

Anja Naglič

Avstrijski film, politika in zgodovina

21. Diagonala – Festival avstrijskega filma, Gradec, 13.–18. marec 2018

V dneh, ko je v Ljubljani potekal 20. Festival dokumentarnega filma, se je v Gradcu odvijala 21. edicija nič manj angažiranega festivala avstrijskega filma Diagonala. Kadarkoli se družbeno-politične razmere v Avstriji poslabšajo – najizraziteje je bilo to leta 2000, ko je oblast tako kot lani decembra prevzela koalicija Avstrijske ljudske stranke (ÖVP) in Svobodnjaške stranke Avstrije (FPÖ) –, se Diagonala na to odzove. Že na otvoritveni slovesnosti, na katero so vedno povabljeni tudi (kritizirani) politiki,

je bilo izrečenih veliko nasprotovanj sedanji desničarski vladi; v festivalskem katalogu pa sta izšla oster esej Stefana Grissemana o aktualnem stanju avstrijske kinematografije in škodljivih neoliberalnih ukrepih nove vlade na področju sedme umetnosti (s katerimi se spodbuja predvsem snemanje velikih komercialnih filmov) ter poziv #KlappeAuf. Aufruf gegen Verhetzung und Entsolidarisierung (Odpri gofljo. Poziv proti razpihovanju sovraštva in odrekanju solidarnosti), ki ga je januarja oblikovala skupina 248 avstrijskih filmskih ustvarjalcev in ustvarjalcev.

V tem kritičnem duhu sta vodji festivala Sebastian Höglinger in Peter Schernhuber za otvoritveni film izbrala igrani celovečerec **Murer – anatomija procesa** (Murer – Anatomie eines Prozesses, 2018) režiserja in scenarista Christiana Froscha. Film, ki je na Diagonali doživel svetovno premiero, je posnet po resničnih dogodkih: leta 1963 – ko je Avstrija še uspešno gojila mit o tem, da je bila »prva Hitlerjeva žrtev«, in ko so zločine, ki so jih Avstrijci zagrešili med drugo svetovno vojno, v tej državi še lahko pometali pod preprogo – je v Gradcu potekal sodni proces proti lokalnemu politiku ÖVP in velikemu kmetovalcu Franzu Murerju, ki je med letoma 1941 in 1943 kot pripadnik SS in funkcionar NSDAP upravljal

Murer – anatomija procesa, 2018



geto v Vilni (pred vojno znani kot »Jeruzalem severa«) in bil soodgovoren za pomore tamkajšnjih Judov; v omenjenih treh letih jih je od 80.000 preživel zgolj 600. Murer je bil sicer že leta 1948 aretiran in na procesu v Vilni obsojen na 25 let prisilnega dela, toda Sovjetska zveza ga je leta 1955 v skladu z določili takrat sklenjene avstrijske državne pogodbe izročila Avstriji, tamkajšnje sodstvo pa je odstopilo od kazenskega pregona. Osem let pozneje so na podlagi sodne intervencije Simona Wiesenthala v Gradcu vendarle sprožili proces proti »vilenskemu klavcu«, kot so Murerja zaradi njegovega sadizma imenovali Judje. Ta proces, na katerem so proti obtoženemu pričali nekateri preživeli prebivalci geta, v njegovo podporo pa številni »ugledneži«, tudi člani ÖVP, se je kmalu spremenil v tribunal proti preživelim žrtvam. Kljub mnogim obremenilnim dokazom in srhljivim poročilom judovskih prič je bil Murer oproščen, graško sodišče pa je leta 1974 dokončno zavrnilo pritožbo državnega tožilstva proti oprostilni sodbi in postopek opustilo. Murer je nato do smrti mirno živel v krogu svoje družine. Christian Frosch je ob svojem filmu med drugim zapisal tole: »Avstrija nima duše in značaja. Avstrijo sestavljajo storilci, gledalci in žrtve. [...] Zanimivo je, da je tu [v procesu proti Murerju, op. A. N.] mogoče videti, kako je deloval in še deluje avstrijski nacionalni narativ. Nikakor ne temelji na potlačitvi. Zavestno se je lagalo, zamegljevalo, skrivalo in manipuliralo. Le tako je bilo mogoče storilce spremeniti v žrtve, žrtve pa razglasiti za prave krivce. Osnova tega procesa ni bila kakšna duševna okvara, temveč premislek. Dokončno se moramo posloviti od predstave, da mora pacientka Avstrija zgolj pripustiti dejstva v zavest, da začne postopek svojega zdravljenja. Dejstva so bila in so znana. *Murer – anatomija procesa* noče biti historizirajoč, temveč političen film.« Avstrijski pisatelj Robert Menasse pa je film komentiral takole: »Sodna kriminalka, v kateri se oprostilna sodba za enega moža izkaže kot sodba o narodu. Ta film ne le pokaže, temveč nam da čutiti, da še zmeraj nismo svobodni, temveč smo zgolj dediči tistih, ki so bili oproščeni.« In čeprav je filmu mogoče očitati marsikakšno nerodnost, je dobro, da je bil izbran za otvoritveno projekcijo, ob koncu festivala pa z utemeljitvijo »[t]a film je pomemben, minuciozno se spoprime z avstrijsko preteklostjo in z njenim učinkovanjem vse do današnjih dni« nagrajen kot najboljši igrani celovečerec. (No, konkurenca v tej kategoriji letos niti ni bila prav močna.)

