

HANEKE ÉS A THRILLER

KAMERA ÁLTAL LÁTHATATLANUL

SZABÓ ÁDÁM

A HANEKE-FILMEK MŰFAJI ELEMEI PUSZTÁN SORVEZETŐK: AZ OSZTRÁK RENDEZŐ AZ ÚJRAGONDOLT THRILLER RÉVÉN AZ ETIKAI ALAPKÉRDÉSEKET IS MÁSKÉNT LÁTJA.

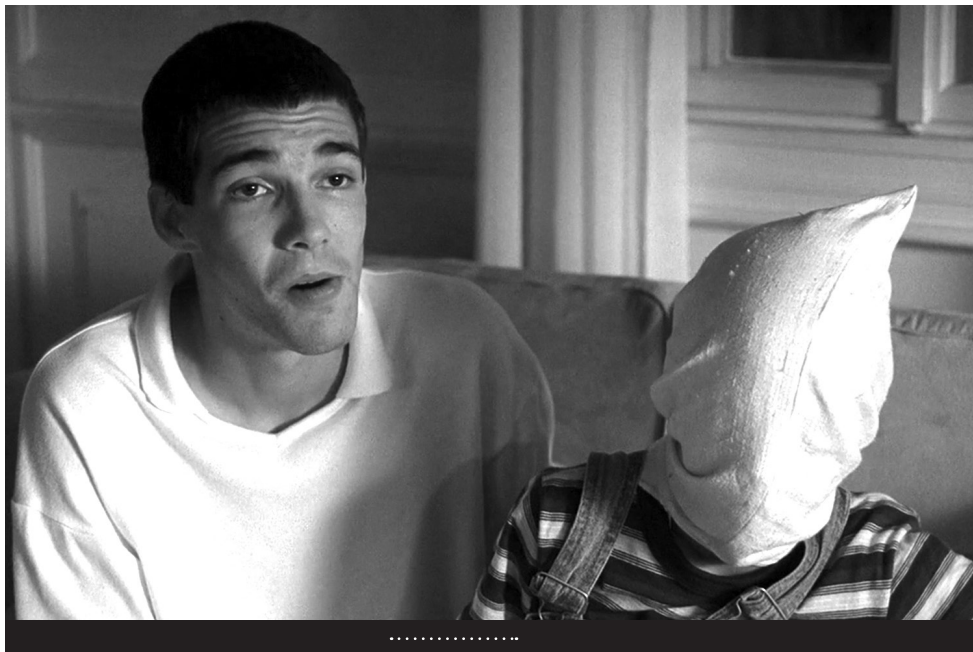
Michael Haneke nyomatékosan résztvevővé avatja közönségét. Arra készíti őket, erkölcsileg viszonyuljanak a látványhoz. Haneke minden filmjében kérdez, de sosem ad konkrét választ, cseppet sem véletlen, hogy a szerző az összes vele készült interjúban legendásan hártja a művei értelmezését firtató kérdéseket. Rendkívül lényeges fogalompart vezet be Catherine Wheatley a *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image* című monográfiájában. A szerzőnő örömről, illetve annak hiányáról értekezik. Előbbire a képbe, a narratívába vetett hit jellemző, míg utóbbihoz a biztos orientációs pontok felszámolása köthető. Teóriája ideális kiindulópontot nyújt bizonyos zsánerek, így a thriller áttekintéséhez, pontosabban a műfaj destrukciójához.

„Mi lenne, ha a filmekben azt vizsgálnánk, ami rossz érzéssel tölt el?” – teszi fel a kérdést Wheatley. Meglátása szerint Haneke kétféle stratégiával döbententi rá a szemlélőt saját pozíciójára. Objektív-realista műveleti sémákkal élő filmjei, mint az 1989-es *A hetedik kontinens* az első generációs, pontosabban az ún. szelíd modernizmus eszközeit vetik be. Hideg, lecupaszított, kihagyásokra épülő csömörfilmjei bazini realizmusigénnyel bírnak, Chantal Akerman (*Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23.*) trivialitásokon nyugvó filmnyelvére, Robert Bresson szikár formajegyjeire hagyatkoznak. Ilyenkor a néző elidőzhet a képen, és ráébred önnön helyzetére. Ezzel szemben a második generációs, agresszív reflexivitásban hívó modernizmus a Godard-iskola legszebb tradíciói szerint nyíltan belerántja a közönséget a filmbe. Haneke subjektív-realista fogásai az eisensteini montázselmélet szerint

