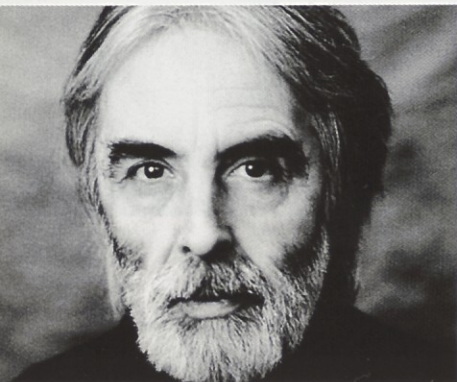


avtor tehnike nasilja

melita zajc



'po naključju'
mihael haneke ali
grozljivost in
privlačnost oblike

"Vsak filmar govori o sebi, ko govori o svojem najljubšem filmu," pravi Mihael Haneke. Hanekejev najljubši film je Bressonov *Srečno, Baltazar* (*Au hasard Balthazar*, 1966).

"*Balthazar* je osel. Film pripoveduje zgodbo njegovega življenja, trpljenja in smrti. Pripoveduje pa tudi – fragmentarno – zgodbe vseh, ki križajo *Balthazarjevo* pot," pravi Haneke. "Že sam naslov da je "natančna podvojitev intencije filma: 'Po naključju, na primer *Balthazar*'. Lahko bi bil kdorkoli drug, ti ali jaz. Ime je, pravi Bresson, izbral zato, ker se rima."

Tudi ob Mihaelu Hanekeju najprej dobite vtis, kot bi to, kar počne, počel po naključju – snema filme, a prav tako bi lahko počel karkoli drugega.

Ko Parižani govorijo o "tistem avstrijskem režiserju", govorijo o njem, toda v Avstriji njegovih filmov praktično ne predvajajo, in čeprav je do danes posnel štiri filmske celovečerce, popularni mediji na Dunaju ne omenjajo njegovega imena, kadar govorijo o avstrijskih režiserjih. "V Avstriji uspeš le, če pred tem uspeš drugje. A meni je vseeno, z Avstriji nimam nič skupnega." Ko pripoveduje o prihodnosti, ne govori o novem filmu, pač pa o načrtovani poti v Pariz, in ko se ob pogledu na njegov avstrijski naslov zamislite nad svojim poznavanjem geografije, vas hitro potolaži, da tja še volkovi redko zaidejo.

Tako po eni strani. Po drugi strani je tako, da v Parizu, vsaj od Bennyjevega videa (*Benny's Video*, 1991) naprej, "tisti avstrijski režiser" velja za kulturnega režiserja, medtem ko vam bodo kulturni Dunajčani, če boste že spraševali po Hanekeju, zanj rekli, da je državni režiser. Ne, Haneke na Dunaju gotovo nima prijateljev – pa čeprav je bil rojen pravi čas, da bi lahko sodil v eno od gibanj ali skupin šestdesetih in sedemdesetih let, ki so se tudi najprej uveljavile v tujini, a so prišle nazaj in danes vladajo mestu. "Trikrat tedensko sem bil v kinu, nisem imel časa hoditi po lokalih in se uvrščati v klike."

Po tretji strani pa Haneke nedvomno je kult. Ko se medtem, ko vam smeje pripoveduje, da z vami gotovo nekaj ni v redu, če ste njegov film šli gledat še drugič, ozrete okrog sebe, vidite, da takrat, ko spregovori on, ljudje v okolici na daleč utihnejo. Celotisti, ki so predaleč, da bi karkoli slišali, stegujejo vratove. Kot vas je prej skrbelo, če se bosta našla, vam tedaj postane jasno, da ga takrat, ko se pojavi, ne morete zgrešiti.

Ko kasneje obnavljata preteklost, se vrh vsega še izkaže, da je dejansko postal režiser *au hasard*. Po naključju. Povzemam: "... na Dunaju pisal filmske kritike... v Nemčiji delal kot dramaturg v gledališču (ne, tudi Fassbinderja takrat ni poznal) ... po poroki bil prisiljen služiti denar na televiziji ... po službeni dolžnosti prebral najmanj 3 scenarije tedensko ... sam napisal scenarij za TV-film, ki je bil na razpisu sprejet, a je vrnil denar, ker ni poznal nikogar, s kom bi film posnel..."

Grad (*Das schloss*, 1996), ki ga je posnel za ORF, je njegov peti TV-film, naslednje leto pa so nastale *Smešne igre* (*Funny Games*), ki so ga v okviru lanskega FAF-a vrteli tudi v Ljubljani. Vmes je nastala znamenita filmska trilogija: *Sedmi kontinent* (*Der Siebente Kontinent*, 1989), *Bennyjev video* in *71 fragmentov neke kronologije naključja* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994).

