

Ukryte Michaela Hanekego jako eksperymentalny „dokument” performatywny

SŁAWOMIR SIKORA

Sztuka nie odtwarza („reproduce”) tego, co widzialne, lecz czyni widzialnym.

Paul Klee

Sprawca (agent) to ten, kto ma zdolność inicjowania zdarzeń przyczynowych w bezpośrednim otoczeniu.

Alfred Gell

Kino nie tylko przedstawia obrazy, ale je spowija światem.

Gilles Deleuze

Każdy film jest manipulacją, gwałci widza. (...) Staram się go zgwałcić, by stał się refleksyjny.

Michael Haneke

Wykorzystane w charakterze motta słowa Paula Klee są szczególnie stosowne w odniesieniu do twórczości Michaela Hanekego. Reżyser tworzy kino intelektualne, lecz jednocześnie nie stroni od eksperymentów z mediami: filmem i wideo. To jeden z tych myślicieli (z wykształcenia jest również filozofem i psychologiem), którzy zdają sobie doskonale sprawę z tego, że nie wszystko, czego nie da się (lub co jest trudno) wypowiedzieć, powinno pozostać w ukryciu. Można też sądzić, że uznaje on, iż obraz, a przynajmniej audiowizualne medium filmu może stać się jeśli nie lepszym, to przynajmniej innym środkiem odwołania się do człowieka/widza w jego zmysłowo-intelektualno-cieleśnej formie. Można ponadto twierdzić, że obraz staje się ważnym sposobem zapisu i diagnozowania współczesnej kultury oraz duchowego stanu człowieka przełomu tysiącleci, człowieka po przejściach, jakie zafundował mu XX w.

Haneke w wielu filmach wykorzystuje motyw nagrań wideo, ucieka się też do powtarzania takich samych – choć niekoniecznie tych samych – obrazów. Jest w pełni jasne, że filmy te zwykle rozgrywają się w epoce, gdy „dzieło sztuki”, czy szerzej obrazy, można już powszechnie mechanicznie reprodukować. Reżyser wie też, że obraz może poprzedzać rzeczywistość. Niemniej nawet jeśli sięga po te czasem już strywalizowane prawdy, to daje im nowy wyraz. W tym eseju chciałbym się zająć przede wszystkim *Ukrytym* (*Caché*, 2005), który to film bardzo interesująco pokazuje ujawnianie się pamięci, jej powolne wydobywanie się na powierzchnię. To pamięć winy, a może tylko przewiny, której nie chce się uznać.

Sprawczość rzeczy

Nawet stosunkowo wczesny film *Wideo Benny'ego* (1992), z którym – z uwagi na szczególne wykorzystanie nagrań wideo – *Ukryte* bywa zestawiane, nie jest wcale jednoznaczny. Na pierwszy rzut oka wydaje się on oskarżeniem mediów (wideo) o to, że zacierają różnicę między światem rzeczywistym a jego reprezentacją/obrazem. Film zaczyna się od kręconego w bliskich planach nagrania uboju świni. Zapis „humanitarnej metody” – strzał ze specjalistycznego pistoletu w głowę – zobrażony w czarno-białych zbliżeniach nie najlepszej jakości z realistycznym dźwiękiem (to nagranie Benny'ego), kilkakrotnie w filmie powtarzany, może być dla widza przeżyciem co najmniej nieprzyjemnym (warto podkreślić, że Haneke z rozmysłem nie estetyzuje obrazu, co zdarza się często twórcom „walczącym” z przemocą przez pokazywanie jej). Skradziona „zabawka”, pistolet, posłuży później do zabicia przypadkowej dziewczynki, spotkanej zresztą przed wypożyczalnią kaset wideo. To zabójstwo także jest poniekąd kwestią przypadku: testowania miękkiej granicy między fikcją a realnością, której Benny chyba nie wyczuwa. Podobnie związek z rodzicami – „przypadkowymi” osobami, które, tak się złożyło, bywają w domu i dopełniają starań, aby synowi niczego nie zabrakło – podlega szczególnemu testowi. W istocie rodzice stają się niemal równorzędnymi bohaterami filmu, a to, jak łatwo postanawiają „posprzątać” po synu, pozbyć się ciała dziewczynki, jest dla Hanekego równie znaczącym „rozpoznaniem”. To być może ważniejsza diagnoza niż zgodne z teoriami szkoły frankfurckiej twierdzenie o alienującym wpływie mediów na współczesnego człowieka i kulturę. W tym drugim nagraniu – rozmów rodziców, które staną się podstawą ich aresztowania – pojawia się wątek, który mocniej, choć wcale nie jednoznacznie łączy film z późniejszym *Ukrytym*, w którym element obserwacji i podpatrywania, voyeurizmu, wydaje się tak ważny.

