

# TEKSTURA

Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy  
tom 1 (4) 2013

Paulina Tchurzewska

## OD TEORII KRYTYCZNEJ DO PERFORMATYWNOŚCI. MICHAEL HANEKE JAKO KRYTYK KULTURY

Jeśli przyjrzymy się artykułom, które powstają na temat Michaela Hanekego, natychmiast zauważymy bardzo charakterystyczny sposób mówienia o tym austriackim reżyserze. Wystarczy spojrzeć na same tytuły: *Bez litości*, *Kino niemocy*, *Michael Haneke – okrutny moralista*, *Michael Haneke – antyspektakularna trauma realnego*, *Bezlitosny świat Michaela Hanekego*, *Haneke wściekły i podstępny*<sup>1</sup> – to tylko nieliczne przykłady. Kiedy zagłębimy się w treść wspomnianych artykułów, wizja Hanekego jako bezlitosnego twórcy pastwiącego się nad widownią, tylko się pogłębia. Dowieśmy się, że reżyser wciąż widza do okrutnej gry, po czym uderza go w najczulszy punkt i dokonuje gwałtu na jego świadomości. Jego filmy są jak czarne dziury, zawsze draży tam, gdzie inni nawet nie myślą zaglądać, a widz zmuszony jest oglądać to, od czego chciałby odwrócić głowę. Do tego jest to manipulator doskonały, który nas drażni i wprawia w zakłopotanie, nie pozwala nam zasnąć, jego filmy nadają się tylko do jednokrotnego obejrzenia. Jedną z najbardziej znanych anegdot na temat Hanekego mówi, że przed premierą *Ukrytego* w Cannes reżyser życzył widowni „nieprzyjemnego wieczoru”, innym razem Wim Wenders nie wytrzymał całego pokazu i wyszedł z sali. Mimo całego tego „okrucieństwa” Haneke jest jednym z najbardziej uznanych europejskich re-

<sup>1</sup> E. Mazierska, *Bez litości*, „Film” 2002, nr 4, s. 104–106; K. Kosińska, *Kino niemocy*, „Kino” 2002, nr 3, s. 18–20; R. Syska, *Michael Haneke – okrutny moralista*, „Kino” 2009, nr 11, s. 23–27; E. Walczak, *Od Brechta do Jelinek. Michael Haneke – antyspektakularna trauma realnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 104–113; M. Michalska, *Bezlitosny świat Michaela Hanekego*, „Dziennik. Polska–Europa–Świat” 2009, nr 171, s. 19; T. Sobolewski, *Haneke wściekły i podstępny*, „Duży Format” 2009, nr 45, s. 12–14.

żyserów naszego czasu. Na pytanie o to, przeciwko czemu skierowana jest jego wyrazista technika, należałoby odpowiedzieć: Haneke sprzeciwia się współczesnemu społeczeństwu. Wybiera istotne tematy i dokładnie je nasświetla, nie jest to jednak zwykła analiza zjawisk. Austriacki reżyser czerpie z tradycji teorii krytycznej, jest filmowym kontynuatorem szkoły frankfurckiej. Takie podejście do kultury może wynikać z gruntownego teoretycznego przygotowania – Haneke początkowo studiował filozofię, psychologię i teatrologię. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że w kinie zadebiutował dopiero w wieku 47 lat, miał więc czas, aby precyzyjnie określić swoje stanowisko względem otaczającego świata (pracujący z nim aktorzy podkreślają, że zawsze dokładnie wie, czego chce i pracę na planie filmowym zaczyna z ostatecznie zarysowaną wizją całości). Jednocześnie jego twórczość jest pełna niuansów, mimo iż inspiracje tradycją filozoficzną są wyraźne, reżyser w pewien sposób dostosowuje je do współczesności. Robi to właśnie za pomocą kontrowersyjnej formy, która sprawia, że obejrzanych obrazów nie możemy się w łatwy sposób pozbyć. Aby osiągnąć zamierzony cel, łączy ze sobą różne techniki – czerpie z kina modernistycznego (często porównywany jest z Godardem czy Antonionim), ale nieobce mu są takie zabiegi, jak subwersja czy transgresja, typowe dla postmodernizmu. Widoczne połączenie wielu inspiracji teoretycznych z różnorodnymi rozwiązaniami formalnymi daje performatywny efekt, całość skomponowana jest w taki sposób, że widz niemal doświadcza jej fizycznie. I chociaż filmów Hanekego nie da się w ostateczny sposób rozłożyć na czynniki pierwsze, postaram się przynajmniej pokrótce przybliżyć pewne charakterystyczne cechy twórczości reżysera.

