kamiński oraz jeden z filmów Markusa Schleinzera.

Działalność Belindy Kazeem-Kamiński, pisarki, artystki i badaczki, która zajmuje się lukami w publicznych archiwach i repozytoriach dziedzictwa kulturowego, wpisuje się we wspomnianą wcześniej tematykę pamięci i archiwizacji, wspomnień obecnych, zanikłych i wypartych przez społeczeństwo. Jej prace, będące mieszanką fikcji i dokumentu, analizują za pośrednictwem różnych mediów stałą obecność kolonialnej przeszłości i badają kondycję afrykańskich diaspor. Na przykład instalacja audiowizualna *The Letter* (2019) dotyczy wiedeńskiej atrakcji lata 1896 r., czyli przeniesionej z Afryki Zachodniej wioski ludu Aschanti (ok. 70 czarnych mężczyzn, kobiet i dzieci), którą umieszczono w zoo w pobliżu Prateru. „Ludzkie zoo” odniosło ogromny sukces (dziennie „wystawę” odwiedzało od 500 do 6 tys. osób), co znalazło odzwierciedlenie w ówczesnej prasie i tekstach literackich. Punktem wyjścia projektu Kazeem-Kamiński był list jednej z prezentowanych tam kobiet, który ukazał się w wiedeńskiej gazecie. Odczytany w oryginale

podczas performansu stał się okazją do spojrzenia na historię tego typu pokazów i zwrócenia uwagi na pochodzenie obiektów wystawowych oraz związanych z europejską historią kolonialną stereotypów i fantazji na temat „innych”⁵².

Jak już wspomniałam, w austriackich filmach fabularnych – podobnie jak w tamtejszej literaturze⁵³ – kwestie habsburskiego kolonializmu przez długi czas pojawiały się zazwyczaj jedynie w tle, niezauważone, jako część oczywistej struktury europejskiego światopoglądu. Interesującym przykładem przezwycięzania tej „tradycji”, realizującym strategię przywracania, jest *Angelo* (2018) Markusa Schleinzera. Podejmujący temat dziedzictwa kolonialnego i przemocy film opowiada historię Angela Solimana, który w latach 20. XVIII w. został jako dziecko porwany przez handlarzy niewolników w Afryce Zachodniej i wywieziony do Włoch, gdzie odebrał europejską edukację (rozwijano jego zdolności muzyczne, językowe i aktorskie). Po wielu perypetiach Angelo został w Wiedniu lokajem i wychowawcą dzieci na dworze książąt Liechtensteinu. Soliman był znaną i cenioną wiedeńską osobistością, grywał w szachy i prowadził konwersacje z samym cesarzem⁵⁴. Jako mason utrzymywał kontakty z Mozartem i wieloma naukowcami. Jednak mimo licznych przywilejów oraz względnej wolności, wykorzeniony ze swojej prawdziwej tożsamości, pozostawał egzotyczną ciekawostką, zabawką i maskotką elit. Instrumentalne traktowanie czarnoskórego dworzanina i jego odpodmiotowanie znalazło – dzisiaj szokujący – finał, nasuwający skojarzenia z *Safari* Seidla. Angelo – najpewniej z powodu swojej odmienności – został pośmiertnie zmumifikowany, wypchany i na dziesięć lat wystawiony (w kostiumie z piórami i muszelkami stanowiącym kolonialne wyobrażenie na temat tradycyjnego afrykańskiego stroju) jako eksponat w wiedeńskim cesarsko-królewskim gabinecie historii naturalnej. Było to świadectwem głębokiej ambiwalencji wobec osób nie-białych, która nie zniknęła także w XXI w., o czym osoby afrykańskiego pochodzenia mieszkające w Wiedniu opowiadały w wideo kończącym wystawę poświęconą Solimanowi na przełomie 2011 i 2012 r.⁵⁵

Jak napisał Tomasz Raczkowski, *„Angelo” mówi przede wszystkim o tym, jak poczucie kulturowej wyższości naznacza europejską mentalność i prowadzi do degradacji i poniżania odmienności, często pod egidą krzewienia cywilizacji, oświecania czy naukowego zainteresowania. Choć w oczywisty sposób rozlicza przy tym historię własnej ojczyzny, Markus Schleinzer uderza tu przede wszystkim we współczesne społeczeństwo, w Europie tak przywiązane do poczucia cywilizacyjnej roli, kulturowego spełnienia i wyższości nad mniej rozwiniętymi (choć często jedynie pozornie) grupami etnicznymi*⁵⁶. To odniesienie do dzisiejszych czasów reżyser podkreślił między innymi anachronizmem niektórych rekwizytów, kostiumów czy dekoracji (jak np. współczesna hala magazynowa, w której najpierw rozgrywa się scena kupna małego Angela, a potem przygotowywania jego zwłok do roli eksponatu). *Angelo* to film, który dzisiaj przypomina też o współczesnych „obcych”: ludziach, którzy próbują dotrzeć na kontynent europejski, i o naszym stosunku do nich.

Warto dodać, że również Belinda Kazeem-Kamiński i Anne Faucheret w 2015 r. poświęciły Solimanowi dwuczęściową pracę fotograficzną *In Remembrance to the Man Who Became Known as Angelo Soliman, (Ante Mortem) I & (Post Mortem) II* (*Pamięci człowieka, który stał się znany jako Angelo Soliman, (Ante Mor-*

tem) I i (Post Mortem) II), koncentrującą się na przedmiotach, które zostały mu przypisane za jego życia (*ante mortem*) i po śmierci (*post mortem*). W dyptyku dwie ubrane na czarno (czarne?) postacie w białych rękawiczkach podtrzymują gabloty z przedmiotami. Zdaniem auterek przywołują one na myśl postać kustosa lub konserwatora, co kładzie nacisk na aparat muzealny z jego logiką gromadzenia, przechowywania i wystawiania. Myślę jednak, że mogą symbolizować także samego Angela, przez całe życie (i po śmierci) przebieranego za kogoś, kim nie był. *Jeszcze nie biały, już niezupełnie czarny, byłem wyklęty*, mógłby powiedzieć za Frantzem Fanonem⁵⁷.

