

Od Brechta do Jelinek

Michael Haneke – antyspektakularna trauma Realnego

EMILIA WALCZAK

Plusem ruchów alter- czy antyglobalistycznych wydaje mi się przede wszystkim podważanie wersji rzeczywistości, którą oficjalna „propaganda” stara się nam wpoić jako oczywistą czy naturalną. Dekonstrukcja pewnych pojęć. Może skrajnie lewicowe grupy nie mają racji, ale to zmusza do myślenia, poszukiwania i ulepszania. Jak każdy dialog.

Magdalena Garstka, artystka fotografik

Porządek panuje, ale nie rządzi¹.

Guy Debord

Michaela Hanekego, austriackiego ² reżysera tworzącego dziś we Francji, adaptatora skandalicznej *Pianistki* równie skandalicznej Elfriede Jelinek, uznamy dziś niewątpliwie za kinematograficznego kontestatora form i norm. Dzisiaj, gdy często daje się słyszeć, że „niczego nowego już nie można wymyślić”, że wszelka awangarda stała się niemożliwa, Haneke zaskakuje widza nowymi formami wyrazu, nowym słownikiem języka filmowego. I choć w jego „nowych”, „osobnych” filmach jest też dużo z klasyki kina – widoczne nawiązania i „laurki” dla włoskiego mistrza Michelangela Antonioniego, do którego często jest porównywany (m.in. za sprawą przedłużania ujęć, tzw. prolongaty, czy też, uważanych niegdyś za „niefilmowe” ³, nieruchomych kadrów, z których dawno już „wyszły” postaci) – trudno zaprzeczyć, że Haneke jest twórcą oryginalnym. Co się kryje za owym słowem-wytrychem „oryginalny”, czym reżyser tak nas zaskakuje?

Ogrody koncentracyjne ⁴

Haneke często pokazuje w swych filmach, że za zasłoną cichego, spokojnego, „normalnego” życia czai się często zło, jakaś niebezpieczna „nienormalność” ⁵. W debiucie kinowym pt. *Siódmy kontynent* (1989) ukazuje dysfunkcyjną rodzinę. Jej zamknięcie się w domu i końcowe zbiorowe samobójstwo jest następstwem dobrowolnej hermetycznej izolacji, ukrywania problemów za fasadą pięknych gestów i sztucznych uśmiechów w stronę społeczeństwa. We wstrząsającym *Benny’s Video* (1992) rodzice czternastoletniego chłopca ukrywają, że ich syn zabił swoją koleżankę. W *Funny Games* (1997, 2007) Haneke sugeruje, że

każdy i na każdym kroku, w najmniej spodziewanej chwili, może być narażony na spotkanie z psychopatycznym mordercą. W *Pianistce* (2001), filmie, którym Haneke zasłynął w szerszych kręgach filmowych, spokojna, dojrzała kobieta, przedstawicielka kultury wysokiej, ma perwersyjne fantazje seksualne. Można ten „dysonans” estetyczny odebrać także jako przekorną, postmodernistyczną subwersję⁶ – to właśnie „normalność” jest dziś dziwna⁷, dlatego to drugie oblicze tytułowej pianistki uczynił reżyser faktycznym tematem filmu. *Kamera patrzy na bohaterów okiem mądrego patologa, który nie dziwi się żadnej przypadłości, bo wie, że świat nie jest doskonały, że rodzina i społeczeństwo są domeną wiecznego błędu, że uczucia nie są czyste, ale zawsze zapośredniczone, czymś zastąpione, przez coś przysłonięte. I staje się rzecz niezwykła: ta patologiczna historia, doprowadzona do karykaturalnej, niemal komicznej skrajności, jest w stanie przemówić do każdego* – pisał Tadeusz Sobolewski⁸. Natomiast w *Ukrytym* (2005) Haneke pokazuje, że pod powłoką zwykłej codzienności, coś jest – nie inaczej – „ukryte”. Że każdy ma w swojej szafie jakiś kompromitujący, pobrzękujący szkielet. Czym jest dla Hanekego owo coś – ta Conradowska „zgroza”, Lacanowska *lamella*⁹ i dlaczego tak chętnie, na każdym kroku swych artystycznych poczyniń, w niemal każdym filmie chce to odsłaniać, demaskować? Bo przecież mroczny sekret głównego bohatera *Ukrytego*, Georges’a Laurenta (Daniel Auteuil), jest zaledwie pretekstem – jak w *Powiekszeniu* Antonioniego – do realizacji przez Hanekego prawdziwych intencji. Bo tematyka jego filmów oraz sposób jej realizacji to rodzaj jego specyficznej polityki działania.

Słowo „polityka”, rozumiane – jak u Paula Virilio – jako forma nadzoru nad komunikacją¹⁰, jest tu w zasadzie kluczowe. Bo czyż kino Hanekego nie jest właśnie kinem politycznym, nawet jeśli nie widać tego na pierwszy rzut oka, nawet kiedy w podejmowanych przez siebie tematach tematu polityki *sensu stricto* nie porusza on wcale?