Wystarczy spojrzeć na tematy filmów Austriaka, by dostrzec, że jest on wnikliwym obserwatorem i krytykiem naszej kultury. Jego debiut, *Siódmy kontynent* (1989), opowiada o zamożnej rodzinie, która z pozoru powinna doskonale radzić sobie w społeczeństwie. Anna i Georg realizują się zawodowo, ich status materialny pozwala na wygodne życie. Okazuje się jednak, że świat pieniędzy, konsumpcji i rozrywki zapewnianej przez media nie spełnia oczekiwań bohaterów. Ich życie opanowała przejmująca pustka, przez co decydują się na zbiorowe samobójstwo. Kolejne części „trylogii zlodowacenia”, jak nazwała ją krytyka, to: *Benny's video* (1992), opowieść o nastolatku, który – zafascynowany filmami i telewizją – traci poczucie rzeczywistości na tyle, że bez najmniejszych skrupułów zabija koleżankę, oraz *71 fragmentów* (1994), w którym to obrazie młody chłopak właściwie bez powodu dokonuje masakry w banku. Przemoc, uznawana za główny motyw twórczości Hanekego, zostaje szczegółowo wzięta pod lupę w *Funny games* (1997), pierw-

szym tak głośnym filmie reżysera, który on sam określa jako „propagandowy” – był to bardzo wyraźny sprzeciw wobec przemocy, która świetnie sprzedaje się w kinie rozrywkowym. *Kod nieznany* i *Ukryte* będą krytykowały wygodny sposób myślenia zachodnioeuropejskich społeczeństw, szcycących się swoim humanitaryzmem przy jednoczesnym dyskryminowaniu imigrantów i bierności względem wojen. Obłuda społeczeństwa wyraża się także w ciągłym odgrywaniu ról (bohaterowie często są aktorami, prezenterami telewizyjnymi, muzykami – występują przed publicznością). Ciemna strona kultury przedstawiona została w *Pianistce* (2001) i *Białej wstążce* (2009), w których zobrazowano przemianę bohaterów – na pozór dobrze wychowanych, opanowanych obywateli – w potwory. Najnowszy film Hanekego, *Miłość* (2012), odbiega już nieco od powyższego schematu, chociaż i tu reżyser porusza niezwykle istotny problem społeczny: kwestię starzenia się społeczeństwa i eutanazji. *Miłość* pokazuje także bezbronność jednostki, a zarazem bezradność kultury wobec dwu największych sił rządzących naszym życiem – miłości i śmierci. W *Funny games* i *Czasie wilka* (2003) okazuje się nawet, że kultura może być balastem, który staje nam na drodze do przetrwania (bohaterowie „oswojeni” przez kulturę tracą zdolności samozachowawcze, w ostatecznym rozrachunku wychowanie traci jakikolwiek sens, znaczenie ma jedynie bezwzględna walka).

Michael Haneke często inspirował się wydarzeniami, które rzeczywiście miały miejsce; *71 fragmentów* i *Siódmy kontynent* były oparte na notkach prasowych i telewizyjnych wiadomościach. Reżyser nie daje się więc ponieść katastroficznej wyobraźni, ale zajmuje się faktycznym wytworem naszej kultury, który jedynie naświetla w specyficzny sposób. Nie pokazuje nam niczego, z czym nie mielibyśmy do czynienia, robi to jednak tak, aby pobudzić nas do refleksji. Jak sam mówi: „Jestem wrośnięty w cywilizację europejską, więc opowiadam w swoich filmach o problemach społeczeństw wysokorozwiniętych. Nie próbuję diagnozować bolączek Trzeciego Świata, bo patrzyłbym na nie z zewnątrz, jak badacz. Takie spojrzenie pozostawiam socjologom”<sup>2</sup>. Haneke stara się więc stanąć na zewnątrz własnej kultury, będąc jednocześnie świadomym swojego w nią uwikłania, co bardzo wyraźnie sytuuje go po stronie teorii krytycznej.