Angelo Soliman stał się integralną częścią mitologii Wiednia. Krąży o nim wiele anegdot, w 2006 r. wydano znaczek z jego podobizną, a w 2013 r. nazwano jego imieniem jedną z wiedeńskich uliczek, ale dopiero film Schleinzera nie tylko przywrócił szerszej publiczności część prawdy o austriackiej przeszłości i pamięć o Angelu, lecz także symbolicznie przywrócił mu człowieczeństwo.

(De)egzotyzyacja i mniej oczywiste konteksty dekolonizacji dyskursów

Deegzotyzyacja jest elementem zarówno strategii przywracania, jak i demontażu. Jako jej przykłady chciałabym przywołać prace Lisl Ponger i Elli Raidel. Twórczość pionierki austriackiej awangardy Lisl Ponger, na którą składają się fotografie, instalacje, filmy i teksty, dotyczy stereotypów, rasizmu i konstrukcji spojrzenia. W dwunastominutowym filmie *Passagen (Pasaże, 1996)* – zestawiającym obrazy *found footage* z morskich podróży – artystka ukazała powiązania turystyki i migracji, uwypuklając niespójności (jak u Kubelki) i brak równowagi między tymi sytuacjami. Odpowiednio montując obraz i dźwięk, zrywając z ich pozorną jednością, zrestrukturyzowała, „przeredagowała” amatorskie filmy wakacyjne – by uczynić z nich narzędzia naświetlające temat migracji – generując konteksty polityczne. W dokumencie *Phantom Fremdes Wien (Widmo obcego Wiednia, 1991-2004)*, wieńczącym jej systematyczne poszukiwania „zagranicznego Wiednia” podczas obserwacji uczestniczącej w latach 1991-1992, pokazała różne grupy narodowościowe i etniczne reprezentowane w tym mieście (m.in. Tajów, Nigeryjczyków, Turków, Czechów i Romów). Autorka nie egzotyzyzuje ich, nie skupia uwagi na rzekomych dowodach na ich esencjonalną odmienność (jak np. typowe gesty czy kostiumy), ale wskazuje (poprzez montaż), że ich reprezentacje – jak wszystkich innych obywateli – są otwartym procesem i pozostają widmowe oraz nieuchwytnie.

Z kolei poskładany z amatorskich materiałów film *déjà vu* (1999) stanowi zbiór klisz egzotycznej inności przedstawionych z punktu widzenia białego, ze wszystkimi hierarchiami kryjącymi się w jego (utrzymującym się od dziesiątków lat) światopoglądzie i ze stereotypem jednorodności „innych”. Reżyserka oddała jednak głos właśnie „innym”; opowiadają oni swoje historie w jedenastu językach (bez tłumaczenia), niezdegradowani tym razem do roli uchodźcy kulturowego przez języki do dziś ustanawiające hierarchie, jak angielski, niemiecki, portugalski czy francuski. Użytkownicy języków władzy zaś mają okazję odczuć codzienną bezsilność skolonizowanych. W filmie tym Ponger (trochę jak Wippersberg)



Double Happiness, reż. Ella Raidel (2014)



Dźwięki muzyki, reż. Robert Wise (1965)

zmienia czasem perspektywę, przekierowując wzrok kamery z filmowanych na tych, którzy filmują, kwestionując reżim kolonialnego spojrzenia. Natomiast w eksperymentalnym esej filmowym *Imago Mundi – Das Gültige, Sagbare und Machbare verändern (Imago Mundi – zmiana tego, co jest ważne, możliwe do wypowiedzenia i wykonalne, 2007)*, który jest metaforycznym obrazem władzy i zniewolenia, wyrażającym krytyczne myślenie o reprezentacji w różnych epokach i dyscyplinach, autorka pokazuje między innymi grupę intelektualistów i artystów, opowiadających o upolitycznieniu sztuki, niewidzialności w Austrii historii ludzi nie-białych oraz przełamywaniu problematycznych reżimów wizerunkowych i sposobów reprezentacji. Ponger wskazuje na konieczność nieustannego inicjowania zmiany w skrupulatnie skomponowanym obrazie świata, kwestionowania i zmieniania tego, co zastane i akceptowane – na obszarach sztuki, wytwarzania dyskursów i światopoglądów.

Wspomniany wyżej Wippersberg w swoich parodystycznych mockdokumentach użył autogegzotyacji, by ukazując swoich krajan w krzywym zwierciadle, pobudzić ich do refleksji, ale przede wszystkim w celu krytyki określonych zachowań. Paradoksalnie, kinematografia austriacka latami dokonywała swojej egzotyacji i stereotypizacji tego kraju (już bez cienia ironii) w Heimatfilmach, tworząc w celach politycznych, propagandowych i reklamowych⁵⁸ pocztówkowy obraz Austrii oraz powtarzalny zestaw elementów mających kojarzyć się z austriackością, które bardzo mocno utrwaliły się w powszechnej wyobraźni. Najtrwalszy wpływ na wizerunek Austrii za granicą wywarł jednak film amerykański – do dziś chyba najczęściej oglądamy *Heimatfilm* na świecie – *Dźwięki muzyki (The Sound of Music, reż. Robert Wise, 1965)*. Jego popularność niewątpliwie przyczyniła się do wzrostu turystyki w całym kraju, a Salzburg (gdzie rozgrywa się akcja filmu) od lat oferuje fanom tej kultowej produkcji wiele związanych z nią atrakcji.