Ale *Wideo Benny'ego* można potraktować również jako szczególne „ćwiczenie” dotyczące sprawczości rzeczy, w tym przypadku taśm wideo, jeśli odwołamy się do późniejszych teorii Alfreda Gella czy Bruno Latoura¹. W końcu to nagranie ukazujące użycie pistoletu – relacja z zabicia świni, którą Benny pokazuje dziewczynce – staje się impulsem do zabawy pistoletem. Oboje zresztą wydają się szczególnie nieczuli (niewrażliwi) na te brutalne zdjęcia. Użycie samego pistoletu okazuje się jednak bolesne... oczywiście tylko dla niej. Podobnie dostarczona policji taśma z rozmową rodziców, którzy zastanawiają się, jak uporać się z problemem, ciałem dziewczynki, sprawi, że zostaną oni aresztowani. Gell, wbrew czasem zbyt pochopnym sądom, nie zrównywał sprawczości ludzi i rzeczy. Wprowadził rozróżnienie na agentów (aktorów) pierwotnych i wtórnych. Janusz Barański uznał, że takie rozróżnienie jest błędne. Przywołał przykład ojczyzny, za którą wszak wielu ginęło dobrowolnie². Można się jednak zastanawiać, czy ojczyzna nie jest jednak agentem/aktorem wtórnym i społecznie skonstruowanym, podobnie zresztą jak jej sprawczość, skłaniająca i przymuszająca młodych chłopców i dziewczęta do składania ofiary z życia. A fakt, że – jak się wydaje – dziś coraz mniej osób zdecydowałoby się na akt poświęcenia życia, można uznać za argument na rzecz wtórności owej sprawczości. Nieco podobne pomysły Bruno Latoura dotyczące sprawczości rzeczy wydają się tu relewantne przynajmniej w pewnym zakresie³. Latour domaga się, by zwracać uwagę na *d z i a ł a n i a*, i twierdzi, że podmiotami sprawczymi nie muszą być tylko ludzie. To do zadań badacza należy odszukiwanie

wszystkich powiązań, działających aktorów zarówno ludzkich, jak i nieludzkich. *Każda rzecz, która zmienia stan rzeczy, która wprowadza jakąś różnicę, jest aktorem – albo, jeśli nie posiada jeszcze figuracji, aktantem* ⁴. Tym, co społeczne w Actor Network Theory, są właśnie chwilowe powiązania, a nie trwałe struktury społeczne, jak często sądzono. Latour w zasadzie nie rozróżnia aktorów na ludzkich i nieludzkich, oczywiście tylko w tym znaczeniu, że każdy z nich może mieć wazący i równie istotny wpływ na obserwowany proces. Przedmiot „nieaktywny” pozostaje pośrednikiem, gdy „zakłóca” działanie i je modyfikuje, staje się prawdziwym mediatorem i właśnie aktorem w rozumieniu Latoura ⁵.

Czy taśma filmowa może być wstęgą Möbiusa?

Ukryte zaczyna się od nieruchomego, blisko trzyminutowego ujęcia ukazującego fasadę jednej z posesji u zbiegu ulic Brillat-Savarin i des Iris w Paryżu. To spokojny zaułek. Na ekranie pojawiają się stopniowo napisy otwierające film. Słabo słyszalne głosy ptaków i przypadkowe, niewybijające się odgłosy cichej ulicy. Ktoś przechodzi, ktoś przejeżdża na rowerze. W końcu słyszymy wymianę kilku krótkich kwestii: *I co? / Nic. / Gdzie to znalazłaś? / W skrzynce przed drzwiami*. Ale te głosy pochodzą wyraźnie z innej przestrzeni, z jakiegoś wnętrza (?), a nie tylko z offu. Słychać stłumiony odgłos kroków. Cięcie. Nieco inne i bliższe ujęcie ukazujące ten sam zaułek, tym razem o zmierzchu. Z „obserwowanych” drzwi wychodzi mężczyzna, rozgląda się i idzie w stronę miejsca, z którego mogło być kręcone poprzedzające ujęcie. Wraca. Po cięciu widzimy ponownie pierwsze ujęcie. Włączona po chwili funkcja szybkiego przewijania i kolejne ujęcia uświadamiają nam, że oglądaliśmy obraz odtwarzany na wideo. Mężczyzna w rozmowie z żoną wyraża zdziwienie, że kiedy wychodził rano do pracy (co było widoczne na nagraniu), nie zwrócił uwagi na nikogo, kto mógłby filmować. Dalsze „dochodzenie” bardziej dociekliwego Georges’a nie prowadzi do niczego. Plastikowa torba, w której znalazła się kasetka, nie jest żadnym śladem.

Zapewne rzadko kiedy przy pierwszym obejrzeniu tego filmu zdajemy sobie sprawę z wyszukanej formy początku, a w zasadzie przede wszystkim pierwszego ujęcia, w którym dochodzi do osobliwej „kontaminacji” i zderzenia ze sobą różnych rzeczywistości. Widzimy od zewnątrz to, co jest oglądane wewnątrz (w salonie). Patrzymy niejako na to, co widzą małżonkowie (i poniekąd ich oczami), lecz jednocześnie „zobiektywizowane”: widzimy tylko wykrojony kadr filmu (dużego telewizora?). To głos (wymiana zdań między Anne i Georges’em Laurentami) wprowadza tu wyraźną różnicę i może prowadzić do konsternacji. Odgłosy ulicy i widok z zewnątrz zostają zdominowane przez krótki dialog, a następnie widoki i odgłosy „z wnętrza”. Ta subtelna dialektyka, zatarcie granicy między tym, co „zewnątrzne” i „wewnętrzne”, wydaje się w tym filmie kluczowa. Dodatkową komplikację wprowadzają pojawiające się „na obrazie” napisy początkowe filmu. Warto dodać, że jakoś owego pierwszego ujęcia nie wskazuje raczej, aby zostało ono zrobione w technice VHS (co jest doskonale czytelne w przypadku przywołanego już pierwszego ujęcia w *Wideo Benny’ego*). Czyje są te zdjęcia?