Krótką lekcja historii współczesnej myśli filmowej

Już od połowy lat 60. XX wieku stało się jasne, że nie istnieje jedna, postulatywna Teoria filmowa, ale że jest możliwa hermeneutyka kina oraz że w sposobach patrzenia na film jest także dopuszczalna m.in. perspektywa psychoanalityczna. Ta, za sprawą przeszczepienia na grunt filmoznawczy myśli Jacques’a Lacana, stała się wówczas bardzo popularna. Uprawiali ją między innymi Christian Metz, Jean-Louis Baudry czy Jean-Louis Comolli, że poprzestanę tylko na teoretykach francuskich. Dziś przedstawiciele post-Teorii (m.in. David Bordwell, Noël Carroll, Joan Copjec) z jednej strony odcinają się od „przestarzałego” strukturalizmu, z drugiej jednak częściowo go kontynuują, czy przekształcają, jako swoistą mutację. Dziś znaczna większość post-teoretyków – wśród nich m.in. Slavoj Žižek czy Todd McGowan – skupia się właśnie na politycznym kontekście kina, nawet tego pozornie „niepolitycznego”. I tak w znakomitej książce McGowana *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie* czytamy, że *pseudosen*, w który zapada widz kinowy, stanowi kluczowy polityczny problem kina. *Zamiast być narzędziem, które uświadamia widzowi, jak funkcjonuje ideologia, sama forma filmowa wydaje się działać w odwrotnym kierunku politycznym – jako kluczowy element promocji bezkrytycznej podmiotowości. Pseudosen pozwala ideologii przeprowadzić nie-*

*świadomy proces interpelacji*¹¹. Ów pseudosen to oczywiście spuścizna po myśli Barthes'a, który pisał o „*pre-hipnotycznej sytuacji kina*”, wywołanej z jednej strony poprzez *czerni sali* [kinowej] i *światło obrazu*, z drugiej poprzez *sytuację widza: pustkę i bezczynność*¹². W tym wypadku działają mechanizmy identyfikacji-projekcji, a widz – jak obrazowo wyraził się sam Barthes – jest *przyklejony do przedstawienia*¹³. Metz z kolei opisał to zjawisko jako *odłączenie* podmiotu od rzeczywistości i *podłączenie* go do filmu¹⁴. W tym momencie przychodzą również na myśl takie Deleuzjańskie pojęcia, jak *bezośrodkowość* (czyli decentralizacja podmiotu na mocy zerwania z percepcją naturalną człowieka, co oznacza jednocześnie, że bierny, *bezwładny*, pogrążony w inercji widz kinowy staje się symulakrem podmiotu) oraz *bezinteresowność* (związane w pewnym sensie z bezośrodkowością *uwolnienie umysłu od potrzeby działania*¹⁵).

Są to nawiązania do koncepcji identyfikacji Lacana. Jako pierwszy zwrócił na nią uwagę Baudry, według którego *kino jest maszyną ideologiczną, która poddaje widzów manipulacji już samym sposobem funkcjonowania aparatury* [kinowej], *stwarzając iluzję obiektywności przedstawianych zdarzeń*¹⁶. Podobnie Comolli uważa, że istnieje związek – często nawet nieuświadomiany – między filmem a dominującą ideologią¹⁷. Ideologiczna *interpelacja*, o której pisze McGowan, to z kolei spadek po Louisie Althusserze – jego teoriach zawartych m.in. w eseju *The „Piccolo Teatro”: Bertolazzi and Brecht* z 1962 roku (co warto zaznaczyć, Ben Brewster, który przetłumaczył ów tekst na język angielski, sam rozważał później, jako poststrukturalista, problem przeniesienia Brechtowskich idei na film)¹⁸. Oto dowód na ścisły związek post-Teorii z Teorią (w negacji kontynuacja!).

Krytyczny dyskurs filmowy

Istotą kina politycznego jest wybudzić widza z owego pseudosnu – paradoksalnie – podczas samej projekcji filmowej. Uświadomić mu, że tak samo jak kino jest symulacją rzeczywistości, symulacją, której działaniu nie powinniśmy ulegać (jak postuluje Haneke), tak świat, w którym na co dzień funkcjonujemy, zawsze jest uzależniony od jakiejś ideologii, sztucznie narzuconej konwencji. Że – podobnie jak film – świat może mieć luki: luki w strukturze politycznej, braki, Lacanowskie *obiekty-przyczyny*, *obiekty-plamy* (o czym dalej), które stają się przyczynkiem do stwierdzenia, że „coś jest nie tak”, że symboliczny porządek jest tworem sztucznym i opresyjnym, a w konsekwencji prowadzą do uświadomienia sobie, że nasze codzienne życie to także pseudosen.