Odlično lekcijo o avstrijski polpretekli zgodovini je ponudil tudi dokumentarni esej Ruth Beckermann **Waldheimov valček** (Waldheims Walzer, 2018). Film tematizira t. i. Waldheimovo afero, ki je izbruhnila leta 1986 ob kandidaturi Kurta Waldheima za predsednika Avstrije (kandidirala ga je ÖVP) in je pomenila prelomnico v avstrijski povojni zgodovini. Waldheim je bil dolga leta eden najvidnejših



avstrijskih diplomatov in politikov: najviše se je povzpел med letoma 1968 in 1970 kot avstrijski zunanji minister in v letih od 1972 do 1981 kot generalni sekretar OZN. Med predsedniško kampanjo pa so – po zaslugi njegovih političnih nasprotnikov iz Socialdemokratske stranke Avstrije (SPÖ), avstrijskega tednika *Profil*, več tujih medijev (iz Jugoslavije, Nemčije, ZDA ...) in zlasti Svetovnega judovskega kongresa (WJC) v New Yorku – začeli v javnost prihajati dokumenti o njegovem delovanju na Balkanu med drugo svetovno vojno, o katerem je v vseh dotedanjih biografskih navedbah molčal: Waldheim je bil v letih 1942–1944 častnik vermahta, soodgovoren za številne vojne zločine na Balkanu – med drugim za poboje jugoslovanskih civilistov in partizanov ter množične deportacije grških Judov v taborišča. Kljub tem razkritjem je predsedniški kandidat v domovini še naprej užival večinsko podporo (tako med politiki in v medijih kot tudi pri ljudstvu), odkritega nasprotovanja je bilo premalo, in v drugem krogu volitev je zmagal ter za šest let prevzel funkcijo predsednika države. V času njegovega predsedovanja je bila Avstrija zunanjepolitično izolirana: Izrael je z državo prekinil skoraj vse diplomatske stike, ZDA so Waldheimu prepovedale vstop na svoje ozemlje in nobena zahodna država ga ni povabila oziroma sprejela na uradni obisk. V Avstriji pa se je po tej aferi končno začelo javno govoriti o sodelovanju Avstrijcev pri nacističnih zločinih. Ruth Beckermann, ki je leta 1986 pripadala skupini mladih aktivistov, ki so protestirali proti spornemu predsedniškemu kandidatu, je v *Waldheimovem valčku* prepletla svoje lastne posnetke iz časa volilne kampanje z obsežnim mednarodnim arhivskim gradivom. Film dokumentira, kako je WJC razkrival luknje in laži v Waldheimovi biografiji in kako je to v Avstriji pripeljalo do nacionalne »sklenitve vrst« proti »vmešavanju tujine« v avstrijske zadeve, do antisemitskih izgrediv in napadov ter nazadnje do Waldheimove zmage: čimbolj se je kandidat zapletal v mrežo prikrivanj, zavažanje, zanikanje in laži ter se na najrazličnejše načine branil (najprej je vse očitke zavračal kot obrekovanje s strani