Na wzrost turystyki wpływają także media społecznościowe. Dzisiaj niektóre zakątki Austrii – niczym Wenecja – doświadczają zjawiska *overtourism*. Takim miejscem jest jedna z najpiękniejszych miejscowości tego kraju, liczący 741⁵⁹ mieszkańców Hallstatt – kiedyś wioska rybacko-górnicza z kopalnią soli (najstarszą na świecie), dziś atrakcja turystyczna, przyjmująca dziennie do 10 tys. gości z kilku kontynentów⁶⁰. Do nadmiarowej turystyki przyczyniło się nie tylko wpisanie tego rejonu w 1997 r. na listę światowego dziedzictwa UNESCO, ale też jego obraz utwalony przez media. Na początku XXI w., pod wpływem nakręconego częściowo w Hallstacie południowokoreańskiego serialu *Bom-eui Wal-cheu (Wiosenny walc, reż. Yoon Seok-ho, KBS2, 2006)*, wioska znalazła się na szczycie turystycznej „listy życzeń” mieszkańców krajów azjatyckich⁶¹. Popularność opowiadającej o nieszczęśliwej miłości głównych bohaterów produkcji przyczyniła się do zapanowania w mediach społecznościowych mody na zamieszczanie *selfies* z pobytu w Hallstacie⁶² oraz do masowego wręcz pojawiania się zdjęć z wioski w aplikacjach podróżniczych.

Niezwykłe zainteresowanie Azjatów miasteczkiem stało się inspiracją dla firmy China Minmetals, która w 2012 r. w miejscowości Huizhōu (powiat Boluo, prowincja Guangdong) wybudowała za blisko miliard dolarów kopię (podróbke) austriackiego Hallstattu, zaplanowaną jako luksusowe osiedle⁶³. W tym celu

przekształcono miejscowy krajobraz, aby przypominał region alpejski, wykopano jezioro i z wielką dokładnością odtworzono rynek wioski, wieżę kościelną i otaczające ją budynki. Trudno dziś ustalić, czy to przez błąd podczas odwzorowywania planów, czy aby uniknąć dochodzenia praw do wizerunku, ale zabudowa rynku w chińskim Hallstacie jest lustrzanym odbiciem oryginału.

Historię tę opowiedziała Ella Raidel w filmie *Double Happiness* (*Podwójne szczęście*, 2014), nazywanym przez nią dokumentalnym musicaliem (w nawiązaniu do *Dźwięków muzyki*) lub dokumentem performatywnym. Artystka w twórczości (obejmującej m.in. instalacje, filmy, teksty i fotografie) skupia się przede wszystkim na społeczno-kulturowym aspekcie globalizacji, ze szczególnym uwzględnieniem urbanizacji w Chinach, ale myślę, że jej dorobek może stanowić ciekawy (choć czasem nieoczywisty) kontekst także dla kwestii dekolonizacji dyskursów. Raidel zadeklarowała, że w *Double Happiness* najbardziej interesowała ją siła kopii i jej wpływ na rzeczywistość, ale sam chiński klon europejskiego Hallstattu, a także ubrane w austriacki *dirndl* Chinki na jego rynku, można potraktować jako symbole swoistej autokolonizacji – a przy okazji egzotyzyacji Austrii. Chińskie przedsięwzięcie jest wprawdzie tylko powierzchownym, podszytym ignorancją (na jednej z uliczek ustawiono typowo brytyjską czerwoną budkę telefoniczną) zapożyczeniem egzotycznych obrazów wyobrażonej Austrii rodem z filmów, a nie przejęciem głębszych treści (języka, kultury). Chińczycy chcą jedynie poczuć się „jak w Austrii”, pragną przeżyć estetycznych i wywoływanych przez nie emocji (także związanych ze wspomnianym serialem). Jednak by to osiągnąć, czerpią z obcej kultury, przy okazji zapominając o swoich korzeniach i niszcząc wiele materialnych pozostałości po własnej kulturze – o czym sami mówią w filmie Raidel. Uliczki i place Hallstattu-bis wyglądają wprawdzie jak te w Austrii, a domy i hotele są często wypełnione oryginalnymi austriackimi przedmiotami (meble, dywany etc.), jednak ich użytkowników nie obchodzi licząca siedem tysięcy lat historia prawdziwego Hallstattu. Zapewne nie są też zainteresowani tym, że wygląd austriackiego miasteczka kształtował się przez setki lat i jest związany ze stylem życia oraz charakterem pracy jego mieszkańców, ich tradycjami, zwyczajami, obrzędami i wydarzeniami historycznymi. Będące rodzajem heterotopii⁶⁴ chińskie luksusowe osiedle, przeznaczone (w założeniu) dla bardzo bogatych wybrańców, to nie-miasto, bo brak w nim historii i ludzkich relacji, a także nie-miejsce⁶⁵, gdyż jest to dzisiaj pusta dekoracja – notabene wykorzystywana jako plan filmowy – choć bardziej upiorna, ponieważ stworzona dla prawdziwego życia. Dlatego przeraża, trochę jak sobowtór. Replikując także inne egzotyczne dla nich miasta⁶⁶, Chińczycy zawłaszczają jedynie obraz cudzej przeszłości, a zarazem dobrowolnie zasłaniają nim obraz własnej, tworząc ze swego kraju – jak mówi jeden z bohaterów filmu – park rozrywki z miasteczkami tematycznymi. Może to doprowadzić do kulturowej amnezji i tożsamościowego zagubienia; taki niepokój towarzyszy pokazanej w filmie Raidel dyskusji telewizyjnej.