Cofnijmy się na chwilę do twórczości Antonioniego, który zdaje się mentorem Hanekego. Przyjrzyjmy się zainspirowanemu opowiadaniem *Babie lato* Julia Cortáзара filmowi *Powiększenie* (1967). Z jednej strony reżyser wykorzystuje tu zjawisko voyeuryzmu – obiektyw aparatu fotograficznego wkracza w najbardziej intymne dziedziny życia ludzi, którzy, niczego nieświadomi, w każdej chwili – jak w *Słodkim życiu* Federico Felliniego – mogą paść ofiarą *paparazzo*, a zrobione im zdjęcia mogą okazać się kompromitującym materiałem czy dowodem. Jednakże Antonioni sugeruje, że fotografia rodzi złudzenia, mało tego, że ludzka percepcja może być zwodnicza. Oko widzi bowiem to, co chce widzieć człowiek. Bohater *Powiększenia* w ostatniej scenie filmu tak długo obserwował trajektorię lotu nie-

istniejącej piłki tenisowej, że w końcu zobaczył samą piłkę, dotknął jej, a na koniec usłyszał także odgłosy gry w tenisa. Andrzej Kołodyński określił *Powiększenie* mianem *eseju o ograniczeniach poznawczych możliwości sztuki filmu*¹⁹, *jednym z najbardziej pesymistycznych filmów w powojennej historii kina, w którym rozwiązaniem staje się zgoda na fikcję*²⁰. Wcześniejsze symboliczne odkrycie Lacanowskiego obiektu *małe a* (*objet petit a*) przez Thomasa, głównego bohatera *Powiększenia*, w postaci pistoletu i ciała na zdjęciu wykonanym w parku, od którego to odkrycia „wszystko” się zaczęło, w przypadku filmu Antonioniego ma negatywne skutki²¹. Natomiast Haneke zapewne odsłoniłby przed nami pozytywny aspekt odkrycia *objet petit a*, który równa się po prostu istnieniu Realnego. O ile u Antonioniego wszystko kończy się zgodą na fikcję, u Hanekego szłoby raczej o demaskację tej fikcji, o wskazanie „pęknięć” w wielkim Innym – momenty *realnego spojrzenia* – momenty traumatyczne, będące początkiem zrozumienia naszego położenia jako poddanych reżimowi Lacanowskiego wielkiego Innego.

Zobaczmy jeszcze, co na temat *Powiększenia* sądzi Žižek. Otóż uważa on, że gra może funkcjonować bez obiektu²². Film może być próbą odpowiedzi na pytanie: *w jaki sposób to, co nazywamy „rzeczywistością”, niesie z sobą nadwyżkę w formie przestrzeni fantazji wypełniającej „czarną dziurę” tego, co rzeczywiste*²³. Domniemane przez Thomasa morderstwo w *Powiększeniu* mogło być więc tylko zwykłym fantazmatem²⁴, próbą ujarznienia odkrytego przez przypadek, „niechcący”, *objet petit a*, wytłumaczenia czegoś, z czym wyrwany z pseudosnu człowiek z początku sobie nie radzi; ergo próbą ukojenia traumy.

Žižek pisał w książce *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną* o „obiektych-plamach”, przywołując obraz Hansa Holbeina *Ambasadorowie* z 1533 r., na którym widoczna jest trudna do zidentyfikowania rzecz. Dopóki nie wiemy, z jakiej perspektywy na nią spojrzeć – a patrzeć powinniśmy właśnie z ukosa²⁵, metaforycznego *miejsca zakrzywionego przez pragnienia i lęki podmiotu*²⁶ (a wtedy to naszym oczom ukazuje się trupia czaszka wraz ze swym przesłaniem: *memento mori*) – interpretujemy ją każdy na swój sposób. Takimi *obiekty-plamami*, *obiekty-przyczynami* zrozumienia mogą być także pistolet i ciało na zdjęciach wykonanych przez bohatera *Powiększenia*; to miejsca prześwitu Realnego, czegoś, co kryje się za/pod obrazem, za fasadą porządku symbolicznego.

Spojrzenie z ekranu jako realne spojrzenie. Another brick in the (fourth) wall

Gdy na zakończenie filmu François Truffauta *Czteryście batów* (1959) jego główny bohater Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) spoglądał nam w oczy z ekranu, stało się jasne, że nowa fala filmowców zaczyna podejmować odważne działania transgresyjne, kruszyć konwencje i formy – nie tylko kinowe, także społeczne. Jean-Luc Godard jest sztandarowym przykładem kontestatora filmowego uprawiającego kino polityczne – zarówno wprost (np. *Weekend*, 1967, czy też dokumenty o paryskim maju kręcone wraz z kolektywem „Dziga Wiertow”), jak i w sensie, o którym mówimy w odniesieniu do Hanekego. Jak pisze Julia Jatczak, *nazwisko Hanekego bardzo często wymieniane jest obok nazwisk innych reżyserów, których dokonania określa się mianem „kina brechtowskiego”, takich*