Znaleziona taśma (czy raczej ekran telewizora) staje się osobliwym interfejsem między wnętrzem i zewnątrz domostwa: małżonkowie oglądają wewnątrz to,

co dzieje się na zewnątrz. To mogłoby się wydawać normalne w dobie kamer przemysłowych (monitorują np. wejścia do banku czy własnych posesji). Ale w tym przypadku (obserwujący) są obserwowani nie przez siebie zaplanowanym spojrzeniem. Haneke, wprowadzając na tych zewnętrznych zdjęciach napisy, powoli „nawisowane” (a nie już gotowe), każe zrównywać akt czytania z aktem pisania, ale tym samym wikła w ten obraz widza: to również nasz obraz. Jakość obrazu, który oglądamy, może też wskazywać, że choć jest to taki sam obraz, to jednocześnie nie jest to ten sam obraz. Być może to przede wszystkim widz jest rzecznikiem owego zewnętrznego spojrzenia, które tak niepokoi współmałżonków. Czyżby widzowie współtworzyli tę historię? Bohaterowie nas nie widzą, tylko my ich widzimy. Status zewnętrznego spojrzenia (znalazło upostaciowienie na taśmie VHS) zostaje metonimicznie i metaforycznie zrównany ze statusem widza. Ekran (tym razem nasz) staje się interfejsem między dwiema rzeczywistościami: filmową i naszą. Kino zostaje tu przemienione w swoisty panoptikon, a aktorzy-bohaterowie stają się realnymi zakładnikami (więźniami) ⁶, zagrożonymi tym realnym (bo również naszym) spojrzeniem z zewnątrz, które nie tyle ocenia ich grę, ile raczej „obiektywizuje” ją i czyni prawdziwą. W tej grze – co spróbuję pokazać dalej – stajemy się wzajemnymi zakładnikami. Skonstruowana przez Hanekego „panoptyczna maszyna” wikła widzów symbolicznie. Tym bardziej że nam (widzom) również nie jest dane ostateczne wyjaśnienie. A historia nie tyle się rozjaśnia, ile jeszcze bardziej komplikuje. Przynajmniej na pewnym poziomie.

Nieco fabuły

Gdy być może już następnego dnia Georges wraca do domu, czeka na niego kolejna kasetka, do której jest dołączony dziecięcy rysunek przedstawiający twarz: z ust wylewa się czerwona plama krwi. Nagranie stanowi takie samo (jak poprzednio) ujęcie, kręcone tym razem wieczorem; ukazuje m.in. powracającego do domu Georges’a. Cięcie. Pojawia się migawkowe zdjęcie chłopca z zakrwawionymi ustami i podbródkiem. Można się domyślać, że to jakieś wspomnienie i że całkowicie pochłonęło ono Georges’a, który nie słyszy kolejnych pytań zaniepokojonej jego stanem Anne (ta reminiscencja ewidentnie ma związek z oglądaniem drugiej taśmy i towarzyszącego jej rysunku). Po kolejnym obrazie widzianego z zewnątrz domostwa państwa Laurent (nie mamy pewności, czy jest to kolejne nagranie wideo) pojawia się nieco dłuższa retrospekcja z widokiem tego samego zakrwawionego chłopca w łazience. Następną kasetę zapowie dzwonek do drzwi w czasie kolacji z przyjaciółmi. Ponownie dołączony jest dziecięcy rysunek ukazujący koguta z poderżniętą szyją. Tym razem film kręcony zza szyby jadącego samochodu wiedzie do domostwa (farmy), gdzie jak się okazuje, Georges mieszkał w dzieciństwie wraz z rodzicami. Gdy przy nadarżającej się sposobności Georges odwiedza matkę, ta, zapytana, wydaje się zupełnie nie pamiętać Majida, arabskiego chłopca, którego wraz z mężem planowali adoptować po tym, gdy pracujący u nich rodzice dziecka nie wrócili z krwawo stłumionej przez policję pokojowej demonstracji w Paryżu (1961). Pojawia się kielkujące – jeszcze niezwerbalizowane – podejrzenie, że autorem filmów jest właśnie Majid. W tym przekonaniu upewnia Georges’a kolejna kasetka, która „prowadzi” do drzwi jakiegoś mieszkania w bloku, który – jak się okazuje – znajduje się w biedniejszej, podparyskiej dzielnicy Romainville.



Gdy Georges się tam udaje, otwiera mu zaskoczony wizytą Majid. On poznaje Georges'a, bo widział jego poświęcone literaturze programy w telewizji, ten ostatni „wie”, z kim ma do czynienia, choć nie rozpoznaje „niedoszłego brata”. I chociaż Majid twierdzi, że nie ma nic wspólnego z kasetami, to jego spokojny opór jeszcze bardziej rozbudza złość Georges'a, który posuwa się do gróźb. Choć był młodszy, teraz wydaje się silniejszy. Majid nieco ulegle zauważa, że pewnie go jednak nie pobije, bo to mogłoby przecież zagrażać jego reputacji. Panowie rozstają się w napięciu. Georges telefonicznie informuje żonę, że nie zastał nikogo, lecz kolejna podrzucona kasetka unaocznia Anne coś odmiennego. Jak złośliwie zauważa, ktoś ją przysłał, żeby była na bieżąco z poczynaniami męża. Nieruchome ujęcie ukazuje oglądane wcześniej spotkanie (choć z innego „punktu widzenia”); nagranie nie kończy się jednak wraz z wyjściem Georges'a – kamera nadal „obserwuje” siedzącego w kuchni Majida, który po tym, jak gość opuszcza mieszkanie, kryje twarz w dłoniach i szlocha (niespodziewana wizyta oraz jeden ze znaczących dziecięcych rysunków, który przynosi gość, ewidentnie uruchomiły silne wspomnienia i uczucia). Jak Anne zauważa nie bez racji, trudno sobie wyobrazić, aby ten spokojny arabski mężczyzna zaplanował i odegrał cały ten teatr. Tę samą – jak się wydaje – kasetę dostaje też przełożony Georges'a w telewizji. Zagrożenie reputacji, które niuansowo pojawia się w słowach Majida, materializuje się. Groźby, agresja, nawet słowna, w świecie szanowanych obywateli są zakazane. Agresję wyraża się inaczej. W międzyczasie Pierrot, syn państwa Laurent, dostaje w szkole „wysłaną przez tatę” kartkę z jednym z owych „krwawych” dziecięcych rysunków. Anne odbiera osobliwy telefon od osoby, która nie chce się przedstawić. Gdy Pierrot nie wraca na noc do domu – zostawszy u jednego z kolegów – rodzice mają wręcz pewność, że jest to kolejny element konsekwentnie zaplanowanego zastraszania rodziny. Wizyta z policją w domu Majida kończy się 24-godzinnym aresztem tego ostatniego wraz z jego synem.

