

Ljubezen

Tina Pogljajen



»Goethe je rekel, da ne obstaja zločin, za katerega si ne bi mogel kot storilca zamisliti samega sebe. [...] Potrebno je le to, da si v pravi situaciji. Mislim, da so ljudje zelo naivni, ko govorijo o dejanjih drugih. Niso bili v istem položaju. Sam zase ne bi jamčil, da ne bi naredil določenih dejanj v določenih okoliščinah, ob katerih bi se kdaj drugič le zgrozil. Mislim, da je to usoda nas vseh. Vse, kar je treba, je da smo potisnjeni ob meje. Potem bomo izvedeli, kako globoka je v resnici naša človečnost.«¹

Kmalu za tem, ko Georges Laurent zaradi grobega ravnanja odpusti negovalko svoje neprisebne, na posteljo priklenjene žene, z njo sam izgubi potrpljenje in jo, potem ko jo poskuša potrpežljivo prepričati, naj pije vodo, ona pa ga namesto tega popljuje, udari. To dejanje v njuno življenje spada še manj kot kam drugam – Georges in Anne sta dolgoleten par, intelektualca, izobražena in finančno preskrbljena profesorja glasbe v pokoju, z umirjenim starčevskim življenjem, ki ga zapolnjujejo sofisticirane dejavnosti, kot sta obiskovanje koncertov in igranje klavirja. Njun medsebojni odnos je bil vedno spoštljiv in vljuden. Georges se nad svojim dejanjem takoj zgrozi in se za klobuto opraviči, vendar je jasno, da nihče od njiju ni več človek, kakršen sta bila vse življenje.

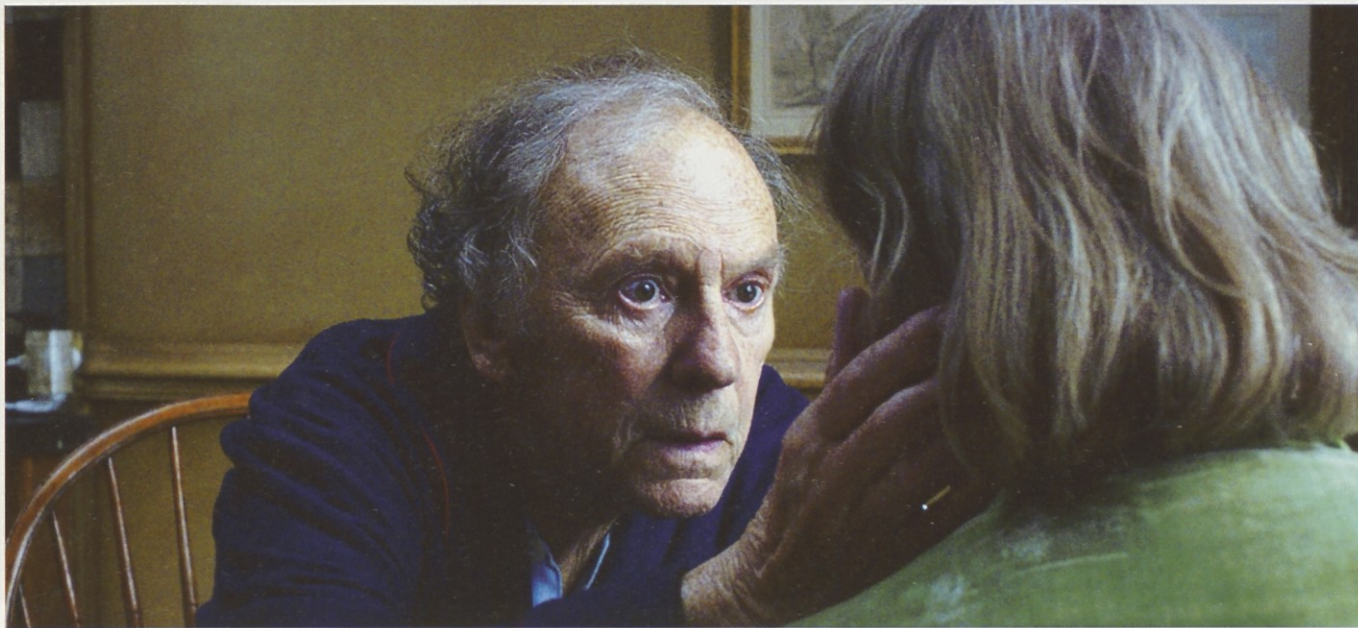
Če sta na začetku filma, ko skupaj obiščeta koncert, od občinstva, ki strmi v nas, gledalce filma, praktično neločljiva, smo nato priče postopnemu razkroju njunega dostojanstva in hkrati osebnosti – pri Anne zaradi kapi in napredovanja demence, pri Georgesu pa ob nemočnem spremljanju posledic njene bolezni in vztrajanju pri izpolnjevanju njene želje, da je ne bo prepustil bolnišnici, ampak da bo zanj skrbel sam.