jak Godard, Fassbinder, Straub. Nurt ten kojarzony jest z funkcjonowaniem filmu zaangażowanego politycznie, podkreśla się także jego głęboko lewicowe ideologiczne źródła, jako że twórczość samego Bertolta Brechta miała jednoznaczny, niejednokrotnie agitacyjny, charakter ideowy²⁷. *Realne spojrzenie* – w różnych odsłonach – było w przypadku wyżej wymienionych przez Jatczak reżyserów nawiązaniem do Brechtowskiego pomysłu na zakłócający tradycyjną narrację, zapobiegający empatii i identyfikacji z bohaterem sztuki²⁸. *Verfremdungseffekt* (V-efekt) – efekt obcości, narzędzie mające służyć wywołaniu u publiczności nastawienia krytycznego wobec wydarzeń i postaci scenicznych²⁹. V-efekt to właśnie *objet petit a*, obiekt-przyczyna.

Zakaz patrzenia w kamerę jest konsekwencją zasady osi montażowej, implikującej odbiorcę usytuowanego przed ekranem i jest odpowiednikiem teatralnej zasady czwartej ściany. Tę ostatnią zresztą zaciekle zwalczał Brecht, każąc swoim aktorom zwracać się bezpośrednio w stronę publiczności, przekraczając tym samym tradycyjną, niewidzialną granicę między sceną a widownią. Filmowy zakaz jest bezpośrednim odpowiednikiem zasady czwartej ściany³⁰. Ów niekonwencjonalny, „wystający” z ekranu V-efekt, *objet petit a* – *realne spojrzenie* – miał dystansować widza, także wobec panującej ideologii, której znakiem czasu był dany spektakl.

Jean-Paul Belmondo czy Anna Karina z filmów Godarda spojrzeli nam nieraz z filmowego ekranu prosto w oczy. Lecz spojrzenie Léaud z filmu Truffauta było chyba najbardziej frapujące. W spojrzeniu Doinela ujawniło się jedno z pierwszych poważnych pęknięć w wielkim Innym, zakwestionowanie czy raczej podważenie konwencji, która przez długi czas uważała spojrzenie bohatera w kamerę za błąd w sztuce filmowej. Owo spojrzenie było właśnie tym, co dziś McGowan nazywa *realnym spojrzeniem* – i w przypadku Truffauta, jak niegdyś u Brechta, było to... dosłowne spojrzenie.

Z takim właśnie dosłownym *realnym spojrzeniem* spotykamy się u Hanekego w *Funny Games* i w *Kodzie nieznany* (2000). W tym drugim grana przez Juliette Binoche bohaterka Anne, patrząc widzowi w oczy, rozbija filmową fikcję w jeszcze inny sposób, niż w omawianych przypadkach filmowego odkrywania Realnego (co brzmi być może jak oksymoron, ale jest faktem), mianowicie: w kolejnej scenie okaże się, że to, co widzieliśmy, było ćwiczeniem aktorskim Anne na planie filmu, w którym ma zagrać... filmu *Kod nieznany*. Ta szkatułkowa budowa *Kodu*... (zwykle spojrzenie w kamerę w roku 2000 nie miało już chyba takiej siły oddziaływania na widza) pozwala Hanekeemu zawrzeć w nim swoje „odwieczne” przesłanie, aby nie zawierzać żadnej fikcji filmowej. Chwyt autotematyczny, jakim jest film w filmie, to jedna z technik dystansacyjnych Hanekego³¹ (przy czym termin „dystansacja” pochodzi właśnie od Brechta³²). „Wciągamy” się tutaj w jedną opowieść, która za chwilę – traumatycznie dla nas – ot tak, urywa się (co swoją drogą przypomina traumatyzującą widza, nieznośną epizodyczność *Powiekszenia*). Potem jeszcze kilkakrotnie w *Kodzie*... napotkamy fikcję w fikcji i jak się okazuje, nad żadną z nich nie jesteśmy w stanie zapanować. Haneke bowiem zbudował tu konstrukcję, w której różne światy krzyżują się ze sobą na różnych poziomach, w różnych kierunkach, wykluczając tym samym swe faktyczne istnienie. Haneke zbudował w *Kodzie*... labirynt, z którego jedynym wyjściem jest nie wierzyć w niego. To pozwala traktować jego film