Haneke w mistrzowski sposób buduje atmosferę inwigilacji, zagrożenia i narastającego lęku, która „ulega uspołecznieniu” (dowiadują się o tym znajomi państwa Laurent, przełożony z telewizji, szkoła). Choć pewnie trudno byłoby twierdzić, że to, co się dzieje, obserwujemy z punktu widzenia Georges'a, to jed-



nocześnie wydaje się, że Henekemu różnymi środkami udaje się uzyskać efekt „rozdwojenia” widza. Przynajmniej częściowo empatycznie jesteśmy bliscy *idée fixe* Georges’a (jak też państwa Laurentów), choćby w tym znaczeniu, że znacząco udziela nam się jego obsesyjna wręcz i narastająca pewność, że ktoś z zewnątrz obserwuje dom i poczynania Georges’a (to, że jest to bez wątpienia Majid lub – potem – jego syn, może być już mniej pewne). Ten horror ma swoją kontynuację. Gdy Georges odwiedza Majida w odpowiedzi na jego telefoniczną prośbę, gospodarz podrzyna sobie brzytwą gardło. Czyn ten poprzedza deklaracją, że chciał, aby Georges był tego świadkiem. To mocna scena. Zanim Georges uda się do domu, błąka się po mieście, być może odwiedza kino. Nie zawiadamia też od razu policji. Dopiero po powrocie do domu opowiada żonie pełną wersję historii z dzieciństwa, której pewne fragmenty – wspomnienia (retrospekcje) i wyznania – zostały w filmie pokazane już wcześniej. Groźba pojawienia się „starszego brata”, który odebrałby mu część jego przestrzeni i uczuć rodzicielskich, wzbudziła zazdrość i lęk Georges’a i sprawiła, że posunął się on do różnych intryg. Najpierw twierdził, że Majid ma gruźlicę, a gdy to nie poskutkowało, doniósł rodzicom, że arabski dzieciak chciał go nastraszyć (zabijając koguta, do czego w istocie sam go uprzednio namówił), a także mu groził. Na skutek tych knowań niedoszły „kolorowy brat” trafił do sierocińca. Georges nie czuje się winny temu, co się wówczas stało: miał w końcu tylko sześć lat. Policja również „uniewinnia” Georges’a, uznając, że rzeczywiście doszło do samobójstwa. Gdy syn Majida nachodzi go w pracy, Georges równie stanowczo zaprzecza, aby miał jakiegokolwiek podstawy, by się obwiniać... (Warto dodać, że syn Majida również zdecydowanie twierdzi, że nie ma nic wspólnego z kasetami). Gdy Georges wraca do domu, czuje się chory, bierze aspirynę, kładzie się spać. W retrospekcji (sen?) widzimy obraz zabrania małego Majida do sierocińca. To traumatyczna scena, której Hanekeemu udało się nadać oniryczną moc ontologicznego realizmu. Nie ulega raczej wątpliwości, że to „zapamiętane” z dzieciństwa (i „odzyskane”) wspomnienie samego Georges’a.

Ostatni kadr w filmie strukturalnie przypomina pierwszy – kręcone nieruchomą kamerą ujęcie schodów szkoły: szeroki plan, sporo młodzieży luźno „porozrzucanej” w kadrze. Po chwili zjawia się syn Majida i zaczyna wychodzącego ze szkoły

Pierrota, przez pewien czas o czymś rozmawiają, po czym się rozchodzą. Pojawiają się napisy. Czyje to spojrzenie? Czy chłopcy się już znali? Czy Majid planuje zemstę? Czy mogli być razem zaangażowani w tworzenie kaset? To chyba wszystko mylne tropy.