V *Ljubezni* (Amour, 2012, Michael Haneke) o Anne (Emmanuelle Riva) in Georgesu Laurentu (Jean-Louis Trintignant) kot v večini avtorjevih filmov (s prejšnjimi Hanekejevimi protagonisti si delita tudi ime) poleg opisane zgodbe tipičnega para višjega srednjega razreda ne izvemo ničesar, kar bi njuno identiteto naredilo izrazito: njuna prisotnost na platnu gledalca ne pove praktično ničesar specifičnega o njuni biografiji. Njuna zgodba, kot je značilno za avtorja, ni zgodba o usodi posameznikov: je konstrukcija vzorca enega, a reprezentativnega primera. Haneke pri tem sicer ne gre tako daleč kot pri prejšnjem zmagovalcu Cannesa, *Belem traku* (Das Weiße Band, 2009), ko so liki zasedali le družbene vloge: pastolja, doktorja, barona in tako dalje, pa vendar je tudi pri Georgesu in Anne moč trditi, da sta njuni vlogi vsaj deloma simbolični.

Poleg odsotnosti posameznosti je zelo varčno razporejeno tudi uprizarjanje in izkazovanje njunih čustev. Na nek način jih, kar se tiče interakcije, nadomeščajo geste, ki nosijo enak, skoraj ritualen pomen. Avtorjev značilno neoseben stil pri *Ljubezni*, kljub temu, da gre za enega od njegovih intimnejših, in na nek način bolj empatičnih filmov, morda ravno zaradi te, intimnejše tematike postane toliko bolj izstopajoč in opaznejši. Ker nam je onemogočen dostop do njunega notranjega sveta, nam s tem prepreči kakršnokoli prepoznavanje melodramskih elementov zgodbe, na primer sledov junaka, žrtve in zlobneža ter osnovnih vlog likov na abstraktnem, metafizičnem nivoju.

Z opažanjem predvsem tega, kar v *Ljubezni* manjka, se v gledalcu vzpostavi konflikt: četudi se od Anne in Georgesa ne moremo distancirati kot od deviantnih, saj v svoji tipičnosti, kot rečeno, sledita predpisanim življenjskim okoliščinam, se z njima zaradi nespecifičnosti ne moremo niti popolnoma poistovetiti. Moč intimnosti kamere in njeno pozorno opazovanje sicer prepričata popoln zdrs v metaforično razumevanje njunih osebnosti; še vedno ostajata predstavnika konkretne realnosti. Vendar pa s skoraj dokumentarnim stilom snemanja postane moč medija, ki lahko pokaže, osrednji pristop, podobno kot pri drugih Hanekejevih filmih, ki z vztrajanjem pri tem prisilijo gledalca, da

¹ Michael Haneke v dokumentarni seriji *Moje življenje* (Mein Leben, 2001–, Arte).



dogajanje pogleda (in opazuje) od zunaj, s tem potencira antipsihološkost ter dodatno onemogoči pričakovano identifikacijo z likoma. Filmska slika tako neprenehoma vzpostavlja domačnost in tujost hkrati, in ker ni nikakršnega pojasnila oz. razrešitve tega nasprotja v obliki melodramskega ali biografskega, ostanemo v iskanju strukture ali odnosov med izrečenimi besedami in storjenimi gestami.