sokkolják a nézőket. A rendező második kategóriába illő anti-thrillerjei a percepció különböző módjait is felmutatják. A kontrollt gyakorló, a képet totálisan uraló szemlélettől (*Benny videója*) jutunk el a látvány minden szabályt áthágó manipulációjáig (*Furcsa játék*), hogy aztán a képpalkotás hátere burkolózzon láthatatlanságba (*Rejtély*), illetve konstrukcióvá, mesterséges, régműltből származó ereklyévé váljon (*A fehér szalag*). Személyiséghorrorja, a *Benny videója* rögvest Haneke vezértémájával, a modern ipari társadalmat és vele együtt az emberi kapcsolatokat szétziláló elidegenedettséggel foglalkozik. Ebben a filmben, akárcsak a direktor későbbi suspense-áfolataiban, a szereplők a valósághoz fűződő kapcsolatukat veszítik el. Címszereplője a szülőkhöz hiányát pótolja a kamerával és házi videó-szentélyével. A *Benny videója* szerint a fogyasztói társadalom száműzte az intimitást. Olyannyira hétköznapivá vált az erőszak, hogy napjaink embere már immunis rá. Távolságtartó dráma ez, amit az érzéketlenség jeges iszonyata hat át. Benny számára a mozi öldöklések „műanyagból és ketchupból” állnak, ezért a saját apparátusát veti be egy ideális világ felépítéséhez. Fals etikája azonban nem tesz különbséget élet és halál között. Ugyanez jellemző a fiú szüleire. Kommunikációra, őszinte kötődésre képtelen, lelketlen nyárspolgárok, akik saját pozíciójukat féltve ugyancsak gyilkosságba keverednek. Pontosan ezért kritizálja Haneke a filmképet a *Benny videójában*. Az egyiptomi vakációszcénában összemósdódnak a mozi diegézisén belüli valós pillanatok, illetve a címszereplő által rögzített snittek, ráadásul a külföldre utazó anya és gyermeke képtelenség fenntartani a kedélyes rokonok álarcát,

egymással szemben is bizalmatlanok. Összes *home video*-felvételük taszítóan hat. Haneke olvasatában a jómódúak pusztán a megvásárolható javak birtoklása révén őrzik látszólagos normalitásukat. A rendező azért bírja etikai viszonyulásra a nézőt, hogy világossá tegye: a *Benny videójában* az irányítás, a Filmkép feletti abszolút dominancia immár a jót, rosszat sutba vágó amorális tinédzser kezébe jutott. (Radikális ellentétben a Michael Powell-féle *Kameralessel*, a sorozatgyilkos Mark Lewis kamera-pengés öngyilkosságával.) A totális, egységgé formálható kép csupán illúzió. Beszédés zárójelenetben isteni szemszögből nézzük, hová lyukad ki a tizenéves srác ténykedése. Egyenesen a Törvény Kapuja elé, börtönrácsok, biztonsági kamerák rengetegébe úzi saját szüleit, feladja őket azért a gyilkosságért, amelyet az apa és az anya az ő védelmezése érdekében tusoltak el. Odavész a szereplők iránti rokonszenvünk, a történetben egyáltalán nincsenek hősök, thrillerbe illő aktivitás helyett az üresség a háttorzongató.

A *Furcsa játék* továbbviszi a kép iránti bizalmatlanságot. Peter és Paul, a jómódúakra rontó fehérruhás fiúk jőszerűvel életre kelt formanyelvi eszközök, brechti elidegenítő effektusok. Nézőpontváltás vehető észre: Haneke a rémtetteket nem az áldozat, hanem a gyilkosok szemszögből értelmezi. A suspense thriller arra fókuszál, ami történni fog. Centrumában egyetlen kérdés áll, nevezetesen az, sikerül-e a hősnak elkerülnie, lebírnia az őt fenyegető veszélyt? Hatáskeltő eszközök révén a főáramlatbeli néző a protagonistával együtt izgul, és miután a főalak győzedelmeskedik, a közönség megnyugodhat. A *Furcsa játék* megtagadja ezt a perspektívát. Haneke sorra teszi el láb