Twórca tej teorii, Max Horkheimer, podkreśla, że badacz „krytyczny”, w odróżnieniu od naukowca badającego kulturę tradycyjnie, postrzega siebie

---

<sup>2</sup> B. Hollender, *Nie zapewniam dobrego humoru*, „Rzeczpospolita” 2009, nr 29, s. A21.

jako jeden z elementów sytuacji społecznej. Teoria krytyczna miała być narzędziem zmiany ze względu na swoją funkcję demaskatorską, a mógł się nią posłużyć każdy, komu zależało na zlikwidowaniu stanu niesprawiedliwości. Przedstawiciele szkoły frankfurckiej nie starali się więc stworzyć niezmiennego systemu prawd, który byłby aktualny w każdej rzeczywistości społecznej, ale chcieli dać społeczeństwu narzędzie, którym będzie się mogło posłużyć w miarę potrzeby (narzędziem tym miał być rozum).

Haneke także nie daje widzom żadnej odpowiedzi, nie opowiada się za konkretnym systemem wartości. Krytycy nazywają go moralizatorem, on jednak zdecydowanie odcina się od tej etykiety. Reżyser stara się jedynie wskazywać pewne problemy, z pewnością nie narzuca nam jednej interpretacji i nie próbuje dawać gotowych rozwiązań. W wywiadach wielokrotnie podkreśla, że wymaga od odbiorców intelektualnej pracy nad jego filmami, on jedynie stara się pokazać problem jak najbardziej obiektywnie. Dlatego też Haneke jest przedstawicielem teorii krytycznej, która, w przeciwieństwie do sztuki zaangażowanej, „nie formułuje manifestów, nie rości sobie praw do monopolu na rację, nie obiecuje nic – jedynie problematyzuje pewne zjawiska w ramach kulturowych dyskursów, nie głosząc alternatyw ani utopii”<sup>3</sup>.

Teoria krytyczna jest oczywiście połączona z określoną wizją społeczeństwa. Krytyka mas i przemysłu kulturowego, którą Max Horkheimer i Theodor W. Adorno ujmują w *Dialektyce oświecenia*, także zdaje się bliska Haneke. Szczególnie w pierwszych filmach Austriaka widzimy społeczeństwo jako zunifikowany system, w którym reakcje ludzi stały się całkowicie urzeczowione, jednostki skupiły się przede wszystkim na biernym odtwarzaniu narzuconych im zadań. Moralność została zastąpiona kalkulacją, co ma najbardziej drastyczny wymiar w *Benny's video*, gdzie nastoletni bohater podchodzi do popełnionej przez siebie zbrodni wyłącznie racjonalnie, obserwując sytuację z ciekawością badacza, porządkując fakty. W tym filmie widać także obecne we współczesnym społeczeństwie nadwątlenie więzi międzyludzkich oraz zmniejszenie się znaczenia rodziny. Bohaterowie Hanekego próbują realizować się przez spełnianie narzucanych im ról społecznych, gdzie wyznacznikiem sukcesu jest konsumpcja i praca. Płacą za to utratą bliskich więzi, są jak atomy, bez możliwości porozumienia. W tym stanie są utrzymywani przez media, których otępiający przekaz przyjmują jako stwa-

---

<sup>3</sup> J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus: polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 70.

rzający poczucie bezpieczeństwa, godząc się jednocześnie na zubożenie wyobraźni i ograniczenie własnej aktywności.

