

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Erik Hedling
2014-01-17

Karl Gustafsson
FIVK01

Auteurteoretisk analys av *Amour* och dess plats i Michael Haneke's oeuvre

Innehåll

Inledning	s.1
Syfte och problemformulering.....	s.1
Frågeställning.....	s.1
Material och källor.....	s.2
Teori och metod.....	s.2
Disposition.....	s.2
Teori	s.4
Auteurteorin.....	s.4
Konstfilmens Europa.....	s.4
Tankar om Hollywoodberättandet och åskådarens frihet.....	s.5
Bressons arv.....	s.6
Hanekes karaktärers tvetydiga motivation.....	s.7
Det konventionella berättandet kontra det fragmenterade berättandet.....	s.8
Den långa tagningen.....	s.9
Tematiken i Hanekes filmskapande.....	s.11
Analys	s.14
<i>Amour</i>	s.14
Handlingen i <i>Amour</i>	s.14
Likheter med tidigare filmer.....	s.16
Våldet.....	s.17
Georges motiv.....	s.18
Döden.....	s.19
Självordsförsöket.....	s.20
Musiken.....	s.21
Annes avslut.....	s.22
Duvans befrielse.....	s.24
Den svårgripbara scenen.....	s.24
Avslutande diskussion	s.25
Käll- och litteraturförteckning	s.29
Tryckt material.....	s.29
Otryckt material.....	s.30

Inledning

Det finns någonting med Michael Hanekes filmer som trollbinder mig. Stilmässiga drag samt teman som kan kännas svåra att släppa. Framförallt i mitt första möte med den oscarsvinnande *Amour* (Michael Haneke, 2012) föddes ett intresse för Hanekes filmskapande. Ämnen såsom döden, skuldkänslor, självmord, sönderrivna familjrelationer och meningslöshet skulle visa sig återkomma i många utav hans filmer. En sak jag fick lära mig att leva med var att Haneke aldrig bjöd på några tydliga svar på de frågor som hans filmer ställde. Filmerna försatte ofta åskådaren i en position där den själv fick avgöra vad som har hänt och själv fick tolka motivationen till karaktärernas handlingar. Även i *Amour* ställer Haneke dessa frågor. Filmen handlar om hur en kvinna ur ett pensionerat heterosexuellt par i Paris en dag plötsligt drabbas av en stroke, vilket vänder uppochner på deras tillvaro. Hon vill fortsätta bo hemma och hennes man får ta hand om henne i hennes vardagliga sysslor. En dag påpekar hon för honom att hon inte längre vill leva och snart blir hennes sjukdomstillstånd allt allvarligare. I ett par nyckelscener i filmen ställs vi inför olika frågor och får liksom i Hanekes tidigare filmer fylla i med vår egen sanning. Jag vill undersöka på vilket sätt *Amour* går att koppla berättarmässigt, stilmässigt såväl som tematiskt till hans tidigare filmer. Alltså vill jag med denna uppsats både belysa hur han berättar sin historia och vad han berättar om och vad som gör detta så typiskt auteuren Michael Haneke.

Syfte och problemformulering

Mitt syfte med denna uppsats är att genom ett utforskande av den berättarteknik, estetik och tematik som Michael Haneke använder sig av i *Amour* samt en överblick över hans tidigare filmer kunna säga någonting om honom som filmskapare. Syftet är alltså att jag vill bidra till den forskning som finns om Hanekes filmer, och då *Amour* är en så pass ung film finns inte mycket skrivet om den än. Filmen har i vissa fall uppfattats som annorlunda Hanekes tidigare filmer. Jag vill undersöka på vilka sätt filmen bär drag av Haneke och på vilka sätt den kan sägas avvika. Att använda sig av auteurteorin i undersökandet av denna något mildare film av Haneke tror jag kan bidra till forskningen om hans filmer och blir kanske även ett prov på hur pass tillämpbar auteurteorin är i fall då filmer skiljer sig från vad vi är vana vid av en regissör.

Frågeställning

Hur ser berättarteknik, stilelement och tematik i *Amour* ut, och vad kan det säga om Michael Hanekes filmskapande?

Material och källor

Jag kommer att använda mig utav alla Hanekes filmer sedan *Der siebente Kontinent* (*Den sjunde kontinenten*, Michael Haneke 1989) som primärmaterial. Han har innan detta gjort en hel del filmer för television, men då dessa ska vara svårare att få tag på och jag vill göra någon form av avgränsning så väljer jag att fokusera på hans tretton filmer sedan 1989. Tyngdpunkten kommer dock att ligga på *Amour* när jag undersöker hur han berättar sina historier. Dessa filmer kommer att utgöra primärmaterialet. Anledningen till varför jag valt att använda mig av alla tretton filmer i denna undersökning är för att få en överblick av hans oeuvre och att få möjlighet att själv göra kopplingar och se röda trådar mellan *Amour* och hans tidigare verk. Sekundärmaterialet i sin tur kommer att bestå av filmade intervjuer med honom samt intervjuboken *Närbild Michael Haneke: Samtal med Thomas Assheueur*. Utöver detta material kommer jag dessutom använda mig av filmvetenskaplig litteratur som avhandlar Hanekes filmer. Exempel på böcker som ska användas är *Michael Haneke* av Peter Brunette och *The Cinema of Michael Haneke* av Ben McCann och David Sorfa.

Teori och metod

Min tanke är att se strukturer i Hanekes filmskapande och kommer att utgå från ett auteurteoretiskt grundtänkande. Jag vill se vad som särskiljer Haneke och kommer huvudsakligen att fokusera på det som skrivits och fördjupa mig i de berättarmässiga och stilmässiga dragen med hjälp av Bordwell Thompsons *Film Art: An introduction* då den erbjuder tydliga förklaringar på begreppen på det filmvetenskapliga fältet. När det kommer till tematiken kommer jag att läsa vad andra skrivit om hans filmer samt själv söka efter kopplingar.

Disposition

Min tanke är att inleda uppsatsen med att avhandla Hanekes sätt att berätta med mediet film, samt hans grundtankar om hur verklighet ska skildras. Här vill jag alltså såväl definiera hans plats inom den europeiska konstfilmen som hur han själv har inspirerats av konstfilmens tankar. Tanken bakom denna inledning är att skänka läsaren en bild av Hanekes syn på film och hur den bör berätta. Efter detta beskriver jag olika stildrag samt vad tematiken i hans filmer består av. Detta för att skapa en uppfattning om vad för historier Haneke brukar berätta, vad de består av och vad de har för stil. Efter detta följer en sammanfattning av *Amour's* handling och en förklaring till varför han ville göra just den här filmen. Efter detta beskriver jag utifrån några nyckelscener hur Hanekes speciella sätt att göra film gör sig gällande även i *Amour*. Saker som kommer att avhandlas är allt ifrån den

tvetydliga motivationen hos hans karaktärer, varför den långa statiska tagningen är ett så återkommande drag, åskådarens roll i betydelseskapandet samt mycket mer. Analysdelens uppbyggnad går att diskutera. Efter en kort diskussion om vad som saknas från hans tidigare filmer och filmens stil så skiftar texten mellan att avhandla tematik och berättarteknik. Detta inser jag själv skulle kunna uppfattas som förvirrande men hoppas ändå att texten blir förståelig och att dispositionen inte leder till missförstånd. I slutdiskussionen vill jag ännu tydligare peka på hur Haneke väljer att berätta *Amour* och vad den säger oss.