političnih nasprotnikov v SPÖ in WJC; nato je poudarjal, da je kakor številni drugi Avstrijci med vojno zgolj opravljal svojo dolžnost kot vojak; potem je trdil, da za množične deportacije Judov, pri katerih je sodelovala njegova vojaška enota, ni vedel ...) in čimbolj sta ob očitkih WJC rastla nasprotovanje in ogorčenje mednarodne javnosti, tem uspešnejša je bila v Avstriji mobilizacija skupnostnega občutka z antisemitskimi podtoni; prav v tem času pa se je začel tudi vzpon Haiderjeve FPÖ. Film na eni strani prikaže mehanizme za mobilizacijo hujskaških občutij, se ukvarja z lažjo in »alternativnimi dejstvi« v politiki in družbi ter z umetnostjo zanikanja; na drugi strani pa analizira sesutje teze o Avstriji kot »prvi Hitlerjevi žrtvi«, ki so jo Avstrijci uspešno reproducirali štirideset let, in pokaže, kako lahko kritična civilna družba spremeni državo. V obeh pogledih je ta dokumentarec prav zdaj – ob Kurzu, Stracheju, Orbánu, Trumpu ter drugih populističnih politikih in prirejevalcih dejstev – še posebej aktualen. Svetovno premiero je doživel na letošnjem Berlinalu in že tam prejel tudi svojo prvo nagrado – torej v državi, ki se je v nasprotju z Avstrijo in Italijo že zdavnaj lotila procesa denacifikacije. Junija bo *Waldheimov valček* prikazan na Kino Otoku.

O aktualnih političnih razmerah v Avstriji pa pripoveduje najnovejši dokumentarec Nikolausa Geyrhalterja **Gradbeni poseg** (*Die bauliche Maßnahme*, 2018), ki je imel na Diagonali svetovno premiero in bil tudi nagrajen kot najboljši dokumentarni celovečerec festivala. Nastajal je

med aprilom 2016 in junijem 2017 na meji med avstrijsko in Južno Tirolsko. Podobno kot v Sloveniji so predlani tudi v Avstriji začeli sprejemati ukrepe za zaščito pred novim valom beguncev. Na nekdanjem mejnem prehodu Brenner/Brennero naj bi – po skoraj dvajsetih letih – znova uvedli mejne kontrole; v ta namen so zgradili prijavni center in pripeljali žično ograjo. Geyrhalter se je odločil, da dokumentira postavitve znotrajschengenske meje, toda novega begunskega vala, pred katerim so svarili politiki, ni bilo, in žica je ostala v skladišču. Režiser je zato spremenil prvotni koncept, in *Gradbeni poseg* je postal poučen in nepričakovano zabaven portret prebivalcev ob avstrijski meji, ki v filmu razkrivajo svoje izkušnje, opažanja, strahove v zvezi z begunci in priseljenci, pa tudi razmišljanja o politiki, ki podpihuje predsodke o tujcih. Mimogrede: se je v Sloveniji kdo lotil celovečerca o naši žici?

Med igranimi celovečerci je poleg otvoritvenega vredno omeniti vsaj še dva prav tako zgodovinska filma, posneta po resničnih dogodkih. Prvi je avstrijsko-nemška koprodukcija **Svetloba aka Mademoiselle Paradis** (*Licht aka Mademoiselle Paradis*, 2017) v režiji Barbare Albert – na roman *Am Anfang war die Nacht Musik* Alisse Walser oprta pripoved o nekaj mesecih iz življenja danes malo znane slepe avstrijske pianistke, organistke, sopranistke, skladateljice in glasbene pedagoginje Marie Theresie Paradies – Resi (1759–1824), Haydnove in Mozartove sodobnice, ki je v visokih dunajskih krogih sprva slovela kot *wunderkind* na klavirju, pozneje