Dla Hanekego, podobnie jak dla Adorna, nadzieją w tej sytuacji może być sztuka. Społeczeństwo potrzebuje samodzielnych, świadomie podejmujących decyzje jednostek. Tej samodzielności myślenia wymaga od odbiorców Haneke, który nigdy nie tłumaczy się ze swoich filmów, nie podsuwa interpretacji. Podmiotowość odbiorcy reżyser uwydatnia także za pomocą kategorii wstrząsu, którego celem jest wywołanie gwałtownego przeżycia. Dzieło sztuki ma działać na odbiorcę wyjątkowo intensywnie, aby głębiej mógł odczuć swoje „ja”. Haneke mu nie zależy oczywiście tylko na szokowaniu odbiorcy, sam przyznaje, że jedynie opowiada o własnym przerażeniu. W jego filmach nie brakuje odniesień autobiograficznych, przejawiających się zarówno w fabularnych szczegółach (np. kogut biegający z uciętą głową w *Ukrytym*), jak i w ogólnych tematach (np. w *Miłości*). Jego filmy są więc autentyczne, jednocześnie spełniając cenioną przez Adorna kolejną odsłonę dialektyki tkwiącej w dziele sztuki – ma ono pobudzać podmiotowość odbiorcy, jednocześnie nie spływając refleksji do wyłącznie subiektywnego odbioru. Haneke równie zręcznie manipuluje sprzecznościami między doświadczeniem a sztuką. Jego filmy czerpią swoje tematy z doświadczenia, są wytworem rzeczywistości społecznej, ale jednocześnie zostaje ona tak przeformułowana, aby powiedzieć nam coś nowego, pokazać takie aspekty rzeczywistości, których na co dzień nie widzimy lub nie chcemy widzieć. Połączenia dzieła sztuki z konkretnymi realiami społecznymi, w których ono powstaje, domagał się także Walter Benjamin. Ideałem był dla niego teatr epicki Brechta, z którym twórczość Hanekego jest niezwykle często porównywana. Największe znaczenie ma tutaj opracowany przez Brechta *V-effekt*, efekt obcości, który miał dystansować widzów do przedstawianych wydarzeń, nastawiać ich krytycznie. Wykluczone zostaje poczucie złudzenia, najważniejsze jest, by zmusić widza do refleksji. Istotny jest tu także element ideowy – teatr miał służyć przedstawianiu aktualnych stosunków społecznych. Nie dziwi więc fakt, że nazwisko niemieckiego dramaturga pojawia się niezwykle często, gdy chodzi o badanie twórczości Hanekego. Reżyser także stara się nas dystansować na każdym kroku. Wykorzystywane przez niego zabiegi formalne jedynie utrudniają nam odbiór. Haneke gustuje w długich ujęciach, podczas oglądania których nie dostajemy żadnej informacji, a także w urywaniu scen w najmniej spodziewanej chwili. Najważniejsze wydarzenia rozgrywają się w przestrzeni pozakadrowej. Kamera nie śledzi bohaterów – kiedy wychodzą z kadru, jesteśmy pozostawieni z pustą przestrzenią. Także na poziomie