Teori

Auteur teorin

Då vi talar om autueren inom film är det oftast regissören vi syftar på.¹ I diskussion om vad som kännetecknar en auteur är det ofta stildrag då det kommer till exempelvis *mise-en-scène* som återkommer konsekvent i flera filmer.² Grundtanken är att den personliga signaturen blir så pass tydlig att det går att urskilja en auteurs stil.³ Jag utgår från auteur teorin trots att det finns diskussioner angående problematiken i att tillskriva regissören hela ansvaret för slutresultatet av en film, då det trots allt är ett kollektivt samarbete. Jag håller med om att det finns något förenklat i tanken att en film i princip bara påverkas av regissörens signatur. Men jag utgår trots detta i min uppsats ifrån att Hanekes inflytande över produktionen färgar slutresultatet i så pass hög grad att det kan sägas känneteckna honom. Detta antagande gör jag utifrån att han i hög grad utifrån sina uttalanden verkar vara högst medveten i de olika stilvalen och att han då en film ska göras i princip redan verkar se slutresultatet i sitt huvud.

Konstfilmens Europa

Under efterkrigstiden i Europa uppstod ett nytt sätt att se på filmskaparen. Detta var en tid då den personliga konstnärliga prägeln började betonas hos kritiker, och det franska ordet "auteur", med betydelsen författare började användas som beskrivning av filmskaparens arbete.⁴ Auteurbegreppet stod i stark förbindelse med konstfilmen i Europa som på många plan avvek från den från Hollywood dominerande dramaturgin.⁵ Många regissörer som var viktiga under denna epok såsom Bresson, Bergman och Tarkovskij brukar nämnas i samband med den österrikiske regissören Michael Haneke, även om hans ålder placerar honom i en helt annan generation. Under tiden mellan femtio- och sjuttioalet som var höjdpunkten inom den europeiska konstfilmen var Haneke ännu ung och det var först i början av sjuttioalet som han började regissera.⁶ I slutet av åttiotalet gjorde han sin första riktiga långfilm *Der siebente Kontinent*. Med denna och sina följande filmer skulle han komma att bli ett stort namn inom filmvärlden, dock i huvudsak hos filmfestivalpubliken. Med tiden har dock hans filmer allt mer kommit att nå en bredare publik.⁷ Michael Haneke är något av en transnationell filmskapare och har gjort film inte bara i Österrike utan även i USA, Tyskland och

1 Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011, s.3

2 Ibid, s.5

3 Ibid, s.7

4 Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik, *Filmanalys: en introduktion*, Studentlitteratur, Lund, 1999, s.65

5 Ibid, s.67

6 Grundmann, Roy (red.), *A companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell, Chichester, U.K., 2010, s.2

7 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.3

Frankrike. Detta är talande för den utveckling i Europa under 2000-talet då regissören inte längre på samma sätt nödvändigtvis behövde representera ett land.⁸ Under 2000-talet har Haneke i huvudsak gjort film i Frankrike, landet han själv beskriver som ett ”paradis för auteur-film”.⁹ Under ett par år arbetade han på andra håll med *Funny Games* (Michael Haneke, 2008) som filmatiserades i USA och *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte* (Det vita bandet, 2009) som spelades in i Tyskland.¹⁰ Efter detta återkom han återigen till Frankrike där han spelade in *Amour*.

Tankar om Hollywoodberättandet och åskådarens frihet

”I det verkliga livet kan man inte veta vem som ljuger och vem som talar sanning.”¹¹ Dessa ord är Michael Hanekes egna och går hand i hand med hans filmskapande. Att veta vem som talar sanning och vem som ljuger kan enligt honom vara svårt att avgöra i den komplexa verklighet vi lever i. En komplex verklighet som Haneke, vilket jag återkommer till hävdar att den konventionella filmindustrin har förenklat i sin dramaturgi.

Haneke berättar i en intervju att han vill undvika detta invanda berättarmönster i sitt eget skapande. Det är först då ett verk närmar sig denna livets svåröverskådlighet som mottagaren kan bli fri, i motsats till det konventionella berättandet där åskådaren inte är fri.¹² De sätt du kan välja att berätta en historia på är gränslösa, men detta till trots har Hollywood-dramaturgin vunnit stor popularitet och kommit att bli det dominerande berättandet. För att förklara vad som egentligen kännetecknar denna konventionella dramaturgi så finns det ett par inslag som är typiska. I korta drag så bygger Hollywood-dramaturgin huvudsakligen på att ett händelseförlopp färgas utav handlingar hos individuella karaktärer, vilka blir kausalitetens företrädare.¹³

Huvudkaraktären/huvudkaraktärerna har ofta ett mål och berättelsen skildrar vägen mot detta. Strävan som finns driver på så sätt handlingen framåt. För att detta inte ska bli för simpelt existerar ofta ett motstånd som resulterar i en konflikt, och protagonisten måste på något sätt förändra situationen för att kunna uppnå sitt mål. Karaktärernas väg mot målet och egenskaperna och behoven blir källor till orsak och verkan. Intrigen utesluter huvudsakligen händelser som saknar kausal betydelse, så att förhållandet mellan orsak och verkan förtydligas. Likaså är motivationen bakom karaktärernas handlingar ofta tydliga och då filmen avslutas så ska gärna så få lösa trådar finnas kvar för att den slutgiltiga effekten av filmens kausala kedja blir begriplig.¹⁴ Detta skulle man

8 Kemp, Philip (red.), *Det här är film: hela historien från 1895 till idag*, Norstedt, Stockholm, 2012, s.534

9 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.44

10 Kemp, Philip (red.), *Det här är film: hela historien från 1895 till idag*, Norstedt, Stockholm, 2012, s.561

11 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013., s.164

12 Ibid, s.162

13 Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw-Hill Education, New York, 2007, s.94

14 Ibid, s.95

kunna säga är den grund som det vi brukar benämna som Hollywood-filmer ofta bygger på. Även om berättelserna ser olika ut så är grundprincipen ofta den samma.

Det är just dessa beståndsdelar som Haneke med sitt filmskapande vill kringgå.¹⁵ Det berättande som han istället eftersträvar innebär att handlingars och händers motivation inte längre blir lika tydliga och att flera förklaringsmodeller blir möjliga. Detta är enligt honom att närma sig ett ärligare berättande.¹⁶ Genom att ta en annan väg så kan en filmskapare på så sätt överlåta tolkningen till åskådaren istället. Då saker inte är lika glasklara så får åskådaren själv fylla i det som inte är uttalat.¹⁷ Verkligheten är helt enkelt i Hanekes ögon inte så enkel som den blir förklarad i den konventionella filmen.¹⁸ Detta överlåtande till åskådaren innebär då istället att mottagaren får skänka mening till filmen genom att känna igen sin egen komplexitet.¹⁹ Det handlar i grunden om två olika berättanden med olika funktioner skulle man kortfattat kunna säga.

Haneke har själv en gång hävdat att ”Det finns vissa kriterier som måste uppfyllas för att man ens kan tala om konst. Det ena är överensstämmelsen mellan innehåll och form, och det andra är förmågan att kommunicera. Konstnärens 'jag' måste avse ett 'du', en mottagare. Det gör det samma om det är måleri eller musik. Om denna förutsättning till dialog saknas uppstår inte konst.”²⁰ Detta uttalande om konsten som en slags dialog tycker jag går att koppla samman med överlåtandet av tolkningen till åskådaren. Han har själv beskrivit film som ett medie som till skillnad från böcker som ska förklara saker snarare ska visa saker.²¹ Att förklara verkar inte vara hans filmers syfte och i sina diskussioner om film återkommer han ofta till åskådaren och dess roll. Att döma från hans uttalanden så verkar det vara då dialogen mellan avsändaren och åskådaren sker som konst uppnås.