Brak rozwiązania

Rozwiązanie zagadki kaset, rysunków, niektórych telefonów nie jest nam dane. Można sądzić (co zapewne pozostawałoby w pewnej sprzeczności z poglądami Latoura), że Haneke wykorzystał owe rzeczy (przede wszystkim kasety) jako „sprawców ostatecznych”. To nasze przyzwyczajenia i głęboko zakorzenione myślenie przyczynowo-skutkowe każą nam szukać za przedmiotami sprawcy osobowego. „Prawdziwy” sprawca musi (powinien) być człowiekiem. Hanekemu daleko do animizowania i fetyszyzowania przedmiotów⁷. Nie kręci też thrillera (wbrew nazwie gatunku, pod jakim dystrybutorzy rozpowszechniają film), tworzy raczej perfekcyjną maszynę (konstrukcję) do generowania sensów nieoczywistych. Czy można owe kasety (a szerzej wszystkie wykorzystane media: nagrania wideo, telefony, rysunki) potraktować jako metaforę dzisiejszego funkcjonowania mediów, które stały się „bezosobową” siłą sprawczą, często amoralną, kreującą i niszczącą. Pełnią też one rolę specyficznego oceanu „pamięci zbiorowej” – tym samym bezosobowej – z którego pewne sprawy wydobywają się na powierzchnię i nikną. To zresztą w telewizji pracuje Georges (a jego specjalnością jest literatura, czyli fikcja). W domu salon jest wypełniony półkami z książkami, a w telewizorze dużego formatu pojawiają się (co jest istotnym tłem dla całej historii) programy polityczne donoszące o konfliktach i nadużyciach; powikłane politycznie kwestie dzisiejszego świata (Palestyna, Irak) są obecne, ale jednocześnie pozostają bezpiecznie na zewnątrz, właśnie w mediach. Co ciekawe, media (telewizja) w tym filmie nie mediują – w rozumieniu Latoura – nie zmieniają, przynajmniej w sposób widoczny, rzeczywistości państwa Laurentów. Chyba że to właśnie one przyczyniają się do zaistniałego stanu rzeczy. To osobliwe, ale studio, w którym odbywają się programy Georges’a, przypomina nieco domowy salon – „tło” tworzą półki z książkami, tyle że woluminy (atrapy) nie mają tytułów ani nazwisk autorów, są tym samym podobnie bezosobowe jak same media... Jesteśmy też świadkami cięć i montowania sensu: prowadzone przez pana Laurenta programy, choć wydają się kręcone „na żywo”, są szczególną konstrukcją, strawą, którą dostajemy w postaci gotowych „taśm-zaopatrzonych-w-ustrukturyzowany-sens”.

Świat paranoi?

Można by twierdzić, że oglądamy świat pewnej paranoi. Specjalista od manipulacji (w istocie już od dziecka: kolejne historie, które tworzy dla rodziców, by zapobiec pojawieniu się „brata”) sam pada jej ofiarą. Ujawnia się tu formalne podobieństwo do *Rozmowy* Francisa Forda Coppoli (1974)⁸. „Panoptyczny zabieg”, znaleziona (przypadkowa?) anonimowa kasetka mówi tylko: *jestes obserwowany*⁹. Nic ponadto. Ale to ona uruchamia ciąg (taśmę) skojarzeń i reminiscencji, sprawia, że obserwujemy lawinowe narastanie poczucia zagrożenia, narodziny człowieka-jako-zakładnika. Ta pierwsza kasetka jest „odarta” z dodatkowych sen-

sów-skojarzeń, kolejna zawiera już rysunek, który jest pierwszym ogniwem do ciągu przypomnień, rekonstrukcji łańcucha, który wiedzie do wypartego wspomnienia. Kolejnym nagraniem towarzyszą rysunki coraz drastyczniejsze, włącznie z kogutem z plamą krwi wokół szyi: to swoista zapowiedź, która materializuje się w postaci samobójczej śmierci Majida.

Krystaliczny opis: obraz-czas

Czy Majid rzeczywiście popełnił samobójstwo, czy też gest ten należy potraktować jako skrajny przypadek wyparcia, wyrzucenia na zewnątrz, zanegowania istnienia. W istocie, tak jak w analizowanym ujęciu otwierającym, w całym filmie mamy do czynienia z bardzo ciekawą grą między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Im głębiej Georges sięga do własnego wnętrza, tym bardziej stara się to, co „widzi”, wypchnąć na zewnątrz. Hanekemu udało się stworzyć świat, który zaciera granicę między światem wewnętrznym a zewnętrznym (wstęga Möbiusa). Skonstruowana niegdyś przez Kartezjusza granica rozplynęła się już całkowicie. Nie jest to też świat *obrazu-ruchu*, lecz raczej *obrazu-czasu*, w którym, jak to ujął Gilles Deleuze: *Krystaliczny opis dotarł (...) do nierozróżnialności tego, co realne, i tego, co wyobrażeniowe, ale odpowiadająca mu narracja falsyfikująca posuwa się o krok dalej i zakłada niewytłumaczalne różnice teraźniejszości i przeszłości – nierozstrzygalne alternatywy między prawdą i nieprawdą*¹⁰.

Być może jednak Haneke jest jeszcze bardziej przewrotny. Tworzy kino paradygmatu krystalicznego, zachowując w znacznym stopniu język opisu organicznego. *Organicznym będziemy nazywać – pisze Deleuze – opis zakładający niezależność swego przedmiotu*. I dalej: *Chodzi (...) o to, czy opisana sceneria (...) zostaje zaprezentowana jako niezależna od podawanego przez kamerę jej opisu i oznacza rzekomo istniejącą uprzednio rzeczywistość*¹¹. Jeśli pominąć opisane już ujęcie początkowe, które w istocie rozwidla ścieżki i pełni podobną funkcję, jak pierwszy rozdział poświęcony obrazowi Velázquez’a *Las Meninas* w *Słowach i rzeczach* Michela Foucaulta, to pozostała część filmu Hanekego mogłaby odpowiadać wymogom kina organicznego (i być może tym samym thrillerem!). Ta organiczność i obiektywizm przedstawienia pełni zapewne różne funkcje, lecz przede wszystkim uświadamia realność zmagania się ze wspomnieniami i poczuciem winy. Winy, której intensywnym i trudnym do oddzielenia tłem jest rasizm. To właśnie aura rasizmu, zdecydowane podwyższenie progu wrażliwości na jego przejawy może być owym metaforycznym oceanem, z którego dziś wypływają różne rzeczy... Sprzeczką z czarnoskórą rowerzystą jest również znacząca, chociaż ma swoje uzasadnienie, „wszak jechał on pod prąd”, podobnie zresztą jak szczególne pomieszczenie poprawności politycznej z ewidentnym podskórnym rasizmem we wcześniejszym filmie *Kod nieznanu*¹². Stworzona przez Hanekego z przedmiotów i ludzi maszyna konstruuje za pomocą przedmiotów-objektów (a więc obiektywną) sytuację, która przypomina w działaniu test niedokończonych zdań. Owe sytuacje wydobywają na powierzchnię to, co najgłębiej ukryte.