alól az azonosulásra méltó figurákat, így a „Mi következik be?” dilemma, a késleltetés helyébe a „Mi történt?”, vagyis a borzalom utáni történések tárgyilagos dokumentációja lép. Hanekét a következmény, a baljós események utáni sokk foglalkoztatja, sosem a feszültség-ábrázolás során létrejövő izgalmi állapot. A *Furcsa játék* Peterje és Paulja ledöntik a negyedik falat, fogadásra bírják a nézőt. Ténykedésük nem egy ponton szoros párhuzamba állítható a *Közönséggyalázás* című Peter Handke-szín-darab verbális inzultusaival. Haneke a műfaji filmek szabályait követelők ellen fordítja saját elvárásukat, ráadásul nem éri be ennyivel, hanem bűnrészességre is ösztönzi a zsánerrajongókat. Etikai csapdahelyzetet teremt a dramaturgia. Áldozat és gyilkos szerepcseréjével a suspense-dramaturgia visszájára fordul, ennek nyomán pedig az erkölcsi rend is fejre áll. Olyan elméleteket vet el a *Furcsa játék*, mint John G. Cawelti észrevételét, aki a zsánert a közönség rítusaként írja le, valamint Steve Neale felvetését is kritizálja, mely szerint egy műfaj valójában a gyártás, marketing és a befogadás szentháromságán alapuló nézői hipotézis. A thrillert nézve valakivel mindig azonosulnunk kell, és ha az áldozattal való együttérzésünk megszűnik, előbb-utóbb a gyilkosok társáivá leszünk. A direktor a család győzelméért óhajtozók közvetlen megszólításával arra utal, hogy ez sze-

„Életre kelt formanyelvi eszközök”
(*Furcsa játék* – Arno Frisch)

repcseré már meg is történt, a publikum bármennyire is erőszakellenesnek vallja magát, mégis kíváncsi a végkifejletre. A nézők ott maradnak a stáblistáig, cserébe viszont a rendező minden fellélegzésre okot adó pillanatot megtagad tőlük, így a szemlélők voltaképpen hozzájárulnak a Schober-família haláltusájához. Ugyanerre reflektál több thriller-momentum: a családot védelmező apa lábát az első percben ripityára török egy golfütővel, a támadójára vadászpuskát szegező kisgyerektől elveszik a fegyvert, az utolsó pillanatra időzített megmenekülés reményét jelentő, vitorlásra hagyott konyhakést pedig az anyával együtt tóba hajtják az agresszorok. Noha a *Furcsa játék* rendelkezik a suspense thrillererek „Mi fog történni?”-felvetésével, csupán a közönségépítő, mítoszon alapuló tömegfilm-stratégia ellenében teszi ezt. „Miért csinálják ezt?” – kérdezi az apa. „Miért ne?” – feleli Paul. A kurta párbeszéd esszenciálisan ragadja meg a direktor módszerét. Elutasítja a pszichológiai realizmust, óriási pofont ad az olyan célorientált hősokeket felvonultató *home invasion* thrillereknek, mint William Wylertől *A félelem órái* vagy a Curtis Hanson-féle *A kéz, amely a bőrcsőt ringatja*. Haneke a zsánerrészes örömfelfogást kontrázza meg: egyik híres mondata szerint a háborús mozik, a horrorok és a pornó nem különböznek a propagandafilmtől, mivel viszolygás-

keltő eseményeket tesznek fogyaszthatóvá. Gondoljunk akár az agresszív modernista epizódokra (például a hírhedt távkapcsolós szcénára, amelyben Paul visszatekeri a filmet, így a kép feletti kontroll végleg a gyilkosokra száll), vagy a szelíd modernizmust idéző hosszú beállítási részekre (a tízperces vágatlan snitt az apa fájdalomművöltésével, az anya segítségért rohanásával, Schorsch, a kisfiú törbe csalásával és a gyilkosok visszatérésével), a moziban a támadóknak dolgozik az idő. Haneke mindmáig legprovokatívabb műve a *Furcsa játék*, bevallottan az összes íratlan dramaturgiai és erkölcsi szabály felrúgása volt a cél. Közel áll a *cinema verité* stílu-

sú, John McNaughton jegyezte *Henry: Egy sorozatgyilkos portréjához*, vagy a Gerald Kargl által rendezett, extrém kamera-beállításokban, belső monológokban bővelkedő sorozatgyilkospszichodramához, az *Angst*-hoz, Antonin Artaud könyörtelen színházának említése is helytálló, az alkotás befogadás-vizsgálati tézisdarabként veszi célba a néző pozícióját, a thriller és a zsánerral járó kulturális kép tarthatatlanságáról filozofál.