Bressons arv

”Löggen om att det påhittade vore verklighet hade blivit till varumärke och det var och förblev ett av de mest vinstgivande kännetecken i filmindustrins historia.”²² I Hanekes text *Formens fasa och utopi – Bressons Min vän Balthazar* beskriver Haneke hur han som ung tjusades av mediet film, men att en misstro mot filmskaparna växte hos honom. Deras försök att skildra en fullständig verklighet var någonting som gjorde honom besvrad. En upplevelse som öppnade upp hans ögon blev första mötet med en film av den franske regissören Robert Bresson.²³ Filmen vid namn *Au*

15 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013,, s.163

16 Ibid, s.163

17 Ibid, s.164

18 Ibid, s.165

19 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.7

20 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.50

21 Bennys video, TriArt Film AB, 2013

22 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013,, s.198

23 Ibid, s.193

Hasard Balthazar (*Min vän Balthazar*, Robert Bresson, 1966) som drabbade honom så hårt beskrev med ett fragmenterat berättande i korta drag en åsnas liv och död.²⁴ Det som fångade Haneke med filmen var det sätt på vilket det skildrade ett liv representativt för miljoner, det var en film om ingen speciell och samtidigt om oss alla. Det Haneke hyllar med filmen är på det sätt den lyfter fram alldagligheten och banaliteten på ett sätt som film oftast inte gör. Bresson använde sig inte av kända skådespelare.²⁵ Karaktärerna de spelade gav dessutom sällan utlopp för några större känslouttryck. Tanken var snarare att deras funktion skulle vara som projektyta för åskådaren. Åskådarens identifikation sker på så sätt genom ett ifyllande av egna tankar och känslor.²⁶ Haneke hävdar själv att han i filmen kunde känna av Bressons avsmak för den konventionella filmens estetiska bedrägeri.²⁷ Bresson och Haneke påminner om varandra i sitt filmskapande och de har båda avvisat det som de beskriver som ytligt psykologiskt drivna framföranden.²⁸ I sin avhandling *Acting Performance and the Bressonian Impulse in Haneke's Films* beskriver McCann på vilket sätt Michael Haneke införlivar Bressons tankar om utförandets status i sina egna filmer. Hur Haneke likt det han beskriver som beundrandsvärt med Bressons karaktärer, även själv uttalat huvudsakligen eftersträvar karaktärer som fungerar som projektyta för åskådarens känslor.²⁹ Han eftersträvar att karaktärerna känslor och motivationen bakom deras handlingar på så sätt ska vara tvetydiga.³⁰

Hanekes karaktärers tvetydiga motivation

För att avhandla karaktärernas tvetydiga motivation så kan en scen i *Funny Games* (Michael Haneke, 1997/2007) tjäna som exempel (filmen har gjorts i två snarlika versioner i Österrike och USA). Filmen handlar om två unga män som tar sig in i en familjs hem och under ett dygn terroriserar dem i form av olika sadistiska lekar. Under en scen då familjen under ett par timmar fått utstå lidande så börjar Paul, som är den ena personen i duon berätta för de upprivna familjemedlemmarna om sin kumpans tragiska uppväxt. Efter en stund erkänner han att han bara har hittat på och börjar istället berätta en annan historia om Peters drogmissbruk. Detta visar sig dock bara vara ännu en i raden av lekar de utsätter familjen för. Familjefadern frågar dem varför de utsätter dem för detta men får aldrig något svar. Han får liksom oss ingen rationell förklaring.³¹ På liknande sätt så får vi i *Der siebente Kontinent* inte heller något klagörande av motivation. Filmen

24 Ibid, s.194

25 Ibid, s.196

26 Ibid, s.197

27 Ibid, s.198

28 McCann, Ben, "Acting, Performance and the Bressonian Impulse in Haneke's Films" i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s.24

29 Ibid, s.25

30 Ibid s.26

31 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.58

skildrar liksom *Funny Games* en kärnfamilj. I detta fall isolerar sig familjen ifrån omvärlden och på ett högst rituellt sätt förstör de alla sina ägodelar, spolrar ner sina pengar i toaletten och begår ett gemensamt självmord. Inte heller här får vi något tydligt eller uttalat motiv.³² Vi får inga ledtrådar och får därför söka egna förklaringar. Exempler från *Funny Games* och *Der siebente Kontinent* hävdar jag är väldigt tydliga i en diskussion om karaktärernas motivation i Hanekes filmer. Vi behöver dock nödvändigtvis inte gå in på handlingar av denna omfattning för att få förståelse för avsaknaden. Till skillnad från den konventionella filmen så har Haneke som sagt i likhet med sina egna ord angående Bresson valt att presentera karaktärer som sällan ger utlopp för några större känslouttryck. Mångtydigheten är ju även närvarande i de små handlingarna och händelserna. Liksom då Haneke beskriver det han beundrar i Bressons hantverk så blir även hans egna karaktärer ofta ”projektionsytor” som åsnan Balthazaar. Till skillnad från den konventionella filmens försök att vara tydlig så vill Haneke det motsatta, då det i otydligheten enligt honom väcks en annan form av identifikation med karaktärerna. Detta finns även närvarande i *Amour* vilket jag återkommer till.

Det konventionella berättandet kontra det fragmenterade berättandet

Vi omringas ständigt av berättelser förmedlade i allt från film till teve, tidningar, vardagliga konversationer etc. Bordwell och Thompson skriver i *Film Art – an introduction*: ”Narrative is a fundamental way that humans make sense of the world.”³³ Berättandet skänker oss en känsla av logik och film använder sig just av så kallade ”narrativa former”. När vi ser en film bär vi med oss förväntningar om att vi kommer att bevittna ett par händelser som kommer hänga ihop och påverka varandra, och personligt inställda på att få filmens skeenden att hänga ihop.³⁴ Det hela är en dynamisk process, där vi som åskådare deltar i skapandet av filmens form. Narrativ är oftast uppbyggda, vilket tidigare nämnades, av orsakssamband. Uppfattningen av denna så kallade kausalitet är viktig i vår förståelse av film.³⁵ Som åskådare fyller vi i händelser som inte visas och gör antaganden i narrativet.³⁶

Tiden är också en viktig del av vår förståelse av ett narrativ. Då vi ser en film konstruerar vi tiden för fabeln med hjälp av den intrig vi tar del av för att sedan kunna pussla ihop till en kronologi.³⁷ Även om manipulation i form av ordning, varaktighet eller frekvens sker så kan vi oftast få berättelsen att hänga ihop vilket påvisar vår delaktighet.³⁸ Som nämnt söker sig Haneke

32 Ibid, s.60

33 Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw-Hill Education, New York, 2007, s.74

34 Ibid, s.74

35 Ibid, s.75

36 Ibid, s.76

37 Ibid, s.80

38 Ibid, s.82

bort från det konventionella filmberättandet. Detta yttrar sig bland annat då han istället ofta använt sig utav ett fragmenterat berättande.³⁹ Detta har i vissa filmer inneburit att scenerna huggits av helt och hållet och att en helt svart bildruta i ett par sekunder stannar upp filmen. Detta för att motarbeta känslan av helhet. Sönderdelningen har han själv beskrivit som den enda vägen mot ett ärligt berättande.⁴⁰ Framförallt i *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (71 Fragment, Michael Haneke, 1994) ser vi det fragmenterade berättandet tydligt.⁴¹ Berättelsen handlar i korta drag om en ung man som en dag plötsligt skjuter ihjäl ett par människor på en bank och vi får på vägen mot denna blodiga upplösning bara se olika fragment ur ett antal människors vardagar.⁴² Filmen består utav sjuttioen fragment av olika längd och deras betydelse och samband är väldigt diffusa.⁴³ Tanken bakom detta stildrag är att försöka skildra verklighetens komplexitet. Med ett fragmenterat berättande förstår vi plötsligt lika lite som i det verkliga livet. Karaktärers personligheter blir mer svårlästa och motivationen bakom deras handlingar vagare.⁴⁴ Summan av bitarna tror Haneke innebär att åskådaren upplever filmen utifrån sig själv.⁴⁵ Detta liksom i fallet med den tvetydiga motivationen hos karaktärerna i Hanekes filmer tolkar jag som sätt att aktivera åskådaren. Att uppleva filmen utifrån sig själv må låta oklart, men det handlar återigen om att undvika den konventionella filmens försök att beskriva världen som någonting enklare än vad den är. Haneke själv hävdar att världen inte går att skildra i sin helhet, utan endast genom ”urklipp”. Formens kvalitet ligger enligt hans egna ord, i gapet mellan delarna.⁴⁶ Såväl när det kommer till karaktärerna som till berättartekniken så talar Haneke alltså om världens och människans komplexitet som något han vill uppmuntra åskådaren att fylla i. Med dessa luckor och mottagarens aktiva deltagande så når vi om jag förstår honom rätt, ett filmskapande som är ärligare och där vi som åskådare blir friare. För att försöka sammanfatta det kort så skulle man kunna säga att genom att undvika att presentera allting som sammanhängande så utmanar man åskådaren till att själv börja tänka. Tvetydigheten och sönderdelningen gör på så sätt åskådaren aktiv i sitt möte med filmen.