Powtórzę zdanie Georges’a – czy może być winny, skoro gdy rzecz miała miejsce, miał tylko sześć lat? Za szkody wyrządzone przez dzieci odpowiadają rodzice – głosił napis umieszczony na klatce schodowej mego dzieciństwa. Kłopot w tym, że jak zauważa sam Majid, rodzice Georges’a byli dobrzy, nie ma do nich



pretensji. Pewną konsternację może wywołać rozmowa Georges'a z matką w czasie wizyty sprowokowanej – jak można sądzić – pojawieniem się kasety z domostwem z dzieciństwa. Gdy pada imię Majida, nie może sobie ona zupełnie przypomnieć, o kogo chodzi.

Georges: *Czy wiesz, kto mi się ostatnio przyśnił? Majid.*

Matka: *Jaki Majid?*

Georges: *No jak to jaki?*

Matka: *Nie wiem.*

Georges: *Majid, syn Haszema. Chcieliście go adoptować.*

Matka: *A tak? (...)*

Georges: *Myślisz o nim czasami?*

Matka: *O kim?*

Georges: *O Majidzie?*

Matka: *Nie.*

Georges: *Czemu?*

Matka: *Jak to czemu?*

Georges: *Jak to jak to? Nigdy o nim nie myślisz? Kiedyś to było ważne dla ciebie i taty.*

Matka: *To było dawno temu i w dodatku to nieprzyjemne wspomnienie. Powinieneś to najlepiej wiedzieć.*

To osobliwa wymiana zdań. Wydaje się, że owa przyzwoita osoba nie ma problemów z zapomnianą (wypartą?) przeszłością¹³. Ale jeśli tak, to można by się zastanawiać, w jakim stopniu mamy do czynienia z trzema różnymi i różnopolokoleniowymi podejściami do kwestii, które jak widać, wcale nie należą jedynie do przeszłości. Dla matki to karta zamknięta. Dla Georges'a to poważny problem, którego nie potrafi rozwiązać. Dla Pierrota to być może pole otwartych negocjacji. O czym na schodach rozmawiali z synem Majida? Tego możemy się tylko domyślać.

Przywołane do życia pałące wspomnienie Georges cały czas postrzega jako „zagrożenie z zewnątrz” (otwierająca film scena pomieszaną „wnętrza” i „zewnątrza”). Czy oznacza ono, że to dopiero trzecie pokolenie Pierrota i syna Majida być może ma szansę na poradzenie sobie z bolesnymi doświadczeniami przeszło-



ści, pochodną kolonializmu? Pokojowa demonstracja, którą przywołuje w filmie *Georges*, została brutalnie spacyfikowana przez policję i skończyła się najprawdopodobniej śmiercią dwustu osób¹⁴.

Haneke powiada, że jego film równie dobrze mógłby się rozgrywać w innym kraju, w każdym można znaleźć rzeczy do ukrycia. I rzeczywiście historia ta pod pewnymi względami przypomina na przykład tę opowiedzianą w *Krecie* (2011). Rafael Lewandowski tworzy nieco prostszą i bardziej schematyczną fabułę. Syn, Paweł Kowal, nie może uporać się z historią ojca, Zygmunta. Być może zresztą znacznie większym problemem jest tak naprawdę narastająca presja społeczna związana z pogłoskami, a także z pewnymi dokumentami, które sugerują, że ten szanowany i ważny działacz „Solidarności” współpracował z milicją. Ojciec w końcu wyznaje, że podpisał pewne dokumenty, bo nie miał innego wyjścia (konieczność załatwienia szpitala dla bardzo chorej żony, matki Pawła). Syn decyduje się na zabicie szantażującego go starego, wysoko postawionego ubeka i zabiera dokumenty. To zakończenie nie jest „realistyczne” w tym znaczeniu, że policja zapewne dość szybko odnalazłaby mordercę na podstawie pozostawionych śladów. Jest symboliczne, ponieważ pokazuje, że to syn nie może się uporać nie tyle nawet z samą „historią”, ile przede wszystkim z jej wymiarem społecznym (to nieco schematyczna, lecz jednocześnie wiarygodna historia – Lewandowski opowiada, że w głowie miał niedawną historię Michała Boniego).

Film Hanekego (podobnie jak i Lewandowskiego) nie jest oskarżycielski. Konstruuje raczej historie, których zadaniem jest diagnozowanie problemów. To Georges jest głównym sprawcą tego, że Majid trafia do sierocińca (tym samym zostaje pozbawiony szansy na lepsze życie). Dom, zagrożony dom, własny pokój, jego obrona to jeden z ważnych tematów w tym filmie.