A *Rejtély*ben már azt sem tudjuk, ki az agresszor. A Laurent-család, Georges, Anne és fiuk, Pierrot normális, kifogástalan életet élnek, ám ez csak megtévesztő látszat. Belső feszültségük, széthúzásuk kezdettől fogva jelen van, az ismeretlen betolakodó által küldött videokazetták csupán felszínre hozzák az ellentéteket. A *Rejtély* egyszer sem ábrázolja a családra törő illetéktelen. Csakúgy, mint a *Furcsa játék*ban, Haneke a *home invasion* thrillernek narratív logikáját veti el. Ugyan kívülről érkezik a támadás, ám az igazi feszültség odabenn, a szülők és a gyermekek viszonyában rejtezik, így a direktor a családi melodramák ok-okozati láncolatát is semmibe veszi. Tudja, sokkal rémisztőbb, ha nem látjuk a támadót, így a Kép, amelyre Georges, a családfő vadászik, birtokolhatatlan. (Az erőszak-szcénák rendre képen kívül zajlanak le Hanekénél, a *Benny videója* disznóölőpisztolyos és a *Furcsa játék* gyerekgyilkosságát sosem látjuk, a rendező ideg-tépő zajokkal teszi elviselhetetlenné a

borzalmakat.) Azt csupán egy, a szereplők és a néző által sem ismert figura tudja magáénak. Gyakran csupán állóképeket látunk, miközben más szereplők párbeszédét hallani. A kép és hang diszharmoniója nyomasztó érzést kelt, Haneke jó ideig nem tisztázza, kihez tartozik a beszédhang, sőt, gyakran egy a filmen belül létező képről derül ki, valójában csupán videóra rögzített anyag. A felvételekbe kísérteties emlékképek vegyülnek lefejezett kakasról, sötétben mozgó, baltával közelítő gyermekről. Georges traumájának forrása az elkendőzött múlt, évtizedekkel korábbi gaztette vet árnyékot az idilli jelenre. Hanekenél a szégyen, a bűntudat, a régmúlt gyalázat elfojtott emléke végül maguk alá gyúrik a *Rejtély* főszereplőjét és a film nézőjét is. Lehetetlen elhazudni a múltat, az emlékek fájdalmasak és önjáróak. Haneke emlékezetpolitikai narratívájában az 1961. októberi szajnai mészárlás emléke fenyegető rémkép, a lelkiismeret-furdalás szimbóluma. Míg akkoriban a gyermek Georges és szülei taszították el maguktól a vele nagyjából egykorú Majidot, több mint négy évtized múltán, 2005-ben a gazdag, nagypolgári, műsorvezetőként dolgozó férfi a rendőrséghez, pontosabban egy erőszakszervezethez fordul, egy olyan intézményhez, amelyik több mint 40 évvel korábban „bűdös arabokat” lövetett folyóba. A magabiztos felsőosztálybeli férfi magára marad, a múlt rémálmok, valamint Majid felbukkaszásának és váratlan, fix kameraállásból vett öngyilkosságának formájában lelkileg is gyöttri és felőrli. A nyugtalanság a zárlatban sem szűnik meg: Haneke távrolól mutatja az iskola bejáratánál, egy tömegben beszélgető Pierrot-t és Majid fiát, dialógusukat azonban nem hallani. Végképp kikerült a nézők kezéből a kép uralhatóságának lehetősége. A *Rejtély* azért is értelmezhető burzsoázia-kritikaként, mert elárulja, a jó mód mögött valójában nem a szabadság és a testvériség, hanem az előítélet és a kirekesztés szelleme lakozik. Poszt-kolonialista nézőpontot érvényesít a *Rejtély*: vagyonosak lökik odébb az alacsonyabb sorúakat és a más etnikumúakat, miközben toleranciáról papolnak, státuszszimbólumokkal bátyázzák körül magukat. A műveltség és a pénz azonban nem mentik meg őket, ugyanis az alantas ösztönöket legfeljebb ideig-óráig képesek takargatni. A *Benny videója* hulladarakbólása egyenes folytatása A *hetedik kontinens*beli tárgyrombolásnak, a *Rej-*

tély borozása, sajtvacsorája, a Laurent-família értelmiségi póza, temérdek könyve csupán a bennük lévő ürességet és agressziót palástolják. Ez a motívum ráadásul még lényegesebb A *zongoratanárnő* Elfriede Jelinek-adaptációjában, mely szerint a magaskultúra mögött megbúvó cinizmus és a szexuális devianciák egy töről fakadnak. Haneke a pszichózist titkoló, azt civilizált attitűddel és passzív-agresszív hozzáállással még jobban túllkompenzáló társadalmi rang semmis voltáról tudósít, és egyszerre utasítja el a melodráma, az erotikus thriller kulturális kódjait, valamint gondolja újra az örült nőket szerepeltető pszichothrillereket.