Den långa tagningen

Haneke hävdar att film alltid är en manipulation, men att den långa tagningen kan skänka oss ett mindre mått av manipulation av tidsuppfattningen då den oftast håller sig inom den verkliga

39 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010., s.2

40 Ibid, s.8

41 Ibid, s.40

42 Haneke, Michael, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, Wega Film, Österrike, 1994

43 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.40

44 Ibid, s.43

45 71 Fragment, TriArt Film AB, 2013

46 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013., s.51

tidsramen.⁴⁷ En av Hanekes kända långa tagningar sker i *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (Kod okänd, Michael Haneke, 2000). Scenen utspelar sig i Paris tunnelbana och utvecklas så småningom till en mörk stund där en av filmens huvudkaraktärer efter att ha blivit häcklad slutligen får en spottloska i ansiktet. Scenen i sig pågår en väldigt lång stund utan att vi ens förstår att hon är med i den då hon inledningsvis sitter i andra sidan vagnen.

Den långa tagningen är ett sätt för Haneke att ge sina bilder ett högre mått av verklighetsvärde. Eller som han själv beskriver det vill han ge åskådaren möjlighet att uppfatta verklighetsförlusten som manipulationen innebär och påminna om mottagarens roll. Detta för att åskådaren inte ska bli ett offer för mediet och få den att uppleva det den ser för vad det är.⁴⁸ John David Rhodes skriver i sin avhandling *The Spectacle of Skepticism: Hanekes Long Takes* att även om Hanekes innehåll verkar befinna sig långt från den italienska neorealismens så delar filmerna i hög grad den formalistiska retoriken. Den långa tagningen är en formalistisk gest som kan kopplas till neorealismernas strävan att fånga rums- samt tidsmässig verklighet. Den långa tagningen går dessutom att koppla till den gamle filmteoretikern André Bazin som hävdade att den långa tagningen som stildrag bidrar till en cinematografi som i sig påminner mer om att befinna sig i verkligheten.⁴⁹ Han förespråkade även tvetydigheten som i sig innebär är att åskådaren blir en slags spirituellt nyckel, och hävdade att denna tvetydighet var inbyggd i utformandet av bilden. Skärpedjup i kombination med den långa tagningen skapar en mångtydig tagning som försätter oss som åskådare i en mer verksam position. Detta då det helt enkelt inte längre finns klippning som styr vad vi ska se.⁵⁰ Livet i sig blev enligt Bazin ett spektakel med denna form av cinematografi.⁵¹ När en tagning som Haneke beskriver det, pågår under en längre period så bygger vi upp en ny förståelse för det vi ser. Haneke använder sig av ett språk inspirerat av Bazin, men i hans fall är det snarare en utvidgning av den mediala bilden av verkligheten som är fokus.⁵² På en fråga om sitt användande av den långa statiska tagningen kopplar han diskussionen till televisionen. Han hävdar att televisionen accelererar vårt seende, exempelvis via reklam. Ju snabbare någonting visas, desto svårare är det att se det för vad det är.⁵³ Återigen är det alltså verkligheten och åskådarens frihet som Haneke talar gott om. Att han tar upp reklamen som exempel tror jag knappast är någon slump. Självfallet är det reklamens försök att manipulera åskådaren till att vilja konsumera som han bekymrar sig över. I sitt försök få mottagaren att själv tänka och använda sig av en teknik som i hög

47 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.9

48 Rhodes, John David, "The Spectacle of Skepticism – Hanekes Long Takes" i *On Michael Haneke*, Price, Brian & Rhodes, John David (red.), Wayne State University Press, Detroit, 2010 s.87

49 Ibid, s.88

50 Ibid, s.90

51 Ibid, s.91

52 Ibid, s.93

53 Grundmann, Roy (red.), *A companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell, Chichester, U.K., 2010, s.586

grad försöker undvika manipulation av det vi ser så blir reklamen på så sätt ett exempel på mycket av det som Haneke vill undvika i sitt arbete.

Tematiken i Hanekes filmskapande

Haneke har själv hävdad att filmerna han har gjort inte speglar en personlig bitterhet utan snarare världens tillstånd.⁵⁴ Han har under sin karriär gjort sig känd för att återkommande kritisera det omänskliga med det moderna samhället, vilket redan i *Der siebente Kontinent* och en familjs kollektiva självmord som tidigare beskrevs, syns tydligt.⁵⁵ Han återkommer även till temat om bristande kommunikation och förfrämligandet människor emellan i sina filmer.⁵⁶ Peter Brunette beskriver även hur Hanekes filmer, ända sedan ovan nämnda film ständigt återkommer till en tematik rörande representation och dess instabilitet och hur film kan manipulera sin publik.⁵⁷

Det finns en tematik i Hanekes filmer som förmedlar det sätt på vilket Haneke hävdar att medierna har försatt oss människor i ett sömnläge. Ett sömnläge i vilket vi inte uppnår en fullständig kommunikation och där vi undviker att kännas vid vår skuld samt vår fulla medmänsklighet.⁵⁸ Som Brunette skriver så utreder Haneke helt enkelt de saker som han betonar har blivit galet med vårt samhälle.⁵⁹ Ett samhälle som hindrar oss människor från att vara fullt mänskliga mot varandra.⁶⁰

Haneke hävdar att massmedierna får oss att tro att vi vet väldigt mycket om omvärlden vilket i hans ögon är falskt. Det farliga är att bilderna från television och film på ett skadligt sätt formar vår världsåskådning.⁶¹ Det vi bygger uppfattningen på är i själva verket bara manipulerade bilder, som får oss tro oss känna den sanna världen.⁶² Mycket av detta ligger i den konventionella dramaturgin och berättartekniken som vill besvara alla frågor. Det hela resulterar på så sätt i en kommersialisering av vår världsåskådning.⁶³ När denna åskådning slagit rot i oss tror Haneke att det finns en fara att vi glömmet bort viktiga frågor och reflektera över hur vi egentligen vill leva.⁶⁴ I *Närbild Michael Haneke* så jämför han denna situation med Platons grottlignelse.⁶⁵

Grottlignelsen handlar om Platons teori om våra idévärldar. I denna liknelse befinner sig ett par

54 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013., s.52

55 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.5

56 Ibid, s.1

57 Ibid, s.129

58 Ibid, s.130

59 Ibid, s.135

60 Ibid, s.136

61 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013., s.56

62 Ibid, s.56

63 Ibid, s.126

64 Ibid, s.115

65 Ibid, s.55

människor fastkedjade i en grotta ovetandes om omvärlden. Bakom dem finns en mur, och bakom muren finns en eld. Mellan muren och elden går människor och håller upp föremål som sedan ger ifrån sig skuggor på grottväggen vilket blir det enda som de fastkedjade människorna ser. Att komma ut ur denna grotta innebär att man helt plötsligt ser världen i ett nytt ljus. Man ser den sanna världen istället för avbildningarna på väggen som hittills varit ens verklighet. Om man då beger sig tillbaka till grottan och försöker förklara hur allt egentligen ligger till så kommer man förmodligen inte att bli trodd. I mina ögon faller här pusselbitar på plats när jag läser om Hanekes parallell mellan grottligheten och medias formande av vår världsåskådning. Vi skulle liksom de fastkedjade människorna i grottan kunna sägas konsumera avbildningar istället för den sanna verkligheten. Detta i sig omformar våra idévärldar och vår världsåskådning.