Naključje. Njegovi filmi nimajo stalnega distributerja, celo švicarska distributerka Christa Saredi, katere katalog je videti kot Kdo-je-kdo sodobnega art filma, pravi, da je dolgo premišljevala, preden je nanj uvrstila Hanekeja. Prav tako Haneke nima stalnega producenta in vsak film posname z drugo ekipo, brez enega stalnega sodelavca – nobene potrebe ni, snemalcu npr. vse izreze določi že v *storyboardu*. Ne le, da bi Mihael Haneke lahko počel karkoli drugega – tudi njegove filme bi lahko posnel kdorkoli drug.

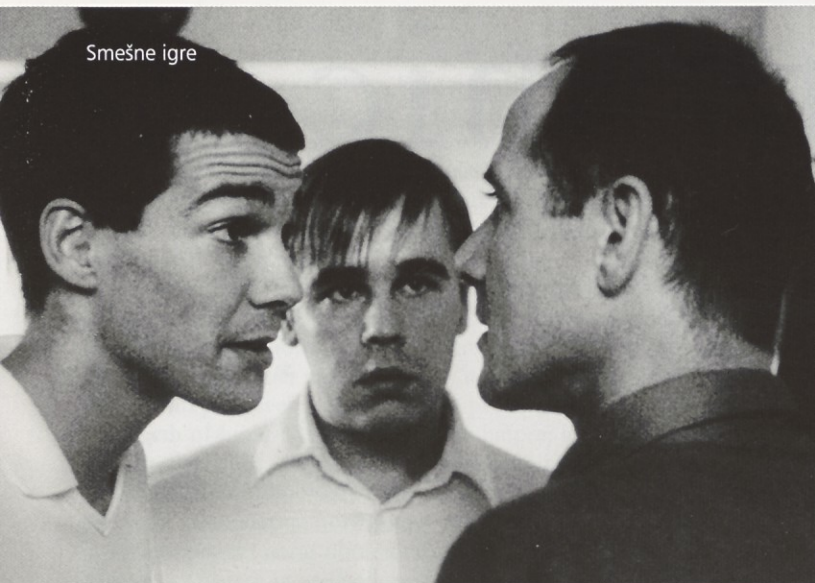
Res ga ob vsakem filmu takorekoč odkrijemo znova, po naključju, a vendar ima svojo metodo. Njegova metoda je naključje. Naključje kot strategija izmikanja estetizaciji – kot pravi za Bressona, svojega najljubšega režiserja in njegovo teorijo "modela", njegovo odklanjanje profesionalnih igralcev na račun dela z laiki:

"V njegovih filmih človek zazna nek skoraj telesen odpor avtorja do sleherne oblike laži, še posebej do vsake oblike estetske prevare". Kot Bresson tudi Haneke ne zanika estetizacije tako, da bi prisegal na vsebino, ne, z estetizacijo se sooča na njenem lastnem terenu: na ravni forme. Mihael Haneke je formalist.

Prvi primer: *Grad*. *Grad*, pravi Haneke, je povsem neambiciozen TV-film, čisto drugačen od Wellesovega *Procesa* (*The Trial*, 1962). Medtem ko je Orson Welles posnel svojo, izrazito avtorsko inačico Kafkovega romana, je on, Haneke, preprosto ekraniziral roman. Tako pravi. Dejansko je, če govorimo o nemški televiziji, razvpiti *Fargo* (1996) bratov Coen veliko bližje vzorčnemu nemškemu TV-filmu kot Hanekejev *Grad*. Še zlasti dve stvari pri filmu sta prav presunljivi, dve stvari, ki iz Hanekejeve ekranizacije Franza Kafke delata subtilen manifest sodobne popularne kulture. Prvo je raba zvoka, zlasti glasu brez vidnega vira, t.i. akuzmatika: atmosfera v posameznih situacijah, posamezni filmski liki, celo sam kafkovski milje neznosne nedoločenosti so predvsem konstrukcija filmskih pogovorov po telefonu. In govoric. Občestvo Hanekejevega *Gradu* je fikcija govoric in telefona.

Drugo je sama forma vizualnega. Popolna anti-estetika. Osvetlitev, barve, arhitektura, izgled posameznih likov – kar vidite, je film *Grad*, a prav lahko bi bil to tudi video Portishead ali modna revija Helmuta Langa. Nič čudnega – Haneke, Portishead in Langa imajo nekaj skupnega, to je tisto, zaradi česar so značilni za kulturo ob izteku tisočletja: zavračanje pretirane estetizacije, ki so nam jo v osemdesetih na veliko vsiljevali MTV, modna industrija in umetnostna teorija. Hanekeja, ki ni slišal ne za Langa ne za Portishead, pripomba zbeiga, "Modna revija? Kje pa! Hoteli smo le čimbolj natančno predstaviti čas, v katerem se zgodba odvija." To je to: sleherni zavrnitev estetike je zavrnitev neke določene estetike in afirmacija neke druge, v tem primeru antiestetike.