Történelmi drámája, a nyugodt vidéki életről szóló *heimat*-zsánert kritizáló A *fehér szalag* akár napjainkban bonyolódó családi thrillerként, *domestic dramaként* is megállná a helyét. Az I. világháború előtti, látszólag normális protestáns német faluban személyiségtorzulásról árulkodó gesztusok, rideg, gépies mozdulatok, dermesztő tekintetek hozzák közel a nézőhöz a pszichológiai erőszakot. *Whodunit*-sztori, vagyis a tettes személyét felderítő krimi helyett tanulmányt kapunk a perverziókról, mintha August Sander fotói és Pieter Breughel festményei kelnének életre, hogy a műalkotások az emberi természet legsötétebb bugyraiba merítsenek bennünket. A *fehér szalag* történelmi emlékezetfilmként a diktatúra eredetén töpreng. Haneke Hannah Arendt-hoz hasonlóan érvel: a jövő potenciális zsarnokai hétköznapi emberek, az élet banalitásában megrekedt, torz lelkű polgárok, a II. világháború gonoszsága takaros otthonokban lappang. Nemcsak a felnőttek plántálnak bűntudatot a gyerekekbe (a lelkész a címbeli fehér szalagot tűzi – egyfajta sárga csillagként – szerinte bűnbe eső fiára, lányára), a nagykorúak is bántják egymást (a bábát megalázó és a saját kamaszlányát megrontó doktor), később pedig a kiskorúak is erőszakosan rontanak társaikra (a vízbe lökés jeletere), így a mozi a kegyetlenség körforgásáról szóló erőteljes tanulmányként sem vall kudarcot. Habár a film vizualitása Ingmar Bergman és Sven Nykvist operatőr közös munkáira hajaz, az akadémikus külsín félrevezető, a poétikus beállítások szimulákrumokként hatnak. Haneke művészthrillerjeinek elismertsége párhuzamosan nőtt saját nemzet-

közi reputációjával. Lokális osztrák szerzőből nőtte ki magát a kortárs globális filmkultúra auteurjévé, aki filmjeit három nyelven – németül, franciául és angolul – forgatja. A *Funny Games U.S.*, akár Gus Van Sant 1998-as *Psychója*, kockáról kockára azonos átirat. Önremake is, és noha erre akadt már példa, George Sluizer (*Nyomtanulul – Nyom nélkül*), Ole Bornedal (*Éjjeli játszma – Éjjeliőr a hullaházban*), Géla Babluani (*A 13-as eltérő verziói*) bérmunkáival ellentétben Haneke nem a remake-ek hatásfokozó népszerűsítő esztétikáját választja, hanem az eredeti erényeit őrző produkciót vezényel le. Perspektívája leginkább a J-horrorokból ismert Hideo Nakata (*A kör, A harag*) módszerével rokonítható. A *Fürész*- és a *Motel*-típusú, explicit erőszakrólólra esküdő *torture porn*-termmel szemben Haneke és Nakata visszafogottak, minimalisták, észrevétlenül ültetik el a közönségben a félelmet.

A rendező világhírét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy anti-thrillerjei több független gyártású amerikai pszichomozit ihlettek az utóbbi években: a *Cold in July*-t dirigáló Jim Mickle a japán szellemhorrorok és a hanekei szigor frigyéből készítette a *Vagyunk, akik vagyunk* remake-jét, a színészből rendezővé avanzsált Joel Edgerton a *Rejtélyt* nevezte *Az ajándék* egyik fő inspirációjának. Haneke munkássága az európai színteret is befolyásolja: Paul Verhoeven nyíltan az osztrák rémdrámák mesterétől kölcsönözte az *Elle* bizarr, szenttelen atmoszféráját. •

„A támadóknak dolgozik az idő”
(Happy End – Isabelle Huppert és Toby Jones)