Tytuł filmu nawiązuje do chińskiego zwyczaju nazywania małżeństwa podwójnym szczęściem, podwajającym się w swym odbiciu, podobnie jak projekt (będący lustrzanym odbiciem wioski) miał przynieść korzyści obu zainteresowanym stronom (promocja dla jednych, zysk ze sprzedaży dla drugich). Dzi-

siaj, kiedy zmęczeni nieustającym najazdem turystów mieszkańcy prawdziwego Hallstattu szukają sposobów ograniczenia ich liczebności, a chińska podróbka pozostaje prawie niezamieszкана, tytuł brzmi ironicznie. Ślubna aluzja niejako podsumowuje tę historię także dlatego, że Hallstatt w Chinach stał się jedynie scenerią do zdjęć ślubnych. Doszło do skrajnego kulturowego zawłaszczania, przejścia przez członków jednej kultury elementów innej, bez zrozumienia i poszanowania. Zresztą w austriackim Hallstacie turyści (nie tylko azjatyccy) też zachowują się jak w parku rozrywki lub skansenie, zaglądając mieszkańcom do okien, wchodząc do ich domów, by zrobić zdjęcia lub skorzystać z toalety. Nie szanują ani historii, ani prywatności gospodarzy, jakby z uprzywilejowanej pozycji zamożności (i statusu turysty) mieli do tego prawo; przywodzi to na myśl tyranie turystyki u Kubelki i Seidla.

Reżyserka znalazła klucz, by tę prowokującą do negatywnej reakcji historię przedstawić bez uprzedzeń, co – poza wspomnianym (dość przewrotnym) kontekstem – uważam za wyraźny wkład Raidel w dekolonizację dyskursów. Artystka nie ocenia i nie podaje interpretacji w komentarzach ponadkadrowych (podobnie jak Kubelka i Seidl – z tą różnicą, że jej film nie ma krytycznej wymowy). Swoje refleksje przedstawia poprzez dobór elementów, z których w twórczy sposób konstruuje tę filmową hybrydę. Zamiast krytykować kopiowanie ukazuje jego dynamikę jako siły kulturowej. Oddaje głos zainteresowanym: mieszkańcom Hallstattu, ale przede wszystkim Chińczykom – jak zadeklarowała, pokazując ten „romans naszych czasów”, chciała się skupić głównie na jego chińskiej stronie. Jeden z uczestników rozmowy w hongkońskiej telewizji stwierdza, że całe Chiny to tematyczny park miniatur, i wyraża obawę, że przyszłe pokolenia uznają to za prawdziwy chiński krajobraz, także dlatego, iż wiele zabytków zostało zniszczonych już wcześniej. Spekuluje, że być może za dziesięć lat nie będą mieli prawa nazywać się Chińczykami, bo wokół nie będzie już nic, co by ich dotyczyło. Urbanistka z zawrotnie rozwijającego się Shenzhen dodaje, że przeszłość jest przez nowe pokolenia zapomniana z ogromną szkoda dla pamięci zbiorowej: Chiny idą tylko do przodu i nie obchodzi ich skąd. Z kolei gwiazdorka chińskiej architektury stwierdza, że kraj dysponuje obecnie takimi środkami i narzędziami, że mógłby skopiować wszystko, tylko powinno temu towarzyszyć pytanie: jakie mają być prawdziwe Chiny? Raidel oddaje też głos osobom mającym w tej kwestii inny punkt widzenia. Architekt z Shenzhen mówi: *Mamy wiele Wenecji, mamy wiele Paryżów, Anglii i... Szkocji. Wszystkie te miejsca można znaleźć w Chinach. Naśladownictwo to tworzenie! 90 proc. prac w designie i przemyśle kreatywnym powstaje w drodze wymiany kulturalnej i zapożyczeń. Pomysły nie rodzą się z niczego. Trudno być całkowicie kreatywnym.*

Zachodnich widzów wiele kwestii poruszonych w filmie może zaskakiwać, ale sama reżyserka niczego nie egzotykuje, nie wciela się w rolę wiecznie zadziwionego, nadinterpretującego bądź ironizującego przedstawiciela Zachodu, stara się (odwrotnie niż zabawni bohaterowie Wippersberga) zrozumieć chińską rzeczywistość i przedstawić swój obraz efektów globalizacji, hiperurbanizacji i industrializacji w tej części świata. Wypowiadający się w filmie planista krajobrazu stwierdza, że Chinom brakuje własnej historii, dlatego kopiowanie nie tylko jest szeroko akceptowane, ale tak naprawdę okazuje się sprawą

przetrwania. Jak zauważa Cathérine Hug, żadna z wypowiadających się w filmie postaci nie mówi jednak ani o obronnej autocenzurze, ani o tym, że współczesne zapominanie historii ma związek z rewolucją kulturalną Mao Zedonga z 1966 r. Hug wyjaśnia: *Autocenzura jest symptomatyczna – w Chinach do dziś nie można krytykować niszczyielskiej wściekłości Mao. Odbudowa zniszczonej historii byłaby równoznaczna z niedopuszczalną krytyką ikony politycznej, która do dziś jest powszechnie celebrowana*⁶⁷. Wymowa filmu jest gorzka: próbując budować kolejną nową, szczęśliwą przyszłość i nie mogąc czerpać z własnej tradycji, Chińczycy sięgają do zbioru fikcyjnych, „niezapomnianych”, strywalizowanych, „turytycznych” obrazów (m.in. Kakanii z cesarzową Sisi, walcami Straussa, pałacami, alpejskimi wioskami i krajobrazami), którymi kolonizują swoją wyobraźnię, zasiedlając ją zdekontekstualizowanymi, oderwanymi od prawdziwych lokacji, a także od powiązań politycznych, społecznych i ekonomicznych fragmentami innych kultur – jak turyści tworzący albumy fotograficzne będące połączeniem wymyślonych pejzaży, budowli, przeżyć, tęsknot i emocji.