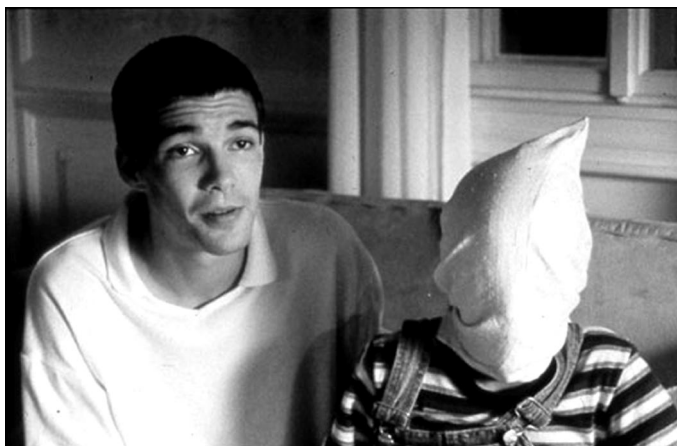
jako utwór postmodernistyczny. Bo w modernistycznych filmowych „labiryntach” zawsze istniało jakieś wyjście, rozwiązanie, wytłumaczenie i tym samym przyzwole nie na wiarę w filmową fikcję. Według Umberto Eco w modernistycznym utworze jest jedno wyjście, jedno wyjście oraz centrum. A w postmodernizmie? U Lyncha na przykład albo nie ma wyjścia z labiryntu, albo jest takich wyjść kilka, albo też wcale nie ma do niego wejścia. Tak jak w przypadku *Kodu nieznanego*. Widać tu całkowity brak przyzwolenia na poddanie się fikcji filmowej. Są takie filmy-manifesty, których nie jesteśmy w stanie polubić, ośwoić się z nimi, zaprzyjaźnić. Nie takie są ambicje Hanekego. Nie zależy mu na schlebieniu widzowi, podaniu mu lekkiej, łatwej i przyjemnej celuloidowej papki, ukontentowaniu go. Zależy mu raczej na wywołaniu traumy, która w konsekwencji ma pomóc zrozumieć otaczającą rzeczywistość, sposób jej funkcjonowania, uznać, że jest ona zaledwie konstrukcją, konwencją, sofizmatem, ideologią, Lacanowskim wielkim Innym – jakkolwiek by to nazwać. I tak jest za każdym razem, gdy Haneke sięga po kamerę.

Gdy podmiot doświadcza traumatycznego realnego – pisze McGowan – dostrzega, że symboliczna władza nie jest w stanie ująć wszystkiego. Oto właśnie klucz do politycznej mocy spojrzenia. Choć spotkanie ze spojrzeniem traumatyzuje podmiot, umożliwia również uwolnienie tegoż podmiotu – uwolnienie od więzów wielkiego Innego ³³. Z takim „traumatycznym realnym”, dosłownym *realnym* spojrzeniem spotykamy się na przykład w filmie Cristiana Mungiu *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* (2007) – filmie tak bardzo „trzymającym się życia”, zrealizowanym z jednej strony z paradokumentalnym zacięciem, po mistrzowsku pogłę bionym psychologicznie, z drugiej strony kończącym się jednak krótkim, faktycznie traumatyzującym spojrzeniem bohaterki prosto w oczy widzów. To zbliża Mungiu do Hanekego, który także wplata w tkanę fabularną filmu mroczne sekrety bohaterów, dostępne tylko widzom-podglądaczom, a niedostępne pozostałym członkom filmowego świata przedstawionego. Pokazuje on również, że za fasadą złudzenia filmowego kryje się Realne. Oto polityczna moc kina i oto widza „droga do wolności”. (Zupełnie odrębną kwestią jest jednak to, że takie ukierunkowanie widza na demaskowanie ideologii również jest swego rodzaju manipulacją).

Realne zawsze objawia się, stosując przemoc

Wszystkie techniki dezorientujące lub dystansujące widza są formą wymierzonej w niego agresji, gdyż obliczone są na sprawianie percepcyjnej przykrości, dyskomfortu, wytrącających odbiorcę z konwencjonalnego sposobu postrzegania ³⁴. (...) *Dokąd prowadzi rozkręcona spirala przemocy [?] Otóż donikąd – odpowiadał Haneke. Dając się wciągnąć w pozornie naturalistyczną akcję, raz po raz otrzymujemy sygnał, że to, co oglądamy, jest czystą fikcją, kinowym zmyśleniem. W tym niesamowitym antythrillerze [Kodzie nieznanym – E.W.] Haneke prowadził ryzykowną grę z widzem przyzwyczajonym do konsumowania okrutnych i zmysłowych obrazów, w których zaciera się granica między fikcją a prawdą. Podczas oglądania tego filmu widz zaczyna obserwować własne reakcje, zamiast ulegać kinowej sugestii, wyzwala się od niej* ³⁵.

Analizując i interpretując twórczość Hanekego, krytycy skupiają się najczęściej na wszechobecnym i tak silnie uwypuklonym, że aż „wystającym” z ekranu motywie przemocy, i to mocniej niż w przypadku filmów ze Stevenem Seagalem.