fabularnym często możemy czuć się zagubieni. Haneke wielokrotnie podkreśla, że jego kino jest antypsychologiczne. „Nie interesuje mnie ten rodzaj psychologii, która sprawia, że widz opuszcza kino zadowolony, w przekonaniu, że ta historia jego nie dotyczy, nie jest jego historią. Uważam, że trzeba zmusić widza do szukania własnego wyjaśnienia, własnej interpretacji”<sup>4</sup>. Najlepszym dowodem będzie fakt, że podczas ekranizacji *Pianistki* reżyser zrezygnował z retrospekcji, które stanowiły znaczącą część powieści Elfriede Jelinek. Reżyser wciąż przypomina nam, że mamy do czynienia z medium filmowym. Jak wspomniałam, bohaterowie jego filmów często pracują w telewizji lub grają w filmach, odsłaniając nam tajniki swojego zawodu. Przyglądamy się pracy na planie, postprodukcji, utwierdzając się w przekonaniu, że kino to „24 kłamstwa na sekundę”, jak mówi sam Haneke. Najbardziej dosadnym przykładem obnażenia medium będzie *Funny games*, gdzie oprawcy zwracają się do widzów słowami: „nie mamy jeszcze długości filmu fabularnego”. Podczas jednego z wywiadów Haneke tłumaczył, dlaczego tak bardzo lubi pracować z Isabelle Huppert. Podkreślał, że przede wszystkim ceni jej niezaangażowane aktorstwo. Huppert, zdaniem reżysera, potrafi doskonale imitować uczucia, jednocześnie nie angażując w to żadnych osobistych emocji. Ewa Mazierska pisze: „Haneke obficie czerpie z repertuaru środków, które mają na celu zdystansowanie nas wobec przedstawianej rzeczywistości”<sup>5</sup>. Wśród nich wymienia „brechtowskie aktorstwo” i porównuje Hanekego z „mistrzami w tworzeniu alienacji”, Godardem i właśnie Brechtem. Kategoria wyobcowania i grania w taki sposób, żeby podkreślić samą czynność grania, są na pierwszy rzut oka słuszną intuicją. Sceptycznie nastawiony do porównań z Brechtem jest Konrad Wojnowski, który uważa, że „Haneke rozumie *V-effekt* bardziej w kontekście przemocy i komunikacji między filmem a widzem niż dialektyki i dystansu. To zatem nie tyle *Verfremdungseffekt*, ile *Violence-effect* – brutalny atak na percepcję widzów, który nie ma wiele wspólnego z pouczeniem ich, przekazaniem im pewnej prawdy czy stworzeniem podstaw do myślenia dialektycznego”<sup>6</sup>. Według Wojnowskiego wszelkie techniki dystansacyjne u Hanekego wcale nie sprawiają, że widz staje się krytyczny wobec przedstawianych wydarzeń, a jedynie wywołują wrażenie dziwności, przez co film odbierany jest jako wydarzenie performatywne. Istotne jest tutaj wrażenie niemal fizycznego oddziaływania na widza, zaan-

<sup>4</sup> P. Zawojski, *Przypisy do „Ukrytego”, „Opcje”* 2006, nr 4, s. 81.

<sup>5</sup> E. Mazierska, *Bez litości*, „Film” 2002, nr 4, s. 106.

<sup>6</sup> K. Wojnowski, *Estetyka zakłócenia*, Kraków 2012, s. 42.



gażowanie tak silne, że aż wywołujące poczucie cielesnej obecności. Performatywność odniesiona do filmu „wymaga innego rozumienia materialności – nie tylko jako fizycznej obecności przedmiotu, lecz także jako »fizyczności« samego procesu komunikacji”<sup>7</sup>. Film staje się przeżyciem, doświadczeniem. Ma nas nie tyle zdystansować, co poruszyć. Dlatego też Wojnowski swoją teorię nazywa „estetyką zakłócenia”, gdzie wszystkie typowe dla Hanekego techniki dystansacyjne odbiera raczej jako próby wstrząśnięcia widzem, wytrącenia go z iluzji, zaangażowania. *V-effekt* i zakłócenie w przypadku filmów Hanekego trudno jest wyraźnie rozgraniczyć, bez względu jednak na to, ku której teorii bardziej się skłaniamy, filmy Austriaka po prostu oddziałują na widza. Potwierdzają to choćby tytuły pojawiające się w prasie, przywoływane przeze mnie na wstępie. Jego twórczość zapewnia doświadczenia głębokie, niekiedy wręcz traumatyczne. Rosnąca popularność reżysera pozwala myśleć, że cierpimy na kryzys obecności, w świecie techniki potrzebujemy wiarygodności obrazu. Tęsknimy za przywoływanym przez Benjamina zjawiskiem aury. Kryje się w nim pewna niepowtarzalność rzeczy, jego zupełnie wyjątkowe „tu i teraz”. Doświadczenie aury możliwe jest dzięki współudziałowi odbiorcy, który sam musi ją odkryć, a nie jest to zadanie proste, ponieważ aura opiera się na przeciwieństwach i tajemnicy. „Obraz auratycznie osłoniętego przedmiotu przeciwstawia się obrazowi nagłej, nieoczekiwanej dotykalności. Nie pozwala na bezpośrednią ingerencję, a jednocześnie wymusza pewne przygotowania do zbliżenia”<sup>8</sup>.