Metastrategia

Sztuka, a zwłaszcza film, może być w procesie dekolonizacji dyskursów pomocnym narzędziem inkluzji, reprezentowania punktów widzenia, które charakteryzują się społeczną niewidzialnością lub bezsilnością – czego przykładem jest twórczość Ponger, Kazeem-Kamiński czy Raidel – ale też diagnozy i krytyki, jak w przypadku filmów Kubelki, Wippersberga, Seidla i wielu innych niewymienionych tu austriackich reżyserów. Wprawdzie pewnych mechanizmów związanych ze współczesnymi przejawami kolonializmu, jak chociażby tworzenia i utrzymywania stereotypów, zapewne nie da się wyeliminować, ale można je w dziełach artystycznych uwidaczniać, prezentować jako terytoria dyskursywne, wpisywać w nie alternatywne znaczenia. W skrajnych przypadkach bowiem kolonialna mentalność może prowadzić nie tylko do „mieszkańskiego chłodu”, ale wprost do rasizmu: jak podaje raport Agencji Praw Podstawowych Unii Europejskiej z 2023 r., z badania przeprowadzonego w 2019 r. wynika, że ok. 70 proc. ankietowanych pochodzenia afrykańskiego stwierdziło, że w Austrii doświadczyło dyskryminacji⁶⁸.

Przedstawione w niniejszym tekście, wybrane z wielu, przykłady działań przyczyniających się do dekolonizacji dyskursów w Austrii oraz udziału austriackiej kinematografii w tym procesie, mogłyby świadczyć o tym, że – jak na kraj bez kolonii – dużo już w tej kwestii zrobiono. Okazuje się jednak, że to wciąż za mało, chociażby na poziomie instytucjonalnym. Lisl Ponger w wywiadzie z 2005 r.⁶⁹ mówiła, że w austriackich instytucjach filmowych mają miejsce takie same wykluczenia, jak w innych obszarach życia społecznego, i postulowała systemowe przełamywanie tych mechanizmów. Chodziło między innymi o składy jury, komisji i innych gremiów decyzyjnych, w których zasiadają prawie wyłącznie rodowici Austriacy, o ułatwienie migrantom i uchodźcom dostępu do szkół filmowych oraz do sprzętu i zasobów umożliwiających realizację filmów, o rewizję standardów, wzorców i punktów odniesienia, według których są oceniane projekty filmowe, o przełamanie niewidzialności nie-

-białych twórców oraz zdekonstruowanie dyskursu uniwersalizującego twórczość białych filmowców. Ponger podkreśliła, że nieustannie poddaje swoją praktykę artystyczną kontroli w tym względzie.

Koresponduje to z poglądami badaczki i artystki wizualnej Diny Yanni poszukującej w austriackim kinie przejawów rasizmu, który, mając korzenie w kolonializmie, *nie jest ani kwestią przeszłości, ani zjawiskiem marginalnym, ale mocno zakorzenionym w austriackim społeczeństwie i jego instytucjach*⁷⁰. Yanni w swoich pracach wskazuje na możliwą rozbieżność pomiędzy postawami antyrasistowskimi a antyrasistowską praktyką filmową. Zwraca uwagę na dość częste przypadki powielania stereotypów odmienności (np. czarni bohaterowie to gangsterzy, dilerzy narkotyków etc.) i definiowanie niektórych grup według niewidocznej białej normy. Analizuje też filmy twórców, którzy – mimo dobrych intencji – nieświadomie rejestrują i reprodukują rasizm w swoich filmach. Jej zdaniem wynika to z braku uważności, który jest związany z mitem kwestionującym występowanie w Austrii rasizmu jako problemu strukturalnego. W jej opinii antyrasistowska praktyka filmowa nie oznacza po prostu zajmowania stanowiska antyrasistowskiego, ale – co może zabrzmieć jak echo poglądów Kubelki – musi się z nią wiązać świadomość uwikłania w relacje władzy i bycia „częścią problemu”. Dekolonizacja własnej praktyki artystycznej wymaga krytycznej analizy swojej twórczości i podjęcia działania, co czasem może być równoznaczne z rezygnacją z posiadanych przywilejów na rzecz głosów marginalizowanych lub powstrzymaniem się od projektów służących procesom kolonialnym⁷¹.

Jako badaczka Yanni analizuje filmy, przeprowadza rozmowy z twórcami i – wskazując popełnione w dobrej wierze niezamierzone błędy w antyrasistowskiej praktyce filmowej – wchodzi czasem w rolę dekolonizującego „superwizora”. Inicjatywa ta ma duży potencjał, ale wymaga ostrożności, bo pojawiające się czasem roszczenia niektórych krytyków i badaczy wobec filmów bywają – w moim odczuciu – nadmiarowe (jak w przypadku *Safari* Seidla). Trudno bowiem tematyzować problem, nie pokazując jego mechanizmów.

W filmowym (i nie tylko) kontekście omówionych w tym artykule strategii dekolonizacji dyskursów (demontażu i przywracania) postulat świadomej, krytycznej autokontroli przebiegu tych inicjatyw i procesów twórczych oraz kontroli ich efektów (także przez widzów) wydaje się propozycją trzeciej ścieżki, swoistej metastrategii, mogącej prowadzić, przynajmniej w niewielkim stopniu, do destabilizacji białej perspektywy, z jakiej (prawie wyłącznie) są kręcone austriackie filmy. Rzeczywistość społeczna pokazuje, że tamtejsze struktury produkcyjne wymagają uwspółcześnienia i decentralizacji europocentrycznych narracji.