Funny Games, reż. Michael Haneke (1997)

Haneke wielokrotnie wypowiadał się na ten temat, szczególnie gdy musiał wytłumaczyć zasadność zastosowania przemocy w *Funny Games*, często bezliście krytykowany za drastyczność: *...a może formalne podobieństwo prawdziwej i fikcyjnej przemocy pokazywanej na ekranie wpłynęło na nasz osąd i odbiór emocjonalny w takim stopniu, że nie potrafimy już odróżnić fikcji od rzeczywistości? Czyżby postawiono znak równości między ofiarami w Groźnym czy w Sarajewie a gęsto ścielącymi się trupami w „Terminatorze”, a film „Gwiezdne wojny” różnił się od spektaklu pod tytułem „Błyskawiczna wojna w Kuwejcie” tylko porą emisji? Jak doszło do takiego pomieszania pojęć? Przecież kilka lat temu żaden względnie inteligentny dorosły człowiek nie miał kłopotów z odróżnieniem jednego poziomu rzeczywistości od drugiego. Czy jednak dzieci w krajach rozwiniętych, odbierające świat oferowany z ekranu, potrafią wyczuć tę różnicę? Skąd bierze się ta umiejętność?* ³⁶ Tak naprawdę przemoc fizyczną czy psychiczną, pokazaną przez Hanekego na ekranie, winniśmy potraktować raczej jako symbol przemocy porządku symbolicznego, wielkiego Innego gwałcącego jednostkową indywidualność. Haneke podsumowuje bowiem niejednoznacznie: *...według mnie, media można traktować jako sztukę jedynie wówczas, gdy zawierają element autorefleksji* [a więc nic innego jak Brechtowski V-efekt! – E.W.], *będący nieodłączną cechą całej sztuki współczesnej* ³⁷. Właśnie takim elementem autorefleksji jest *realne spojrzenie* – pod różnymi postaciami.

Kluczowa jest tu rozmowa (anty)bohaterów *Funny Games* na końcu filmu:

PETER: *...problem tkwi nie tylko w wydostaniu się ze świata nierzeczywistego do realnego (...) dokładnie tak jakbyś był w czarnej dziurze. Grawitacja jest tak silna, że nic nie może się stamtąd wydostać: cisza absolutna. (...) Kiedy Kelvin pokonał grawitację, okazało się, że jeden wszechświat jest prawdziwy, a drugi jest tylko fikcją.*

PAUL: *Jak to się dzieje?*

PETER: *Skąd mam wiedzieć?! To był rodzaj modelowej projekcji cybernetycznej.*

PAUL: *Więc gdzie jest teraz twój bohater? W świecie realnym czy fikcyjnym?*

PETER: *Jego rodzina jest w realnym, a on w fikcyjnym.*

PAUL: *Ale fikcyjny jest rzeczywistym, prawda?*

PETER: *O co ci chodzi?*

PAUL: *Więc jest tak rzeczywisty jak rzeczywistość, którą widzisz podobnie, prawda?*

PETER: *Bzdury.*

PAUL: *Dlaczego?*³⁸

Dialog ten jest nie tylko oczywistym nawiązaniem do pojęcia *hiperrzeczywistości* Jeana Baudrillarda. Ważny jest także – i nas powinien najbardziej interesować – kontekst polityczny rozmowy między Peterem a Paulem. Czyż bowiem słowo „grawitacja” nie równa się tu właśnie polityce, ideologii, konwencji, porządkowi symbolicznemu – wielkiemu Innemu? (Weźmy pod uwagę fikcję filmową *Funny Games*, która wielokrotnie była rozbijana przez *realne spojrzenie*, którym jest zarówno spojrzenie Paula³⁹ w kamerę, jak i postmodernistyczny, deziluzyjny zabieg „przewijania” akcji *Funny Games* pilotem należącym przecież do świata filmowego.) Czy Žižkova wspomniana wcześniej „czarna dziura” tego, *co rzeczywiste*, puste miejsce po Realnym, wyrugowanym z naszej świadomości, całkowicie przesłoniętym przez świat interesownej symulacji, nie jest ową *czarną dziurą* z opowieści Paula, wciągającą nas jak bagno, z którego nie sposób (samemu) się wydostać? I czy filmy Hanekego nie mają nam w tym pomóc, „podać ręki”, nieustannie przypominając: „Halo! To wszystko jest tylko twoim/moim/naszym zbiorowym pseudosnem! Pobudka!”

EMILIA WALCZAK

¹ *Wycie na cześć Sade’a*, lista dialogowa, w: G. Debord, *Dzieła filmowe*, tłum., wstęp i komentarz M. Kwaterko, korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 21.

² Haneke urodził się w Niemczech, w Monachium; dorastał jednak w północnej Austrii – w Wiener Neustadt.

³ Swego czasu m.in. François Truffaut ostro krytykował filmy Antonioniego, zarzucając mu ich niekomunikatywność i właśnie „niefilmowość”: *Truffaut, dla którego filmy Antonioniego były zbyt „abstrakcyjne”, pozostał nieprzejednany. Truffaut nie mógł na przykład znieść tego, że kiedy postać wychodzi z planu, reżyser każe jeszcze widowni – jak czynił to Antonioni – patrzeć przez kilka sekund na opustoszałe miejsce; uważał, że to jest niefilmowe* (T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 52). Pier Paolo Pasolini pisał o tym zjawisku następująco: *...technika wchodzenia i wychodzenia postaci z kadru, która sprawia, iż montaż w sposób czasem obsesyjny tworzy ciąg „obrazów” – któ-*