Svetloba aka Mademoiselle Paradis, 2017



pa je postala tudi v tujini cenjena glasbenica. Resi je pri treh letih iz nepojasnjenih (najverjetneje psihosomatskih) razlogov oslepela, kar pa je pri razvoju v izjemno pianistko ni oviralo. Ambiciozni starši, ki so jo kot kakšno cirkuško atrakcijo vodili na nastope (kjer je bila deležna tako občudovanja kot tudi pomilovanja in posmeha), z njo dobro služili (dobivala je finančno podporo cesarice Marie Theresie) in po njeni zaslugi uživali ugled, so si zelo prizadevali, da bi se hči pozdravila – tudi zato, da bi s svojim videzom in vedenjem bolj ustrezala normam. Silili so jo v najrazličnejše, večinoma mučne terapije, ki so se vse po vrsti izkazale za neučinkovite ali celo škodljive, dokler je niso leta 1777 zaupali v obravnavo zdravniku Franzu Antonu Mesmerju. Ta je s svojo izvirno metodo zdravljenja (»mesmerizmom« oziroma »animaličnim magnetizmom«) – ki je vključevala polaganje rok in domnevne učinke t. i. magnetnega fluida in jo je večina njegovih medicinskih kolegov razglašala za prevaro – nadarjeno in občutljivo Resi, ki je v palači zakoncev Mesmer prvič izkusila svobodo, sproščenost in razumevanje, v kratkem času pripeljal do tega, da je začela zaznavati obrise in barve. Toda s tem ko se ji je vid vračal, se je začelo spreminjati njeno dožemanje sveta (v njem so se pojavile barve, oblike, tridimenzionalnost, razdalje med predmeti ...); hkrati pa je začela usihati njena glasbena virtuoznost – temelj njene identitete in edino, zaradi česar je bila v takratni družbi in za svojo družino kaj vredna. Ob vrnitvi k staršem je Resi vid znova, tokrat dokončno izgubila. Film Svetloba – ki je lep spomenik zelo posebnima, senzibilnima, a v svojem času nerazumljenima posameznikoma, izpostavljenima velikemu družbenemu pritisku – navduši s prepričljivo atmosfero, zanimivo zgodbo, duhovitimi in primerno patiniranimi dialogi (Kathrin Resetarits je na Diagonali zaslužno prejela nagrado za scenarij), odlično Mario Dragus v glavni vlogi, pa tudi s kostumografijo (delom režiserkine sestre Veronike Albert), v kateri ne manjka ironičnega karikiranja.

Drugi izstopajoč zgodovinski celovečerec – ki je umeščen še veliko dlje v preteklost: na prehod med neolitikom in bakreno dobo –, je nemško-italijansko-avstrijska koprodukcija **Mož iz ledu** (Der Mann aus dem Eis, 2017) režiserja in scenarista Felixa Randaua. Gre za zanimiv poskus rekonstrukcije zadnjih dni iz življenja slovitega Ötzija, čigar odlično ohranjeno, okoli 5.300 let staro truplo (skupaj z oblačili, orodjem in orožjem) se je leta 1991 prikazalo iz ledenika v Ötztalskih Alpah na Tirolskem; to je še danes najpomembnejša neolitska najdba ter ena najstarejših in najbolj znanih mumij na svetu. Randau si je na osnovi znanstvenih dognanj o Ötziju zamislil naslednjo zgodbo: blizu alpskega potoka živi Kelab (aka Ötzi) s svojim klanom. Ko se nekega dne vrne z lova, najde pripadnike klana pobite,

koče v plamenih, obredna skrinjica, za katero je skrbel, pa je ukradena. Žalosten in besen se odpravi po sledih morilcev, da bi se jim maščeval, toda pot, ki ga vodi v zasnežene gore, se zanj konča tragično. Pri nastanku filma so sodelovali ne le zgodovinarji in arheologi, temveč tudi jezikoslovec – ta je na osnovi retijščine, ki so jo nekoč govorili na tem koncu Alp, oblikoval umetni jezik. Resda maloštevilni dialogi v tem jeziku so na željo režiserja ostali nepodnaslovljeni, in dogajanje tako deluje še bolj prepričljivo odmaknjeno, hkrati pa je pozornost učinkovito usmerjena k podobam.

Čisto poseben filmski podvig pa je bil edini celovečerec in hkrati nagajenec v sekciji t. i. inovativnega filma: leta 2017 narejen 99-minutni *found footage* kolaž eksperimentatorja Johanna Lurfa, ki nosi naslov ★. V njem je mladi režiser v kronološkem zaporedju nanizal vse znane in dostopne posnetke zvezdnega neba v filmski zgodovini (pri tem je ohranil njihovo izvirno dolžino, format in zvočno podlago); našel jih je v 553 filmih, nastalih med letoma 1905 in 2017, in kot se je izkazalo, je nebo na večini teh posnetkov pravzaprav umetnega izvora. »[V]eličasten zvezdni atlas filmske zgodovine«, kot so v festivalskem katalogu poimenovali ★, je Lurf ustvarjal kar osem let in ga bo v prihodnje vsako leto dopolnil z novimi posnetki – neskončen *work in progress* torej. Tudi ta film, ki razkrije marsikaj o razvoju filmske umetnosti, pa tudi o spreminjanju človekovega odnosa do (osvajanja) vesolja, bo predvajan na letošnjem Kino Otoku. **E**