- ¹ Więcej na ten temat zob. S. Loidl, *Europa ist zu eng geworden: Kolonialpropaganda in Österreich-Ungarn 1885 bis 1918*, Promedia Verlag, Wien 2017.
- ² W. Sauer, *Jenseits der „Entdeckungsgeschichte“: Forschungsergebnisse und Perspektiven*, w: *K.u.k. kolonial Habsburgermonarchie und europäische Herrschaft in Afrika*, red. W. Sauer, Böhlau, Wien – Köln – Weimar 2002, s. 7.
- ³ „Kakanien” – od skrótu *k.u.k. (kaiserlich und königlich)*. Słowo, pochodzące z powieści Roberta Musila *Człowiek bez właściwości* (1930), stało się synonimem wyidealizowanego obrazu habsburskiej Europy Środkowej. W polskim tłumaczeniu powieści posłużono się słowem „Cekania” (od c. k. – cesarsko-królewska).
- ⁴ *Kaiserfilme* to niemalże baśniowe opowieści z czasów panowania Franciszka Józefa, symbolizującego ciągłość, bezpieczeństwo i jedność.
- ⁵ Więcej o filmie zob. V. Bakondy, R. Winter, *Nicht alle Weißen schießen: Afrikarepräsentationen im Österreich der 1950er Jahre im Kontext von (Post-)Kolonialismus und (Post-)Nationalsozialismus*, Studien Verlag, Innsbruck 2007.
- ⁶ Ukrytymi pragnieniami kolonialnymi w austriackiej literaturze i kulturze XIX w. zajmuje się Clemens Ruthner. Zob. C. Ruthner, *Habsburgs „Dark Continent“: Postkoloniale Lektüren zur österreichischen Literatur und Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2017.
- ⁷ Zob. np. J. Feichtinger, *Habsburg (post)-colonial: Anmerkungen zur Inneren Kolonisierung in Zentraleuropa*, w: *Habsburg postcolonial: Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, red. J. Feichtinger, U. Prutsch, M. Csáky, Studien Verlag, Innsbruck 2003, s. 13-31.
- ⁸ Tzw. metoda postkolonialnego kontrmapowania. Zob. S. Scheck, *Postkoloniales counter-mapping als Beitrag zur Dekolonisierung von urbanen Räumen am Beispiel Wien*, Österreichische Forschungsstiftung für Internationale Entwicklung (ÖFSE), Wien 2023.
- ⁹ Powstał m.in. katalog ulic, placów, pomników czy budynków zawierający opisy związanych z nimi historii o charakterze dyskryminacyjnym. Zob. *Österreichs kulturelles Erbe des Kollektivs Decolonizing in Vienna!*, Kunsthalle Wien, Wien 2021.
- ¹⁰ W 2017 r. prezydent Emmanuel Macron ogłosił plan zwrotu znajdujących się we francuskich muzeach dóbr kultury nabytych nielegalnie.
- ¹¹ Konkretnie przez ministerstwo sztuki, kultury, służby cywilnej i sportu w ramach projektu „Koloniale Objekte an österreichischen Bundesmuseen”.
- ¹² K. Taschwer, *Sensible Sammlungen. Koloniale Museumsobjekte: Legitim erworben oder doch geraubt?*, „Der Standard”, 16.09.2021, <https://www.derstandard.de/story/2000129656018/koloniale-museumsobjekte-legitim-erworben-oder-doch-geraubt> (dostęp: 5.09.2024).
- ¹³ Więcej na ten temat zob. *Das Museum im kolonialen Kontext*, red. P. Schönlberger, Czernin Verlag, Wien 2021.
- ¹⁴ Np. w Muzeum Techniki w Wiedniu w latach 2020-2021 był prowadzony projekt „Kautschuk – Kaffee – Kakao. Technikgeschichte als koloniale Wirtschaftsgeschichte” („Kauczuk – Kawa – Kakao. Historia techniki jako kolonialna historia gospodarcza”).
- ¹⁵ Przykładem może być projekt „Kolonialismus heute!? Was hat das mit mir zu tun?” („Kolonializm dzisiaj!? A co to ma wspólnego ze mną?”) realizowany w Muzeum Historii Naturalnej w Wiedniu w latach 2022-2024.
- ¹⁶ Niem. *bürgerliche Kälte*, ang. *bourgeois coldness*.
- ¹⁷ Zob. M. Frank, *Odbrazawianie Habsburgów*, Polityka.pl, 25.07.2011, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1518030,1,odbrazawianie-habsburgow.read> (dostęp: 18.07.2024).
- ¹⁸ M. Huber, R. Treichler, *Keiner ist so toll wie wir: Blöde Britten, dämliche Deutsche, frustrierte Franzosen und 36 weitere hoffnungslose Fälle*, Ueberreuter, Wien 2001.
- ¹⁹ W. Sauer, *Kolonialismus: In Österreich gibt es bis heute eine koloniale Denkweise*, „Zeit” 2020, nr 26; <https://www.zeit.de/2020/26/kolonialismus-habsburgermonarchie-kolonialmacht> (dostęp: 15.08.2024).
- ²⁰ D. Griesser, *Expeditionen zum Ursprung des Rassismus*, „Der Standard”, 15.11.2018, <https://www.derstandard.at/story/2000091235087/expeditionen-zum-ursprung-des-rassismus> (dostęp: 15.08.2024).
- ²¹ F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. U. Kropiwiiec, Karakter, Kraków 2020.
- ²² Zob. H. Kohpeiß, *Bürgerliche Kälte: Affekt und koloniale Subjektivität*, Campus, Frankfurt – New York 2023, s. 10.
- ²³ Odwołując się do wprowadzonego przez Theodora Adorna i Maxa Horkheimera pojęcia „burżuazyjnego chłodu”.
- ²⁴ H. Kohpeiß, dz. cyt., s. 88.
- ²⁵ Henrike Kohpeiß odwołała się do przykładu niemieckiej kapitan Caroli Rackete, która