re możemy nazwać nieprzedstawiającymi (P. P. Pasolini, *Kino poetyckie*, tłum. J. Kossak, w: tegoż J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, WAiF, Warszawa 1976, s. 111). U Hanekego takim „niefilmowym”, „abstrakcyjnym”, drażniącym widza zabiegiem jest choćby słynne finałowe ujęcie *Pianistki* (2001), gdzie po opuszczeniu kadru przez główną bohaterkę, widz zmuszony jest patrzeć na fragment ulicy z perspektywy nieruchomej kamery, choć chciałby podążyć za Eriką, aby cokolwiek się wyjaśniło. Po czym film „najzwyczajniej” się kończy, pozostawiając widza z poczuciem niedosytu, lecz z drugiej strony, absolutnie nie pozwalając o sobie zapomnieć.

⁴ Zob: W. Kuczok, *To piekielne kino*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006, s. 113.

⁵ Zagłądanie za fasadę normalności jest ostatnio częstym zjawiskiem w kinie austriackim – zważmy choćby na filmy Ulricha Seidla, jak *Upały* (2001) czy *Import/Export* (2007). Można by zaryzykować stwierdzenie, że twórczość Hanekego i Seidla okazała się profetyczna wobec ujawnienia w 2008 roku

- sprawy „potwora z Amstetten”, Josefa Fritzla. Sprawa ta zaskoczyła świat również tym, że tak uporządkowany, zorganizowany i prawy kraj jak Austria ma również ciemną stronę: ...przenosząc akcję swoich kolejnych filmów do Francji, Haneke przestał rozbudowywać wizerunek swojej ojczyzny jako krainy walców, Mozarta i społecznych patologii. A jednak wciąż nie zaprzecza, że właśnie patologia czuje się znakomicie pod lukrem wykwintnych manier, wysokiej sztuki i szczególnej opieki socjalnej państwa (D. Arest, /Haneke: Not so funny/, *GazetaFilmowa.pl*. Dostępny w Internecie: http://wyborcza.pl/1,9-1947,5547054,Haneke__Not_so_funny.html (dostęp: 4.08.2008).
- ⁶ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 10.
- ⁷ Analogiczną sytuację odnajdujemy u Slavojka Žižka, który pisze w ten sposób o „prostym” człowieku, Alvinie Straight (Richard Franks-worth), z filmu *Prosta historia* (1999) Davida Lyncha (S. Žižek, *Lacrimae rerum*. *Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. zbior., korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 90-91).
- ⁸ T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza”, 30.10.2001. Dostępne w Internecie: http://wyborcza.pl/1,91-947,5547668,Polscy_krytycy_o_filmach_Michaela_Hanekego.htm (dostęp: 1.09.2008).
- ⁹ Zob. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 77-96.
- ¹⁰ Zob.: P. Virilio, *Prędkość i polityka*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic! Warszawa 2008, s. 24.
- ¹¹ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 34-35.
- ¹² M. Michałowska, *Eija-Liisa Ahtila – między dokumentem i wizją*, katalog wystawy *Eija-Liisa Ahtila. Private stories – sensory surroundings*.
- ¹³ R. Barthes, *Wychodząc z kina*, w: *Interpretacja dzieła filmowego – antologia przekładów*, red. W. Godzic, Uniwersytet Jagielloński – skrypty uczelniane (nr 679), Kraków 1993, s. 159.
- ¹⁴ Tamże, s. 467, cyt. za: Ch. Metz, *Film language*. Zob. także: Ch. Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, tłum. A. Williams, Indiana University Press, 1982.
- ¹⁵ Zob. M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003, s. 87.
- ¹⁶ W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1991, s. 68.
- ¹⁷ Zob. M. Hendrykowski, A. Helman, *Autor w filmie: z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 1991, s. 74.
- ¹⁸ M. Smith, *The Logic and Legacy of Brechtianism*, w: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, red. D. Bordwell, N. Carroll, University of Wisconsin Press, Madison 1996, s. 134.
- ¹⁹ A. Kołodyński, *Antonioni: kronikarz alienacji*, w: „Kino” 2007 nr 9, s. 15.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Można powiedzieć, że Francis Ford Coppola w *Rozmowie* (1974) rozwija bardziej tragiczny wariant tej opowieści – główny bohater, Harry Caul (Gene Hackman), usilnie chciałby odkryć „coś”, i mimo tych chęci oraz swych, adekwatnych dla odkrywania, umiejętności, cała historia nie kończy się dlań dobrze – Harry popada w szaleństwo. Czy zatem *objet petit a* odkrywamy raczej mimo woli?
- ²² S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 214.
- ²³ S. Žižek, *Przedmowa do: Patrząc z ukosa*, dz. cyt., s. 7.
- ²⁴ Według Žižka wszystko jest wynikiem fantazjowania, natomiast według Baudrillarda w świecie ponowoczesnym króluje wyłącznie fantazmat, a *Powiększenie* bezapelacyjnie dotyczy problemu (już) ponowoczesnego świata. Opowiadanie Cortáзара również dotyczy fantazjowania, lecz jego źródło jest zupełnie inne niż u Antonioniego. W utworze argentyńskiego pisarza powiększenie zdjęcia okazało się tak idealne, że w formacie 60 na 80 centymetrów podobne było do ekranu filmowego. W rezultacie „ożyło” (co swoją drogą przypomina utwór *Portret owalny* Edgara Allana Poe) i fotograf, Roberto Michel, „zobaczył” ciąg dalszy wydarzeń na cyplu, gdzie owo zdjęcie zostało wykonane. *Negatyw był tak znakomity, że zrobił powiększenie. Powiększenie było tak znakomite, że zrobił drugie, dużo większe, prawie wielkości plakatu. (...) Przypiął powiększenie na ścianie pokoju i pierwszego dnia spędził dłuższą chwilę, oglądając je i przypominając sobie, cały pochłonięty tą melancholijną czynnością porównywania wspomnienia z tą utraconą rzeczywistością, wspomnienia skamieniałego jak każda fotografia, na którym nie brakowało nic, na którym wręcz królowało „nic”, praw-*