Kolejne warte uwagi strategie to subwersja i transgresja. Jak już wspominałam, reżyser często łączy ze sobą różne porządki, aby wprowadzić nas w zakłopotanie. Ciekawym przykładem jest *Ukryte*, które początkowo widz może odczytywać jako kryminał. Jednak dzięki przekraczaniu granic pewnych gatunków reżyser nie daje nam tego, czego się spodziewamy. To już wywołuje poczucie zagubienia, przez co musimy zmienić nasze myślenie o filmie. Subwersja polega na wykorzystywaniu właściwości przedmiotu, który sztuka chce skrytykować, używaniu jego własnej strategii, aby go obnażyć. Grzegorz Dziamski określa ją następująco: „subwersja polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytne dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 55.

<sup>8</sup> R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina: studium myśli*, Wrocław 1997, s. 218.

krytyka pełna dwuznaczności<sup>9</sup>. Haneke wykorzystuje język tendencyjnych filmów o przemocy, telewizji, reklam, ale jednak niepokojąco go przekształca. „W każdej teorii krytycznej kluczowa jest strategia subwersji. Adorno i Horkheimer wybrali na cel filozofię oświecenia, Foucault – XIX-wieczną literaturę, Derrida – realistyczne malarstwo. Michael Haneke uderza oczywiście w Hollywood<sup>10</sup>. Nieobce są mu też takie kategorie związane ze sztuką krytyczną, jak szok, i chociaż sam mówi, że jedynym jego filmem, który od początku miał być prowokacją, jest *Funny games*, to jednak uznawany jest za reżysera kontrowersyjnego.

Twórczość Michaela Hanekego jest niezwykle złożona, zarówno pod względem inspiracji, jak i taktyk wykorzystywanych przez reżysera. Jeśli jednak założymy, że punktem wyjścia była dla niego teoria krytyczna, warto zwrócić uwagę jak została rozbudowana. Można powiedzieć, że Haneke prezentuje nam w swoich filmach rozwój krytyki kultury. Podobieństwa ze szkołą frankfurcką to przecież zaledwie ułamek teorii, które znajdziemy u Hanekego. We wszelkiego rodzaju tekstach o twórczości Austriaka pojawiają się takie nazwiska, jak: Jean Baudrillard, Michel Foucault i Jean-François Lyotard. Reżyser prezentuje nam także całe spektrum technik wykorzystywanych przez sztukę krytyczną, od modernistycznych eksperymentów, przez postmodernistyczne zniekształcenia, aż po aktualną popularność teorii performatywności. Zachęca nas do refleksji nad współczesnością, nie zapominając o jej genezie, aktualny obraz społeczeństwa przedstawia nam wraz z elementami, które go uformowały. Tak szeroki zakres zainteresowań reżysera sprawia, że jego twórczość możemy odbierać na kilku poziomach, nie tylko konkretnych problemów społecznych czy kwestii dotyczących ogólnej natury ludzkiej. Mogą to być zarówno impulsy, silnie działające bodźce, ale też czysto intelektualna zachęta do zgłębiania pewnych teorii. Haneke równoważy wszystkie te czynniki, zwiększając jednocześnie siłę swojego oddziaływania i pokazując, że (na szczęście) krytyka kultury jest nam nadal potrzebna.

---

<sup>9</sup> Ł. Ronduda, *Strategia subwersywne w sztukach medialnych*, [w:] <http://www.robakowski.net/pdf/r32.pdf>.

<sup>10</sup> J. Topolski, *27 fragmentów socjologii przypadku: Haneke*, „Odra” 2010, nr 1, s. 98.