Drugi primer: *Bennyjev video*. Legendarna analiza video nasilja. Celotisti, ki filma niso videli, vedo zanj, a vseeno, na kratko, obnavljam: Benny, petnajstletni fant, sin dobrostoječe avstrijske družine, ima doma popolno *high-tech* elektronsko opremo. Med vsemi ga posebej obseda posnetek klanja prašiča, ki ga, ko je enkrat sam doma, pokaže prijateljici. Pri sebi ima tudi primerno orodje, pnevmatično pištolo, s katerim na posnetku usmrtijo žival. Kot za šalo pomeri v prijateljico in pritisne na petelina, toda reč ne deluje; prijateljica ne umre takoj, Benny mora dejanje ponavljati. Pomnožitev, ki zamrznjeno, omrtvičeno podoba na video posnetku požene v ponavljanje brez konca – katodna podoba, to je svetloba, ki traja, ko se film konča. Pri videu so stvari neomejene, pogled, ki ga video predpostavlja, jih podaljšuje v neskončnost. Kot je v reviji *Unvisible* zapisal Remi Guinard, Haneke z naravnost klinično natančnostjo razkrije status televizijske podobe: ne tako, da bi na osnovi filmske preprosto obsodil video podobo, temveč, nasprotno, analizira jo v kontekstu nje lastne forme pripovedovanja. Tretji primer: *Smešne igre*. Urejena meščanska družina na počitnicah. Na vratih se pojavi fant v belih rokavicah in prosi za



Smešne igre



Grad

par jajc. Ko jih dobi, mu padejo iz rok, ogorčen je, prav tako tudi prijatelj, ki se mu pridruži. Ostaneta, družino – očeta, mamo in sina – vzameta za talca: do jutra bodo vsi trije mrtvi, izbirajo pa lahko, v kakšnem zaporedju. Ko žrtve sprašujejo po razlogih, napadalca v smeju pripovedujeta žalostne zgodbe iz svojega otroštva. Ko se materi posreči zagrabiti za puško in ustreliti enega od napadalcev, drugi prime daljinca in dogajanje preprosto zavrti nazaj: ko tokrat pridejo do trenutka, ko mati seže po puški, ji to fanta pravočasno preprečita. Ko čas poteče, so vsi trije člani družine mrtvi, napadalca pa pozvonita na vratih drugega vikenda: "Pošilja naju soseda, če lahko posodite par jajc." Spet repetitivnost, ponavljanje istega – in odstop, napaka, le da tokrat brez domnevnega "izvirnika" na strani diegeze, ki bi olajšal presojo. Odločitev je prepuščena tej strani, gledalki in gledalcu, ki sta na ta način iz udobne pozicije opazovalca prestavljena v vlogo soudeleženca. Neprijetno, res. Haneke: "Iščem načine, da bi pokazal nasilje kot tisto, kar vedno je: kot nezno. Nasilju vračam tisto, kar je: bolečina, nasilje nad drugimi." Pred leti je Boris Groys v reviji *Artforum* umetnostno kritiko in teorijo primerjal z oblačenjem umetnin. Ena najbolj trdoživih konvencij sveta umetnosti je, pravi Groys, da objektov (predmetov ali akcij) ni mogoče razstavljati/predstavljati golih, to je brez komentarjev. Če ne cele teorije, potem so tu vsaj drobni pripisi s podatki o avtorju, letnici in naslovu – "bikini", pravi Groys –, ki umetnostni predmet opremijo za javno rabo. Podobno ima vsak film najavno in odjavno špico, a to je tudi vse. Filmarji, za razliko od sodobnih avtorjev v klasični domeni umetnosti, niso teoretiki. S Hanekejem je drugače. Haneke je v tem smislu bliže medijskemu umetniku kot filmskemu režiserju: svojih del v javnost nikoli ne pušča pomanjkljivo opremljenih, brez komentarjev. Z razlogom. Nasilje v medijih – to je tema njegovih filmov. Obenem je to najbolj stereotipna tema sodobnega, tako laičnega kot strokovnega razmisleka o medijih. Prvo, kar s svojimi teksti stori, je, da svoje filme raz-loči od teh stereotipov. Na primer. Mediji veljajo bodisi za objektivno ogledalo družbe, ki tudi ko kaže nasilje, ne kaže drugega kot njeno realnost – ali pa je stalni prisotnosti nasilja v medijih pripisana vsa odgovornost za stopnjevanje nasilja v vsakdanjem življenju. Tako zastavljena opozicija ni rešljiva, je pa, pravi Haneke, koristna za obe strani: vsaka ohrani svoj prav. In to je vse. Naj, češ da sta beseda in fotografija šibkejši od tona in gibljive slike, brutalnost našega vsakdana prepustimo bulvarškemu tisku? Ne, pravi Haneke, le vprašanje je treba zastaviti drugače. Ne, ali nasilje v medijih ja ali ne, temveč, v kakšni obliki. Oblika reprezentacije nasilja torej. Kot je v *Gradu* tematizirana raba telefona in v *Bennyjevem videu* raba videa, tudi *Smešne igre* implicira eno od sodobnih tehnologij. Svet *Smešnih iger* je svet računalniške video igre: ko prideš do določenega nivoja, pač nadaljuješ na naslednjem; če vmes česa ne storiš prav, se vrneš nekaj korakov nazaj in reč ponoviš, kot je treba. A za filme Mihaela Hanekeja bi bilo pač prekratko reči, da