Tanken bakom Hanekes berättarstil blir i mina ögon plötsligt mer fattbar, han vill väcka frågor. I flera av hans filmer så är massmedia närvarande och detta i form av nyhetssändningar som kablar ut horribla bilder.⁶⁶ Haneke beskriver själv hur världens ände alltid finns närvarande i våra liv i form av just nyhetssändningar, men det som sker är alltid på ett sådant avstånd att det inte påverkar oss själva.⁶⁷ ”Krig finns överallt, men rollfigurerna är för upptagna med sina egna liv för att ta in dessa krig” som han själv beskriver det apropå de olika konflikter som finns representerade i bakgrunden i flera av hans filmer.⁶⁸ I filmerna finns som sagt de mörka sidorna av världen närvarande, men utan att karaktärerna påverkas. De moraliska värdena verkar helt enkelt ha brutits ner.⁶⁹

I *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* som tidigare nämnts får vi i slutskedet se en ung man som ska tanka sin bil. Kassören visar sig bara ta emot kontanter vilket leder till en kedja av händelser som slutligen tar honom till banken i närheten där människorna vägrar låta honom gå före i kön trots att han försöker förklara att han stoppar upp trafiken. Filmen slutar med att han skjuter ihjäl ett par människor på banken och slutligen sig själv. Detta hävdar Brunette kan man läsa som att människans överdrivna tro på teknologin även den resulterat i bristande mänsklig kommunikation.⁷⁰ I hans tidigaste filmer så ser vi inte sällan föremål istället för ansikten, vilket kan läsas som det sätt på vilket våra liv kommit att snarare handlar om att utföra gester än att leva. Föremålen har tagit över tillvaron.⁷¹ Människor har slutat kommunicera med varandra och blivit medmänskligt avtrubbade. I avslutningsscenen i *Der siebente Kontinent* ligger de förgiftade

66 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.17

67 Ibid, s.103

68 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.54

69 Speck, Oliver C., ”Thinking the Event: The Virtual in Michael Haneke’s Films” i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s.49

70 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.48

71 Ibid, s.14

familjemedlemmarna framför en brusande teveskärm och den tematik som ska följa Haneke är redan här etablerad. De tekniska kommunikationsmedlen finns där runt oss, men ingen verklig kommunikation sker.⁷²

Haneke har dessutom gjort sig känd för sin exploatering av våld.⁷³ Han har själv uttryckt att alla hans filmer handlar om våld.⁷⁴ I huvudsakligen *Funny Games* synliggjorde han den mediala bilden av våld som kretsar runt oss.⁷⁵ Han intresserar sig i hög grad för Hollywoods våldsskildringar och i denna film ville han utmana publiken och synliggöra deras egen roll.⁷⁶ Våldet han kritiserar är det föskönande, där lidandet hos offret har uteslutits för att göra det mer underhållande och lönsamt att producera.⁷⁷ Det är återigen relationen mellan verklighet och representation som intresserar Haneke, och den då han är rädd att gränsen kan bli svår att dra för en åskådare.⁷⁸ Haneke utvecklar teorin med att uttrycka en rädsla för att kombinationen av våldsskildringarna samt det dokumentära våldet i teve och de allt otydligare gränserna kommer att forma nya uppfattningar. De visuella bilderna, hävdar han, har börjat tävla med de autentiska.⁷⁹ Verklighetsvärdet var därför i *Funny Games* viktigt och han åsyftade med filmens självreflexiva nivå att påminna publiken om sin roll.⁸⁰ *Funny Games* bygger upp en sympati för huvudkaraktärerna, vilket han dock vill påvisa inte behöver innebära att vi inte vill se dem lida, så länge åskådaren rentväs under filmens förlösande slut.⁸¹ Efter dessa österrikiska filmer som på något plan lagt grunden för en slags tematik så började han under 2000-talet att arbeta i Frankrike. I filmen *Le Temps du Loup* (*Vargens tid*, Michael Haneke, 2002) skildrade han ett postapokalyptiskt Europa, i *La pianiste* (*Pianisten*, Michael Haneke, 2001) skildrade han en pianolärarinna med ett annorlunda förhållningssätt till sitt sexuella liv. I *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* och *Caché* (*Dolt hot*, Michael Haneke, 2005) skildrade han Frankrike och dess koloniala arv. I USA filmatiserade han en nyinspelning av sin egen *Funny Games* för en amerikansk publik, samt *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte* som skildrade Tyskland i början av 1900-talet och en generation som så småningom skulle bli en del av Nazityskland. Hans senaste verk innebar en återkomst till Frankrike i filmandet av *Amour*. Som i nästan fallet med alla hans filmer så heter huvudkaraktärerna i denna film Anne och Georges och som i många av hans filmer skildras en familjs sönderfall.⁸² I

72 Ibid, s.21

73 Ibid, s.2

74 Ibid, s.2

75 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.80

76 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.2

77 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.213

78 Ibid, s.216

79 Ibid, s.217

80 Ibid, s.219

81 Kemp, Philip (red.), *Det här är film: hela historien från 1895 till idag*, Norstedt, Stockholm, 2012, s.480

82 Speck, Oliver C., "Thinking the Event: The Virtual in Michael Haneke's Films" i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s. s.49

detta fall är det dock ingen illvillig inkräktare eller det hopplösa livet i västvärlden som är hotet, utan en sjukdom.

Analys

Amour

”Kärleken kan råda bot. Att få kärlek från någon som hjälper dig att bevara den tillspillogivna värdigheten, det är en gåva”⁸³ Detta är ord som Haneke sagt i en intervju om *Amour* som i mina och i många recensenters ögon förefaller vara en utav hans mildaste filmer. Innan jag går in på vad som trots denna mildhet fortfarande gör den typisk en film av Haneke så följer här en kort sammanfattning om omständigheterna kring varför filmen gjordes och om dess handling.

Redan 2005 nämner Michael Haneke i en intervju sin fascination för skådespelaren Jean-Louis Trintignant. Trintignant är den skådespelare som ska komma att spela den ena huvudrollen i *Amour* ett par år senare. Haneke beskriver honom i intervjun som en skådespelare som fascinerar honom. Att hans utseende får honom att undra vad som finns under ytan. Vad som finns gömt.⁸⁴ I ytterligare en intervju ett par år senare i diskussion om *Amour* förklarar han att han ville få just Trintignant till att spela rollen som Georges då han alltid varit en av hans favoritskådespelare, att utan Trintignant så hade filmen inte ens blivit gjord. I rollen som den andra huvudkaraktären, den strokedrabbade Anne så blev han snart även övertygad om att det var Emmanuelle Riva som platsade.⁸⁵ Trintignant och Riva spelar paret Georges och Anne vars liv en dag vänds uppochner då Anne drabbas av en stroke. Idén till filmen fick Haneke på grund av ett fall i hans egen familj. Hans moster hade tagit sitt liv vid nittiotre års ålder för att inte behöva bli ett vårdpaket och idén till filmen började allt mer utkristalliseras till en färdig historia.⁸⁶ I en intervju i DN berättar han att filmen handlar om upplevelsen att se någon man älskar lida, vilket han påpekar är någonting vi alla förr eller senare kommer att tvingas uppleva. Hanteringen av denna upplevelse är filmens huvudtema. Haneke sade i intervjun: ”Jag ville ge publiken känslan av att de inte är ensamma med problemet, att det finns en solidaritet. Det räcker för mig.”⁸⁷

Handlingen i *Amour*

Filmen inleds med att ett par brandmän bryter sig in i en lägenhet i Paris för att i sovrummet hitta en