Prav to je tisto, kar naredi *Ljubezen* kruto: Annina demenca ni podobna ganljivim zgodbam o človeku, ki vsak dan znova obišče dementnega partnerja ali partnerico in jo skuša s pripovedovanjem zgodbic in z vsakodnevni osvajanjem pripraviti do tega, da bi se ga spet spomnila. Annina smrt ni vzvišena in svečano izvršena kot tista v *Morju v meni* (Mar adentro, 2004, Alejandro Amenábar); pravzaprav sploh nismo prepričani, ali je šlo za evtanazijo iz ljubezni ali umor, ki bi se zgodil, četudi Anne ne bi izrazila želje po smrti na začetku svoje bolezni – njune motivacije niso povsem jasne, vemo le, kar vidimo: da svojo ženo Georges brez besed gleda, ko jo negovalka tušira, in se nato obrne stran; da okleva, preden ji da roko v enem njenih zadnjih trenutkov razsodnosti; da ji pripoveduje zgodbe iz otroštva o tem, kako je svoji materi risal znake, ker ni mogel povedati, kako nevzdržno mu je v taboru; in da mu že nekaj trenutkov, preden jo dejansko zaduši z blazino, roka trzne, a si v zadnjem hipu premisli. Naenkrat, podobno kot v *Skritem* (Caché, 2005) in *Belem traku*,

ne znamo več identificirati sovražnika – je to le Annina bolezen ali je tudi Georges, ker v Anne ne prepozna več svoje žene, sam postal »pošast«, kot ga na začetku filma poimenuje ona.

Z zanašanjem na vidno in onemogočanjem čustvene katarze *Ljubezen* na filmsko realnost izvaja poseben pritisk, ki gledalca trpinči, in ki je, kot pravi Haneke, namenjen temu, da bi le-ta ohranil kritično distanco. Kot reče Georges ob ubujanju spomina na film, ki ga je videl kot otrok: »Zgodbo sem pozabil, spomnim pa se čustev.« Čustva so tista, ki pomembno vplivajo na naše doje-manje in razlaganje zgodbe, vendar z nami prav tako lahko manipulirajo. Strategija nepsihološkega, strukturnega obravnavanja likov oz. temeljne nespoznavnosti človekove psihe, apel k alienaciji in hkraten poskus trgjanja filmske realnosti kot opozorilo na »narejenost« so pri Hanekeju redno prisotni že od *Sedmega kontinenta* (Der siebente Kontinent, 1989) dalje. Četudi se v *Ljubezni* Haneke prepričevanja gledalca v ustvarjenost tega, kar gleda, še zdaleč ne loteva tako tehnično in sistematično kot na primer v *Skritem*, vseeno v *Ljubezni* uporabi vsaj en kader, ki ga je težko interpretirati na kakršenkoli drugačen način: že omenjeni kader občinstva, ki se ob začetku filma usede na svoje sedeže, vključno z opozorilom, naj obiskovalci ugasnejo svoje mobilne telefone, saj ta prizor pravzaprav zrcali gledalce, ki *Ljubezen* gledajo v kinodvorani. A medtem ko bi Brecht na njegovem mestu predlagal

povratak od odtujenosti k ustvarjanju jasne perspektive glede (razrednega) aktivizma, Haneke razrešitev napetosti, ki jo njegovi filmi ustvarijo, zavrne ter vznemiri gledalčev moralni in estetski čut, ne da bi ponudil odgovor.

»V iskanju resnice lahko ugotovimo, da je ta tako huda, da je nevzdržna.«² V pripovedi ali bolje kazanju ni nikakršne možnosti za pobeg ali dejanje, ki bi uredilo ali dalo dogodkom smisel: Georges svoji hčeri, ki pride pogledat Anne, reče: »Žalostno in ponižujoče je, zanjo in zame; ničesar od tega ni vredno videti.« Zgodba brez razrešitve se tako na nek način ne konča, vključno z agonijo in bolečino, ki v tem smislu spominja na bolečino drugih, ki nas ne vključuje niti ne prizadene, četudi jo zaznavamo, in morastim občutkom, da smo glede preprečevanja in razreševanja najgrozljivejših stvari povsem nemočni. Georges vpraša Anne: »Si pomislila, da bi se lahko isto zgodilo meni?« Ona mu odvrne: »Sem, ampak domišljija nima veliko skupnega z resničnostjo.«

2

Michael Haneke v dokumentarni seriji *Moje življenje* (Mein Leben, 2001–, Arte).