Poruszony obejrzeniem zapisu zarejestrowanego na podrzuconej kasce (metaforycznie może ona oznaczać media stale ukazujące podzielony świat, w którym jesteśmy „my” i są „oni”) Georges czuje się ponownie zagrożony przez Majida. Musi powtórzyć zabieg wykluczenia i czyni to w skrajnym wydaniu: Majid „popęlnia” samobójstwo. Nie jest to jednak zabieg skuteczny: zabity Majid „wraca” w postaci syna (odwiedza go m.in. w miejscu pracy). Powraca jako „problem” wyrażony również w kategoriach etycznych, który jednocześnie domaga się intelek-

tualnego potraktowania i werbalizacji. Syn Majida: *Pozbawił pan mojego ojca szansy na dobre wykształcenie. Sierociniec uczy nienawiści, a nie dobrych manier. Ale mnie wychował na kulturalnego człowieka. Nie zapomnę o tym z pańskiego powodu.* To problem, którego nie da się już rozwiązać w kategoriach siły (Georges: *Czego chcesz? Chcesz się bić?* / Syn Majida: *Skoro pan nalega... Jest pan chyba silniejszy. No dalej, śmiało!*).

W istocie to ostatnie spotkanie z synem Majida syntetycznie i niemal dosłownie werbalizuje kłopotliwe położenie i polaryzuje stanowiska:

Georges: (...) *jedno ci powiem. Nie wzbudziś we mnie wyrzutów sumienia, dlatego że twój ojciec miał zmarnowane życie. To nie moja wina. Rozumiesz?*

Syn Majida: *Chciałem wiedzieć, co odczuwa człowiek bez sumienia. Tylko tyle. Teraz wiem.*

Czy obraz-wspomnienie, które w pełni ujawnia się we śnie Georges'a, zmieni coś w jego stanowisku? Ten koszmar pozwala sądzić, że trauma nie jest tylko (nie musi być) udziałem ofiar. Czy Georges jest skazany już tylko na rozgrywanie w działaniu, by skorzystać z psychoanalitycznego terminu wprowadzonego przez Freuda, ale jednocześnie nadać mu szersze rozumienie, podobne do tego, do którego odwołuje się Dominick LaCapra, gdy mówi o traumie przede wszystkim w kontekście Holokaustu¹⁵. LaCapra, polemizując z Freudem, zauważa, że pewnych traumatycznych doświadczeń nie da się do końca „wyleczyć”, twierdzi też, że nie ma w związku z tym radykalnej opozycji między rozgrywaniem w działaniu a przepracowaniem. To pierwsze jest niezbędne i może prowadzić do drugiego. Czy sen Georges'a „pozostanie snem”, czy też to przypomnienie sceny pierwotnej traumy pozwoli na uświadomienie sobie własnej (współ)winy za „stan rzeczy”?

Scenę sprzeczki z synem Majida (rozgrywa się ona w miejscu pracy Georges'a) i scenę rozmowy telefonicznej z żoną (dom), kiedy to Georges oznajmia, że czuje się chory, idzie spać i prosi o nieprzeszkadzanie, rozdziela ujęcie powrotu. To znowu nieruchome ujęcie. Georges parkuje, wysiada z samochodu, wchodzi do domu. Tyle że poza świergotem ptaków w pewnym momencie w tle wyraźnie słychać stłumiony odgłos przypominający głos z „grającego” telewizora. Ów głos znika, gdy Georges wchodzi do środka. Czy media, które stają się „przezroczyste” (choć we włączonym telewizorze kilkakrotnie pojawiają się doniesienia z ważnych wydarzeń na świecie, to głos ten nigdy nie jest komentowany), nie zostały zinterioryzowane? Niemniej interioryzacja przybrała tu przede wszystkim wymiar lękowy. Media stały się bezosobową mocą, która potrafi wydobyć na powierzchnię to, o czym najchętniej chciałoby się właśnie zapomnieć. Stają się szczególną formą podświadomości społecznej, której „treści” dopominają się czasem uznania. Nieuświadomione poczucie winy związane z „dziecięcymi grami” zyskuje nowy rasistowski kontekst na skutek podwyższonego progu społecznej wrażliwości na te kwestie. „Czas” to właśnie kontekst, który stale ulega zmianie.

Język francuski (rzecz dzieje się wszak we Francji) ciekawie personalizuje zaimek przeczący „nikt”. Kiedy pytamy na przykład o to, kto coś zrobił, a odpowiedź brzmi: „nikt”, odpowiadamy wówczas: *personne. Il n'y a personne* – nie ma tu nikogo. Afirmatywnie zaimek ten można również tłumaczyć przez „ktoś”. W znaczeniu rzeczownikowym słowo to oznacza „osobę”. Kto robi te filmy? *Personne!* Nikt, ale też ktoś, być może *alter ego* bohatera. Taśma filmowa bywała już zrównywana z pamięcią.

Kto jest strażnikiem w tym panoptikonie?