83 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.188

84 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010,, s.149

85 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.171

86 Ibid, s.177

87 Wennö, Nicholas, ”*Det finns så mycket kärlek i filmen*” <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/det-finns-sa-mycket-karlek-i-filmen/> (2014-01-08)

äldre dam liggande död på sängen med blommor pryddigt placerade runt sig. Vem hon är och vad som har hänt får vi ingenting veta om i filmens inledningsscen. Snart kastas vi dock tillbaka i tiden ett par månader och får följa bakgrundshistorien om det åldrade paret Anne och Georges. De pensionerade pianolärarna besöker en konsert framförd av en gammal elev och beger sig sedan hem till sin lägenhet där de lever ihop och i vilken i princip resten av filmen kommer att utspelas. Morgonen efter konsertbesöket sitter de i lugn och ro och äter frukost då Anne plötsligt blir helt okontaktbar. Georges försöker kommunicera med henne och skakar om henne utan att få någon märkbar respons. Plötsligt vaknar hon till utan något minne av vad som hänt de senaste minuterna och har problem med ansiktsrörelserna då hon ska dricka ur sitt vattenglas. Det visar sig att Anne har drabbats utav en stroke och en misslyckad operation slutar med att hon blir rullstolsbunden med ena sidan av kroppen förlamad. Efter att hon har kommit hem till lägenheten igen lovar Georges henne att han aldrig kommer att låta henne behöva åka tillbaka till sjukhuset. Ett liv där han kommer att behöva hjälpa henne med de flesta vardagliga sysslorna väntar. En dag då Georges varit hemifrån upptäcker han då han stiger in i lägenheten Anne liggande på marken jämte ett öppet fönster. Hon har medan han varit borta gjort en kraftansträngning i ett försök att begå självmord. Snart får hon ännu ett anfall som gör henne sjukare och får henne att tappa talförmågan och Georges anställer en sjuksköterska som tar hand om henne i lägenheten.

En dag sätter Georges sig jämte Anne då hon ligger i sängen och börjar berätta om ett barndomsminne om hur han som ung bodde på en koloni där han vantrivdes. Anne som innan han kommit in i rummet ropat i förtvivlan blir allt lugnare under tiden som Georges talar till henne. Efter att ha berättat om sitt minne för Anne så tar han en kort paus. Hans blick faller långsamt mot en kudde som ligger jämte Anne i sängen och han greppar plötsligt tag i kudden, kastar sig med kudden över Annes ansikte och kväver henne till döds. Under följande scen ser vi Georges komma in i lägenheten med nyköpta blommor och senare plockar han fram finkläder åt Anne ur garderoben samt skriver henne ett brev. Plötsligt visar det sig att en duva har flugit in genom ett fönster i lägenheten. Samma sak har under en kort sekvens skett tidigare i filmen. Under en lång stund försöker han få tag på duvan som i lugn takt vandrar runt på lägenhetsgolvet. Till slut lyckas han få tag på den och släpper den fri, vilket han skriver i sitt brev.

I nästa scen vaknar Georges upp i ett annat sovrum än det han brukar sova i. Han märker att det kommer ljud inifrån köket och stiger långsamt upp och vandrar ut. Där står Anne och diskar och säger åt honom att de bör göra sig redo att gå. De går ut i hallen där de klär på sig ytterkläderna och Anne kliver ut genom dörren tätt följd av honom. I filmens sista scen ser vi parets vuxna dotter (Isabelle Huppert), som vi under ett par scener fått träffa då hon varit på besök, gå runt i den tysta lägenheten. Slutligen sätter hon sig ner i vardagsrummet. Hon sitter där en stund till bilden slutligen

bryts och eftertexterna börjar rulla i tystnad.⁸⁸

Likheter med tidigare filmer

I en text från *The Cinema of Michael Haneke* beskriver John Orr Hanekes film *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte* som en radikal vändning från hans tidigare filmer.⁸⁹ Filmen som var hans senaste verk före *Amour* hade många stilmässiga och tematiska inslag som skilde sig från hans tidigare filmer. Stilmässiga drag såsom att filmen hade en berättarröst och att den var svarvit skiljde sig från tidigare verk. Ändå fanns drag av Haneke kvar även i *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*.

Jag konfronterades i undersökandet av *Amour* av en liknande problematik. Frågor om hur detta verk skulle placeras in i Hanekes oeuvre. Kanske är fallet som Haneke själv en gång uttryckte det. Att det blir problematiskt då en regissör vid stigande ålder bara upprepar sig och gör variationer av samma film.⁹⁰ Detta har till en början gjort denna undersökning något problematisk. Som Haneke själv bekräftar i en intervju ett faktum om filmen så består inte i samma grad som hans tidigare filmer av experimenterande. På frågan om varför så svarar han att kärlek skildras annorlunda än våld.⁹¹ Då filmens tema i sig i princip rör oss alla så behövs ingen provocerande framställning.⁹² Trots problemen med att se likheterna med hans tidigare filmer så har det trots allt uppenbarat sig likheter som pekar på att väldigt mycket med denna film går hand i hand med Hanekes personliga uttryck. Men faktum kvarstår att mycket är sig olikt. Rent tematiskt är det mycket som saknas. Hanekes kritik av det omänskliga med det moderna samhället som nämndes i delen om tematiken i Hanekes filmer finns inte närvarande i *Amour*. Inte heller en enda teveskärm med nyhetssändningar syns i filmen. Flera tematiska inslag saknas alltså helt i *Amour*, samtidigt som mycket ändå finns kvar vilket jag återkommer till.

Rent stilmässigt känner vi till stor del igen oss. Sett till antalet klipp så är detta inte helt olikt den Michael Haneke som vi har fått lära känna. En klassisk Hollywoodfilm rymmer någonstans mellan 1000 och 2000 klipp, vilket är talande för den manipulativa kraft som klippningen har och i vilken hög grad som den formar åskådarens upplevelse.⁹³ *Amour* däremot har endast någonstans mellan 200 och 300 klipp.⁹⁴ *Amour* är en films vars långa tagningar håller nere filmens tempo. De

88 Haneke, Michael, *Amour*, Les Films du Losange, Frankrike, 2012

89 Orr, John, ”The White Ribbon in Michael Haneke’s Cinema” i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s.259

90 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.41

91 Ibid, s.167

92 Ibid, s.167

93 Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw-Hill Education, New York, 2007, s.218

94 Haneke, Michael, *Amour*, Les Films du Losange, Frankrike, 2012

långa statiska scenerna som är något av Hanekes mest typiska stildrag finns alltså med. Även tystnaden som varit kännetecknande för många av hans filmer är i *Amour* märkbar. Tystnaden i sig har Haneke en gång hävdad, handlar inte om att vi inte hör någonting, utan snarare att vi hör väldigt lite under ett visst ögonblick.⁹⁵ Dessa stilelement känns igen från hans tidigare filmer. De utspelar sig liksom många av hans filmer i ett borgerligt och tyst hem skildrat med långa statiska tagningar. Filmens stil och miljö påminner alltså på många plan om det som Haneke brukar skildra. Det jag har funnit mest intressantast med *Amour* under denna undersökning är dock de tematiska och berättarmässiga kopplingarna med hans tidigare filmer.