- w 2019 r. wzięła na pokład swojego statku kilkudziesięciu dryfujących na tratwie migrantów, ale władze włoskie nie dały jej pozwolenia na wpłynięcie do portu, a kiedy to uczyniła, została aresztowana.
- ²⁶ H. Kohpeiß, dz. cyt., s. 13.
- ²⁷ Zob. E. Dorlin, *Selbstverteidigung: Eine Philosophie der Gewalt*, Suhrkamp, Berlin 2020.
- ²⁸ Więcej na temat filmu zob. B. Kosińska-Krippner, *Awangarda austriacka. Peter Kubelka – kucharz filmowiec*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70, s. 59-84.
- ²⁹ S. MacDonald, *His African Journey: An Interview with Peter Kubelka*, „Film Quarterly” 2004, t. 57, nr 3, s. 5.
- ³⁰ Tamże, s. 2.
- ³¹ S. MacDonald, dz. cyt., s. 5.
- ³² W programie poświęconej Kubelce imprezy w YBCA (październik 2005 r.) w San Francisco.
- ³³ Por. F. Geyrhofer, *Das spekulative Auge: Über die Filme Peter Kubelkas*, w: *Avantgardefilm: Österreich 1950 bis heute*, red. A. Horwath, L. Ponger, G. Schlemmer, Wespennest Verlag, Wien 1995, s. 107.
- ³⁴ C. Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham 1999, s. 129, 132.
- ³⁵ S. MacDonald, dz. cyt., s. 3.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Tamże, s. 4.
- ³⁸ H. Morgenstern, *Film Review: „Paradise: Love” Peels Away Layers Perpetuated by Disney Gloss of Post-Colonial Times*, „Independent Ethos”, 13.05.2013, <https://indieethos.wordpress.com/2013/05/21/film-review-paradise-love-presents-perpetuation-of-white-dominance-in-post-colonial-africa-with-pathos> (dostęp: 9.10.2024).
- ³⁹ Przychodzi tu na myśl kwestia rasowej polityki intymności pod rządami kolonialnymi (ale w trochę mniej typowym ujęciu). Na ten temat zob. A. L. Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, University of California Press, Berkeley 2002.
- ⁴⁰ Zob. M. Stehle, B. Weber, *Precarious Intimacies: The Politics of Touch in Contemporary Western European Cinema*, Northwestern University Press, Evanston 2020, s. 129.
- ⁴¹ Zob. R. Bishop, L. Robinson, *Night Market: Sexual Cultures and the Thai Economic Miracle*, Routledge, London 1998.
- ⁴² R. DiAngelo, *White Fragility*, „International Journal of Critical Pedagogy” 2011, t. 3, nr 3, s. 54-70.
- ⁴³ Por. M. Stehle, B. Weber, dz. cyt., s. 128.
- ⁴⁴ Por. tamże, s. 127.
- ⁴⁵ Zob. B. Kosińska-Krippner, *Cieleśność, intymność i seksualność w filmach Ulricha Seidla jako medium samotności i odrzucenia*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83-84, s. 277-294.
- ⁴⁶ Więcej o filmie zob. tamże.
- ⁴⁷ Zob. tamże.
- ⁴⁸ D. Williams, *The Geoaesthetics of (East)European Tristesse: Ulrich Seidl’s „Import/Export”*, „Baltic Worlds” 2014, t. 6, nr 3-4, s. 4-9.
- ⁴⁹ Więcej o tych filmach zob. B. Kosińska-Krippner, *Znaczenie namiotu w życiu mieszkańców Górnej Austrii, czyli mockdokumentalne „Święto kurczaka”*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 100, s. 156-166.
- ⁵⁰ Chodzi o książkę: H. Rosendorfer, *Briefe in die chinesische Vergangenheit*, dtv, München 1983 i filmy Jeana Roucha, m.in. *Krok za krokiem (Petit à Petit, 1971)*.
- ⁵¹ Zob. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, tłum. E. Dżurak, KR, Warszawa 2000, s. 162.
- ⁵² D. Griesser, dz. cyt.
- ⁵³ Zob. J. Riesz, *Einleitung: Zur Omnipräsenz nationaler und ethnischer Stereotype*, „Komparatistische Hefte” 1980, nr 2, s. 9.
- ⁵⁴ O Angelu Solimanie pisał m.in. Robert Musil w *Człowieku bez właściwości* (1930), Olga Tokarczuk w *Biegunach* (2007) i Gergely Péterfy w powieści *Der ausgestopfte Barbar* (2014).
- ⁵⁵ „Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien”, 29.09.2011-29.01.2012, Wien Museum, Wiedeń.
- ⁵⁶ T. Raczkowski, „Angelo”. *Grzechy naszych przodków*, Film.org.pl, 5.12.2019, <https://film.org.pl/r/angelo-grzechy-naszzych-przodkow-226845> (dostęp: 8.10.2024).
- ⁵⁷ F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. L. Magnone, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trześniowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 360.
- ⁵⁸ Zob. B. Kosińska-Krippner, *Science fiction jako element austriackiej taktyki propagandowej. „1. April 2000” w pułapce genologicznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 126, s. 29-52.
- ⁵⁹ Dane z 2024 r.
- ⁶⁰ Zwolennicy wzmoczonej turystyki podają mniejszą liczbę: od 3 do 3,5 tys. gości dziennie. Zob. L. Kapeller, *Hallstatt will den Tourismus bremsen – vorerst aber keine Eintrittsgebühr einführen*, „Der Standard”, 27.04.2024, <https://www.derstandard.at/story/3000000217671/hallstatt-will-den-tourismus-bremsen-vorerst-aber-keine-eintrittsgebuehr-einfuehren> (dostęp: 9.10.2024).