tematizirajo immanentno nasilnost sodobnih medijev. Nasprotno. Ker je tisto, kar ga zanima, prav forma nasilja, lahko tvegamo tezo, da so telefon, video, računalnik zanj mediji analize različnih oblik – trenutno najbolj popularnih kulturnih oblik – v katerih je mogoče upodobiti nasilje. Hanekejevi filmi niso diskurz o medijskem nasilju, temveč diskurz o reprezentaciji nasilja.

Ključni element njegovih filmov je ponavljanje. Ne po naključju. Gre, smo rekli, za formo – torej tehniko, tehnologijo upodabljanja nasilja. Georges Canguilhem je za tehnologije kriptično zapisal, da niso preprosto zvedljive na racionalnost, temveč imajo izvor v iracionalnem. Kar pomeni, da tehnologije niso isto kot uporabne znanosti – pa tudi, kot je opozoril François Sigaut, da za uspešnost neke tehnologije ni dovolj vedeti, kako deluje. Treba je z njo ravnati. Ključna ni vednost, temveč spretnost (lahko vem, kako avtomobil deluje, pa kljub temu ne znam voziti avta). Ne znanje, temveč raba. Ni ga boljšega primera kot je Benny iz Hanekejevega filma: na posnetku žival ustrelijo s prve, videti je enostavno – ko pnevmatično pištolo prime v roke šam, se preprosto izkaže, da morilskega orodja ne zna uporabljati. Postopek je prisiljen ponavljati.

Osnova vseh legendarnih, vzorčnih filmov nasilja zadnjih desetletij je prav ponavljanje: bodisi nespretno, torej ponavljanje kot popravljane napake, npr. v filmu *Krvavo preprosto* (*Blood Simple*, 1983) bratov Coen, bodisi njegovo nasprotje, spretno, načrtno ponavljanje nasilja, ki vnaprej izključuje možnost naključja, npr. v Demmejevem *Ko jagenčki obmolknejo* (*Silence of the Lambs*, 1991). Ponavljanje, ki ga vključuje razvoj spretnosti, torej raba, je seveda druge vrste kot ponavljanje, kakršno omogoča kompleks postopkov, obrazcev, enačb in formul, ki jih imenujemo znanost. To slednje, neskončna ponovljivost istega, so v popularno kulturo vpeljali mediji, ki (z besedami W. Benjamina) omogočajo tehnično reproduktivnost. Film, video, računalnik itn. Tu se začne razmislek o sodobnih medijih: po zaslugi sodobnih medijev simulacije in virtualizacije, medijev neskončne ponovljivosti istega, pozabljam na svojo telesnost in materialne posledice svojih dejanj; pomena napake, naključja, končnosti, se ne zavedamo več. Tu se razmislek praviloma tudi konča.

Mihael Haneke s pedagoško natančnostjo vztraja pri nasprotnem: naša dejanja in izkušnje – tudi nasilja – imajo svojo obliko, svojo tehnologijo. Pojavljajo se kot končnost, napaka, naključje. Vidne, družbeno prepoznavne, pa jih lahko naredimo samo v obliki njihovega nasprotja – neskončne ponovljivosti istega. Naključje zahteva ponovljivost, trdno, repetitivno formo. Mediji neskončne ponovljivosti istega nam omogočajo prav to: upodabljanje naključja. Ko so Bressonu očitali, da nazornost zamenjuje s pesimizmom, je odgovoril: "Je grška tragedija pesimizem?". Haneke, ob misli, da bi bil Bressonov Balthazar "lahko kdorkoli drug, ti ali jaz", dodaja: "Zveni poljubno, dejansko pa je prav nasprotno." •