Våldet

Våldet finns närvarande i alla Michael Hanekes filmer på ett eller annat sätt. Det förekommer i olika former och med olika funktioner och är sällan en isolerad händelse utan oftast kopplad till politiska, sociala och etiska frågor.⁹⁶ Liksom i andra av hans filmer skulle jag hävda att det i fallet med *Amour* är de etiska frågorna som huvudsakligen ställs. I såväl *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, *La pianiste* och *Caché* är våldet i sin kärna en form av misslyckad kommunikation. Frustrationen över denna brist är tydlig då interaktionen människor emellan överlag är präglad av misstänksamhet, aggressivitet och hemlighetsfullhet.⁹⁷

Våldet som sker mellan Anne och Georges i *Amour* tycks ske som ett resultat av hennes sjukdom. Sjukdomen som i sig gör att hon till slut inte kan kommunicera med Georges. I en intervju angående *Amour* nämner Haneke det faktum att många äldre människor ofta genomgår en personlighetsförändring. En förändring som är närvarande och ökar ju mer Anne insjuknar. Man skulle kunna säga att Anne och Georges just blir främlingar inför varandra.⁹⁸ Våldet hävdas vara ett resultat av en bristande kommunikation. Men våldet yttrar sig inte bara i form av att Georges kväver Anne. I en annan nyckelscen försöker han hjälpa henne att få i sig vatten. Hon vägrar dock och spottar ut det igen och då ger han henne plötsligt en örfil. Efter att han gett henne synes han direkt bli ångerfull. Haneke beskriver själv denna scen som en stund då Georges konfronteras med sina egna brister.⁹⁹ Bristen i att vara henne lojal uppenbarar sig för honom.

Örfilen är inte ovanlig i Hanekes filmer och förekommer även bland annat i en nyckelscen i *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*. I denna scen sitter ett heterosexuellt par själva vid ett matbord. Tystnaden är påtaglig och efter en stund fyller mannen på sitt dricksglas med öl och säger

95 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.143

96 Coulthard, Lisa, "Ethical Violence: Suicide as Authentic Act in the Films of Michael Haneke" i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s.38

97 Ibid, s.42

98 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.178

99 Ibid, s.179

utan att titta sin fru i ögonen att han älskar henne. Hon tittar på honom och frågar sedan om han är full. Han svarar att han inte är särskilt full och fortsätter att blicka ned i sin tallrik. Frun frågar honom vad han egentligen menar, att man inte bara slänger ur sig en sådan sak, och särskilt inte han. Hon fortsätter att fråga ut honom och utan förvarning så ger han henne en örfil. Hon är först på väg att resa sig från bordet men hejdar sig själv. De båda sitter tysta en stund och blickar ner i sina tallrikar. Hon rör kort vid hans arm och fortsätter sedan att äta. Middagen fortsätter sedan i samma sorts tystnad som den började. I detta fall är det den mellanmänniska kommunikationen som inte verkar fungera. Men är det samma sak vi ser i *Amour*? Det synes vara så att den förfrämligandet i båda fallen leder till våldet. För frun i paret i *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* verkar orden ”Jag älskar dig” rent av vara provocerande och för mannen verkar det vara provocerande att hon inte tar till sig hans ord. På samma sätt verkar Anne provocerad av att Georges vill hjälpa henne och Georges detsamma över att hon inte låter honom hjälpa henne. I båda fall blir fysiskt våld ett resultat av frustration. Frågan är dock om det inte ändå finns en skillnad. Man skulle kunna hävda att Annes handling faktiskt tydligt uttrycker någonting. Hon vill inte längre leva och det kan vara det hon kommunicerar. Alltså skulle man kunna hävda att det faktiskt sker en kommunikation Georges och Anne emellan trots att ena parten har förlorat sin talförmåga. Georges konfronteras med sin brist i att vara Anne lojal och det är kanske det snarare än kommunikationsbristen som leder till våldet. I båda fallen så leder dock den mellanmänniska interaktionen till frustration, även om det bara är i ena fallet som det helt kan sägas brista. Georges uppfattar precis vad Anne vill kommunicera, men även den lyckade kommunikationen kan självklart leda till frustration.

Georges motiv

Vi får egentligen inga uttalade svar på frågan om Georges handling då han dräper Anne, vilket tar oss tillbaka till diskussionen om karaktärsmotivation. Jag är här beredd på att hålla med Haneke om en tanke han själv yttrat angående sin film *Caché*. I *Närbild Michael Haneke* diskuterar han berättelsen som skildrar ett par som plötsligt börjar få obehagliga videoband skickade hem till sig där de blivit avfilmade. Vi som åskådare får aldrig veta vem eller vilka som är avsändare. Men Haneke påpekar att detta inte påverkar problematiken i filmen.¹⁰⁰ Att applicera detta även på *Amour*, ger oss en tanke. Påverkar Georges motivation eller vad som utlöste den egentligen problematiken?

Vilka frågor väcker då Georges handling. Som påpekades i förra kapitlet så kan våldet i Hanekes filmer ofta kopplas till politiska, sociala, och etiska frågor och i detta fall finns potential för etiska frågor kring döden. På frågor i en intervju angående självmord och aktiv dödshjälp i *Amour* vill Haneke själv inte uttala sig, utan hävdar istället bestämt att han återigen vill väcka frågor

100 Ibid, s.68

hos åskådaren.¹⁰¹ Även om *Amour* alltså blivit omtalad som en film som i jämförelse med Hanekes tidigare består av ett mindre mått av såväl provokationer som formalistiska experiment så kan vi ändå se en grundfilosofi i hans film och hans ord om den. Haneke berör här återigen åskådarens så signifikanta roll i hans filmer. Det är inte vad filmer vill säga om dessa frågor som är viktigt, utan vad den väcker för frågor inom åskådaren.

Döden

Temat döden, har i sig varit ett frekvent förekommande tema i Hanekes filmer. Redan i hans första film *Der siebente Kontinent* var döden närvarande och i *Benny's Video* (Michael Haneke, 1992) som är Michael Hanekes andra långfilm får vi följa den tonåriga pojken Benny som under mystiska omständigheter råkar döda en jämnårig flicka. Benny är besatt av att fånga saker på film och får dråpet fångat med hjälp av sin videokamera, för att sedan bevittna det om och om igen på sin teve.¹⁰² I verkligheten finner han det dock svårare att handskas med döden. Under en scen berättar han om sin egen reaktion då han tidigare i sitt liv stått vid en död släktings kista: ”I closed my eyes”. Benny finner döden lättare att hantera då den är presenterad via media. Representationen blir helt enkelt enklare att behandla än döden i verkligheten.¹⁰³

Döden är i sig i sanningens namn inte något tabubelagt ämne i film. Snarare hävdar Haneke att döden liksom våldet har blivit en konsumtionsvara. I exempelvis action- och skräckfilmgenre och liknande så är döden ständigt återkommande. Men även om döden inte är ett tabu inom film så tror han dock att sjukdom är det.¹⁰⁴ Liksom i fallet med våldet som Haneke hävdade inom konventionell film har frigjorts från offrets lidande och förnedring till något mer konsumerbart så verkar alltså fallet vara det liknande med döden. Jag minns själv då jag för första gången i mötet med *Amour* chockades över hur ärlig jag uppfattade representationen, och med detta på något plan synliggjorde hur döden liksom våldet förskönats och blivit någonting bortkopplat från vad det egentligen är. Som Jeanette Gentele beskrev i sin recension för filmen i *Svenska Dagbladet*: ”Annars är ju döden på film något som antingen kommer plötsligt genom ett skott eller långsamt och värdigt i en sjukdom, där vi slipper detaljerna. Detta är i brist på bättre ord en vardaglig död utan stråkar i bakgrunden. ”Amour” avstår helt från musik utom den som paret lyssnar på eller själv framför på flygeln..¹⁰⁵

Hennes ord pekar verkligen på någonting. I lägenhetens tystnad sker Annes långsamma

101 Ibid, s.180

102 Haneke, Michael, *Bennys video*, Wega Films, Österrike, 1992

103 Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, s.28

104 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.180

105 Gentele, Jeanette, ”Vardaglig död utan stråkar” http://www.svd.se/kultur/film/vardaglig-dod-utan-strakar_7692156.svd (2014-01-08)

nedbrytning och ett porträtt av döden som jag läser som Hanekes reaktion mot konventionell filmsrepresentation. I döden liksom med våldet och Hanekes diskussion kring det så verkar det återigen som att det är en ärligare representation Haneke vill uppnå. Som Gentele beskriver det utan stråkar, dvs utan manipulativa verktyg som formar vår reaktion på det.