Jeśli potraktować poważnie stwierdzenie, że to widz jest uwikłany w to „patrzenie”/oglądanie (litery pojawiające się na naszym obrazie), to można również stworzoną przez Hanekego konstrukcję odczytać podwójnie. Po pierwsze – o czym zaświadcza powyższy wywód – to my, widzowie (społeczeństwo mediów) tworzymy owo realne spojrzenie, które zagraża ustabilizowanemu życiu państwa Laurentów. Zaglądamy do spokojnego zakątka Cité Florale w XIII dzielnicy (to szczególnie, że Haneke wybiera tak konkretne i oznakowane miejsce), by wydobyc skryty tam koszmar nie tylko z historii pana Laurenta, lecz także Paryża i Francji (to wydarzenie przez długie lata było wymazane ze „zbiorowej pamięci”, podobnie jak historia Ryszarda Siwca tak znakomicie i przejmująco zrekonstruowana w *Usłyszcie mój krzyk* Macieja Drygasa, 1991). Ale być może na ten film – *Ukryte* – można też spojrzeć bardziej przewrotnie. A mianowicie potraktować poważnie grę Hanekego podstawionymi aktorami i podobnie jak w przypadku pewnych dokumentów Krzysztofa Kieślowskiego uznać, że oni wszyscy – Juliette Binoche, Daniel Auteuil, Maurice Bénichou, Lester Makedonsky, Walid Afkir i inni – są tą „częścią”, która wie, w co gra i ma sprowokować tę drugą część – nas, widzów – do kontr-gry¹⁶, która w tym przypadku najczęściej sprowadza się do krytycznego empatycznego myślenia o uwikłaniu Europejczyka w istniejący „stan rzeczy”. Słowa reżysera są znaczące: *Każdy film jest manipulacją, gwałci widza. (...) Staram się go zgwałcić, by stał się refleksyjny; by stał się intelektualnie niezależny i dostrzegał swoją rolę w grze manipulacji. Wierzę w jego inteligencję*¹⁷. Można twierdzić, że to, co Kieślowski uznał za cechę dystynktywną dokumentu, a mianowicie, że akcja podąża za tokiem myślenia twórcy¹⁸, okazuje się również cechą dystynktywną kina fabularnego, przynajmniej tego, które zapoznało się z lekcją udzieloną jakiś czas temu przez Gilles’a Deleuze’a.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ A. Gell, *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, red. E. Hirsch, London School of Economics Monographs on Social Anthropology, t. 67, Berg, Oxford – New York 2006 i B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Arbiszewski, Universitas, Kraków 2010.

² J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 107-108.

³ Rygorystyczne zastosowanie metody Latoura (*Actor-Network Theory*, ANT) do analizy tego filmu byłoby zapewne trudne, a co więcej – zbyt cenne, przede wszystkim dlatego, że wydaje się niewiele wnosić, niemniej równorzędne potraktowanie przedmiotów i ludzi może być interesujące, a dla mnie staje się tu ważnym wprowadzeniem do dalszych rozważań.

⁴ B. Latour, dz. cyt., s. 100.

⁵ Tamże, s. 56.

⁶ Jak Anne (grana zresztą przez tę samą aktorkę – Juliette Binoche) w jednej z odgrywanych scen w *Kodzie nieznanym* (2000), innym filmie Hanekego.

⁷ Na marginesie warto zauważyć, że zarówno w średniowieczu, jak też w innych kulturach rzeczy i zwierzęta bywały sądzone w procesach za sprawstwo. Ta uwaga nie jest tu jednak argumentem w sprawie. Por. A. Dąbrowka, *Dawne procesy nad zwierzętami jako dramaty rytualne*, „Teksty Drugie” 2002, nr 5.

⁸ Zwrócił na to uwagę także T. Jefferson Kline, *Cinema and/as Terror: Michael Haneke's „Caché”*, w: tegoż, *Unraveling French Cinema: From „L'Atalante” to „Caché”*, Wiley-Blackwell, Malden – Oxford 2010.

⁹ Odwołuję się tu do idei panoptikonu (gr. *pan* – wszystko, *optikos* – widzieć), szczególnego wynalazku (więzienia) Jeremy’ego Benthama,

świetnie opisaną przez Michela Foucaulta (*Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998). Sens tego wynalazku bywa spłaszczany: nie chodziło tylko o możliwość stałej obserwacji więźnia, lecz raczej o wyrobienie w nim świadomości bycia obserwowanym. To samo w istocie robi Haneke – Georges czuje się stale obserwowany i prześladowany.

¹⁰ G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 356.

¹¹ Tamże, 351.

¹² Haneke w istocie śledzi (i ujawnia) w swoich filmach przemoc symboliczną i rzeczywistość po obu stronach podszytej rasizmem relacji.

¹³ Czy Haneke daje tu subtelnie do zrozumienia, że nie ma prawd wiecznych i że współczesne standardy przesunęły granicę etycznej wrażliwości?

¹⁴ Więcej na temat tego dramatycznego wydarzenia, jak również filmów na ten temat pojawiających się po latach, por. T. Jefferson Kline, dz. cyt.

¹⁵ Por. np. wywiad z Dominikiem LaCaprą: *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, przeprowadzony przez Amosa Goldberga (1998, Shoah. Resource Center. Strona dostępna pod adresem: http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf (dostęp: 20.05.2013) czy D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, tłum. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006, gdzie pojawia się kwestia „rozgrywania w działaniu” i „przepracowania”. LaCapra nie czyni z nich mocnych opozycji, a nawet uznaje, że rozgrywanie w działaniu ma wymiar nie tylko powtórzenia, lecz także procesu.

¹⁶ Odwołuję się tu do pewnego pomysłu wykorzystywanego w dokumentach – nie tylko zresztą przez Kieślowskiego – w których uciekano się do podstępu w celu „wyzwalania rzeczywistości”. Pewne osoby („przeszkolone” przez reżysera) miały podkręcać prawdziwe reakcje innych obserwowanych „aktorów społecznych”, którzy nie mieli świadomości, że pewne elementy „rzeczywistości” zostały specjalnie zaaranżowane. Por. np. *Życiorys Kieślowskiego* (1975) czy *Jak żyć* Marcela Łozińskiego (1977).

¹⁷ *Every Film Rapes the Viewer*. SPIEGEL Interview with Director Michael Haneke, 2009. Tekst dostępny na stronie: <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-director-michael-haneke-every-film-rapes-the-viewer-a-656419.html> (dostęp: 20.05.2013).

¹⁸ Por. M. Przyłipiak, *Poetyka filmu dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 88.