- dziwy podtekst tej sceny (J. Cortázar, *Babie lato*, w: *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, M. Jordan, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005, s. 262). U Antonioniego kolejne powiększenia są coraz gorszej jakości, obraz coraz bardziej się zamazuje i Thomas po prostu dopowiada sobie, czym są plamy, które widzi. To też rodzaj fantazjowania, ale wynikający – zupełnie inaczej niż u Cortázara – z niedoskonałości fotografii. Przypomnijmy jeszcze, co wcześniej mówił o swym malarstwie przyjaciel Thomasa, Bill: jego abstrakcyjne obrazy to chaos, w którym dopiero później odnajduje jakiś punkt zaczepienia i (w jego umyśle) z amorficznych plam zaczynają wyłaniać się konkretne figury.
- ²⁵ Motyw „patrzenia z ukosa” pojawia się już w pierwowzorze *Powiększenia* – opowiadaniu Cortázara: *...pierwsze zaskoczenie było idiotyczne. Nigdy przedtem nie przyszło mi do głowy, że jeżeli patrzymy wprost na jakieś zdjęcie, oczy znajdują się dokładnie w punkcie obiektywu i powtarzają jego obraz. Jest to jedna z rzeczy wiadomych od zawsze, nad którymi nikt się więcej nie zastanawia. Siadając na krześle, z maszyną przed nosem, patrzyłem na to zdjęcie o trzy metry przede mną i wtedy dopiero przyszło mi nagle do głowy, że znajdują się dokładnie w miejscu obiektywu. To było dobre; bez wątpienia był to najwłaściwszy sposób patrzenia, jakkolwiek oglądanie z boku mogło mieć swoje wdzięki, a nawet prowadzić do jakichś odkryć* [podkreślenie – E.W.] (J. Cortázar, dz. cyt., s. 263).
- ²⁶ S. Žižek, *Lacan...* dz. cyt., s. 86.
- ²⁷ J. Jatzak, *Michael Haneke. Techniki dystansacyjne*, w: *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2007, s. 106.
- ²⁸ M. Smith, dz. cyt., 1996, s. 132.
- ²⁹ J. Jatzak, dz. cyt., s. 105.
- ³⁰ Tamże, s. 111. Haneke studiował – oprócz filozofii i psychologii – teorię teatru na Uniwersytecie Wiedeńskim, zatem idee Brechta nie mogły być mu obce.
- ³¹ Zob. J. Jatzak, dz. cyt., s. 112.
- ³² M. Smith, dz. cyt., s. 134.
- ³³ T. McGowan, dz. cyt., s. 39.
- ³⁴ J. Jatzak, dz. cyt., s. 116.
- ³⁵ T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza”, 30.10.1998, dostępny w Internecie: http://wyborcza.pl/1,91-947,5547668,Polscy_krytycy_o_filmach_Michaela_Hanekego.html (dostęp: 1.09.2008).
- ³⁶ M. Haneke, *Przemoc a media*, tłum. B. Ostrowska, „Dialog” 1999, nr 2, s. 137. (Tekst ten jest wykładem wygłoszonym przez Hanekego w roku 1997, na uniwersytecie w Grazu).
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ Lista dialogowa filmu.
- ³⁹ Ciekawym zabiegiem Hanekego było obsadzenie w roli psychopatycznego, seryjnego (na co wskazuje zakończenie filmu) mordercy Arno Frischa. Aktor ten bowiem, jako Benny, zaczął zabijać na ekranie już w 1992 roku (w *Benny's Video*). „Seryjnie” pojawia się u Hanekego także Isabelle Huppert (*Pianistka*, 2001; *Czas wilków*, 2003, gdzie gra matkę chłopca o imieniu Benny!) czy Juliette Binoche (*Kod nieznany*, 2000; *Ukryte*, 2005).