- ⁶¹ Ponoć w Hallstacie odnotowano też zwiększenie liczby turystów po premierze filmu *Kraina lodu* (Frozen, reż. Chris Buck, Jennifer Lee, 2013), a potem także jego drugiej części (Frozen 2, reż. Chris Buck, Jennifer Lee, 2019), po tym jak w prasie pojawiły się informacje, że wygląd królestwa Arendelle był wzorowany na krajobrazie wioski, czego produkcja filmu oficjalnie nie potwierdziła.
- ⁶² Np. na Instagramie można zanotować pojawienie się ponad 400 nowych zdjęć tego miejsca w ciągu doby. Zob. A. Sobolewski, *Przekleństwo niezwykłości. 800 mieszkańców kontra milion turystów*, TVN24.pl, <https://archiwum.tvn24.pl/magazyn-tvn24/189/tvn24.pl/magazyn-tvn24/przekleństwo-niezwykłości-800-mieszkańców-kontra-milion-turystów%2C189%2C3259.html> (dostęp: 7.10.2024).
- ⁶³ Niektóre źródła podają, że żona dyrektora generalnego Minmetals, która – będąc wielką miłośniczką muzyki klasycznej – często odwiedzała Austrię, podczas wizyty w Hallstacie tak zachwyciła się pięknem wioski, że przekonała męża, aby ją odtworzył w Chinach. Zob. I. Fischer-Schreiber, *Nichts erinnert hier an China*, „Wiener Zeitung”, 18.09.2014, https://www.tagblatt-wienerzeitung.at/magazine/wiener_journal/661472-Nichts-erinnert-hier-an-China.html?em_no_split=1 (dostęp: 5.11.2024).
- ⁶⁴ Por. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117-125.
- ⁶⁵ Por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 20, 53-71.
- ⁶⁶ Powstały m.in. kopie dużych fragmentów Wenecji, Paryża, Barcelony, Amsterdamu, Dubrownika czy Santorini.
- ⁶⁷ Tekst znalazł się w booklecie dołączonym do DVD filmu *Raidel: C. Hug, Geschichtsvergessenheit und die Illusion von Authentizität*, w: *Double Happiness: A Film by Ella Raidel*, Linz 2018, s. 27.
- ⁶⁸ 67 proc. w ciągu 12 miesięcy przed badaniem i 76 proc. w ciągu 5 lat przed badaniem. Zob. European Union Agency for Fundamental Rights, *Being Black in the EU: Experiences of People of African Descent*, Publications Office of the European Union, Luxembourg 2023.
- ⁶⁹ L. Ponger, *Aufbrüche, Ausblicke und Standpunkte: Etwas Unsichtbares lässt sich ja nicht dekonstruieren*, Diagonale, 7.04.2005, <https://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&w13=1112815465007.htm> (dostęp: 10.10.2024).
- ⁷⁰ D. Yanni, *Perspektiven auf Rassismus im österreichischen Film*, Österreichisches Filminstitut – Stadt Wien, Wien 2024, s. 15.
- ⁷¹ Zob. K. Schiefer, *Im Gespräch mit Dina Yanni, Autorin von Perspektiven auf Rassismus im Ö-Film*, Österreichisches Filminstitut, marzec 2024, <https://filminstitut.at/interview/im-gespraech-mit-dina-yanni-autorin-von-rassismus-im-oe-film> (dostęp: 15.10.2024).

**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 Pol-

skiego 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

- Fanon, F.** (2010). Czarna skóra, białe maski (tłum. L. Magnone). W: K. Stępnik, D. Trzeźniowski (red.), *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską* (ss. 359-379). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Hug, C.** (2018). Geschichtsvergessenheit und die Illusion von Authentizität. W: *Double Happiness: A Film by Ella Raidel* (ss. 24-29). Linz: Ella Raidel.
- Kohpeiß, H.** (2023). *Bürgerliche Kälte: Affekt und koloniale Subjektivität*. Frankfurt – New York: Campus.
- MacDonald, S.** (2004). His African Journey: An Interview with Peter Kubelka. *Film Quarterly*, 57 (3), ss. 2-12.
- Raczkowski, T.** (2019, 5 grudnia). „Angelo”. *Grzechy naszych przodków*. Film.org.pl. <https://film.org.pl/r/angelo-grzechy-naszch-przodkow-226845>
- Sauer, W.** (2002). Jenseits der „Entdeckungsgeschichte”: Forschungsergebnisse und Perspektiven. W: W. Sauer (red.), *K.u.k. kolonial. Habsburgermonarchie und europäische Herrschaft in Afrika* (ss. 7-15). Wien – Köln – Weimar: Böhlau.
- Williams, D.** (2014). The Geoaesthetics of (East)European Tristesse: Ulrich Seidl's „Import/Export”. *Baltic Worlds*, 6 (3-4), ss. 4-9.
- Yanni, D.** (2024). *Perspektiven auf Rassismus im österreichischen Film*. Wien: Österreichisches Filminstitut – Stadt Wien.

Keywords:

Austrian films;
discourse
decolonization;
strategies of
dismantling,
inclusion, and control;
Austrian colonialism
without colonies;
colonial mentality

Abstract

Beata Kosińska-Krippner

Colonial Mentality in a Country without Colonies: The Contexts of Discourse Decolonization as Exemplified by Selected Austrian Films

Contrary to the myth cultivated in Austria after 1945, which presents a past devoid of colonial elements, the Habsburg Monarchy experienced the phenomenon of ‘colonialism without colonies,’ as Austrians took part in the colonization initiatives of other European powers and benefited from them. For a long time, Austrian cinema did not address colonialism directly but reacted critically to the colonial mentality and manifestations of ‘bourgeois coldness.’ The text

presents some initiatives aimed at decolonizing discourses in Austria and examines the role of film in implementing two strategies of this process: dismantling/elimination and inclusion/restoration. The author cites selected films by Peter Kubelka, Ulrich Seidl, and Walter Wippersberg as instruments for diagnosing and criticizing contemporary manifestations of colonialism, and selected works by Xaver Schwarzenberger, Belinda Kazeem-Kamiński, Markus Schleinzer, Lisl Ponger, and Ella Raidel, which exemplify efforts towards inclusion and representation of the perspectives of the forgotten, socially invisible, or powerless. Inspired by the views of Kubelka, Ponger, and Dina Yanni, the author proposes a metastrategy that consists in the critical self-control of filmmakers in the course of these processes and the control of their effects (also by viewers).