Självmodförsöket

I *Den siebente Kontinent* använde sig Haneke av ett stilval som gick ut på att han huvudsakligen i filmen visade närbilder på kroppsdelar som händer och fötter under vardagliga sysslor och vi får i den filmen i princip ingen inblick i karaktärernas känsloliv. De var såväl tematiskt som stilistiskt isolerade från varandra och från åskådaren.¹⁰⁶ I det fallet var självmorden ett resultat av de isolerande effekterna av vårt samhälle och en kritik av det rutinmässiga och kyliga livet i den kapitalistiska västerländska samtiden.¹⁰⁷ I denna film som inte är en lika uttalad provokation så är det inte samhällets kyla som är hotet utan en sjukdom. Anne vill inte tyna bort och bli något annat än sig själv och försöker medan Georges är hemifrån att begå självmord.

Suicidala gester sedan länge är ett återkommande tema i Hanekes filmer och är ofta som tidigare nämnt en återspeglning av kommunikationsbristen. Det finns både rena självmord och suicidala gester som inte resulterar i död i hans filmer.¹⁰⁸ I *Der siebente Kontinent* var som nämnts självmordet en reaktion på den vardagliga existensen och en naturlig konsekvens av det.¹⁰⁹ Men gesterna i sig kommunicerar sällan någonting. Liksom med mycket i Hanekes filmer får vi ta del av ett resultat men inte motivationen bakom det. Det är som tidigare tagits upp svårt att finna kausaliteten. De suicidala gesterna är liksom Lisa Coulthart hävdar ett slags uttalande, men inte något meddelande. Handlingen i sig är ofta en effekt av bristande kommunikation eller förfråmligandet gentemot omvärlden eller från den egna personen. Dessa självmord är ändpunkten av kommunikationens misslyckande.¹¹⁰ Från Anne får vi ju dock ett meddelande. Hon vill inte leva det liv hon som den här sjukdomen innebär vilket hon efter sitt misslyckade försök att hoppa från fönstret anförtrot Georges och på så sätt även åskådaren. Här till skillnad från i exempelvis *Der siebente Kontinent* hävdar jag att gesten har ett uttalat meddelande. Men detta behöver inte för den sakens skull i mina ögon betyda att filmen ger fullständiga svar.

106 Coulthard, Lisa, "Ethical Violence: Suicide as Authentic Act in the Films of Michael Haneke" i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011 s.44

107 Ibid, s.45

108 Ibid, s.42

109 Ibid, s.46

110 Ibid, s.47

Musiken

Temat om kommunikation som inte fungerar är som sagt ett tema Haneke tar upp i alla sina filmer. I *Amour* liksom i många av hans filmer blir den mellanmännsliga kommunikationen viktig. Den bristande kommunikationen blir här ett resultat av Annes sjukdom och hennes förlorade talförmåga. Ju mer hennes sjukdom bryter ner henne och hon förlorar sin talförmåga desto mer tappar hon och Georges varandra. Den mellanmännsliga dialogen som Haneke ofta återkommer till ställs här på sin spets då de bokstavligen inte längre kan nå varandra. I en scen sker dock någonting som kanske har mer betydelse än vad det verkar i filmen. Anne har sedan ett tag haft svårt att uttrycka ord och kan knappt kommunicera med Georges eller sin dotter längre. I denna scen då hon ligger i sin säng börjar Georges sjunga för henne och hon försöker sjunga med. Hon lyckas då och då att få fram ljud och på något plan förenas de i musiken. Haneke yttrar själv i en annan diskussion ett par ord apropå den bristande kommunikationen i hans filmer: ”Om vi använde oss av musik som kommunikationsmedel skulle många konflikter lösas. De må låta romantiskt men jag tror att det är så.”¹¹¹ Även om Haneke syftar på ett icke-verbalt musicerande så vill jag hävda att det han beskriver sker här. Musiken bryter kommunikationskonflikten. Musiken finns närvarande i ett par av Hanekes filmer, men med en annan funktion.

I flera filmer har han kritiserat den borgerliga kulturens konsumtion av den klassiska musiken. Landon Palmer avhandlar Hanekes användande av just klassisk musik i *Funny Games* och *La pianiste*.¹¹² I *Funny Games* inledningsscen så får vi se föräldrarna i en familj under en bilresa ha en frågesport där de spelar upp olika klassiska stycken för varandra.¹¹³ Genom sitt triviala användande av musiken så devalverar paret den till ett objekt och förstår på så sätt inte syftet med konsten.¹¹⁴ Haneke uppvisar sig av musiken som en prydnad för borgarklassen snarare än som tematiskt inplatering i traditionell film.¹¹⁵ I *La pianiste* däremot har huvudkaraktären Erika en djup förståelse för den klassiska musiken, men även för henne har den en begränsad mening, nämligen som en slags bakgrundsmusik för sociala interaktioner. Musiken i sig står i denna film i stark kontrast till hennes något annorlunda sexuella beteende där hon vill bli slagen och skadar sig själv.¹¹⁶ Våldsamheter förekommer i båda filmerna och är tänkta att dekontextualisera dessa kulturella artefakter och synliggöra de inlärdas tolkningarna.¹¹⁷

111 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.71

112 Palmer, Landon, ”From Culture to Torture: Music and Violence in *Funny Games* and *the Piano Teacher*” i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia* McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s.180

113 Ibid, s.181

114 Ibid, s.182

115 Ibid, s.184

116 Ibid, s.188

117 Ibid, s.189

Musiken tror jag här har en annan funktion, både Anne och Georges är liksom Erika i *La pianiste* skolade musiker, men här blir en annan form av musik en väg till kommunikation till skillnad från i *La pianiste* och *Funny Games* där det används på ett annat sätt. Haneke som själv är en stor musikälskare verkar vilja uttrycka att vi genom konsten kan återvinna den förlorade kommunikationen. Scenen då Anne och Georges förenas i sången går att koppla samman med Hanekes romantiska bild av konsten och vad den kan innebära för oss människor. Genom konsten kan vi fortfarande hitta en väg och nå fram till andra människor. Även i den mörka stunden då Anne och Georges håller på att allt mer förfrämligas från varandra och deras kommunikation allt mer tynar bort så förenas de i en sång. Konsten kan då inget annat längre kan det, låta dem nå varandra. Jag återkommer till detta i min slutdiskussion.

Annes avslut

I en intervju hävdar Haneke att ju mer åldern tränger sig på desto mer kommer reflektionerna om barndomen.¹¹⁸ I bland annat *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte* vill han påvisa de men som tvång och förödmjukelse ger oss, hur vi aldrig glömmet bort de gånger vi blivit förödmjukade.¹¹⁹ Haneke påpekar att många av oss lever med minnet av vår fina barndom, men att det trots allt var en tid då varje upplevelse av förödmjukelse var oerhört stark.¹²⁰

Vad har då detta att göra med *Amour*? I filmens nyckelscen sätter Georges sig på sängkanten jämte Anne som ligger ner och verkar ha ont och försöker lugna henne. Plötsligt börjar han att berätta en historia för henne. Han berättar om hur han i tioårsåldern blev skickad av sina föräldrar till en koloni för att han skulle få umgås med barn i sin egen ålder. Resan blev dock inte som han hade väntat sig utan istället raka motsatsen. Han trivdes inte med det schemalagda mönstret som dagarna bestod av och avskydde maten de fick. Georges berättar hur de vid den tredje dagen serverades rispudding till lunch vilket han avskydde. Han ville inte äta upp sin mat, men en ledare sade åt honom att han inte fick gå från bordet förrän maten var uppäten. Efter måltiden lämnade alla utom han själv matsalen och han satt kvar i sin ensamhet och grät. Georges och hans mamma hade innan han åkt slutit en hemlig pakt. Han skulle skriva ett vykort till henne varje vecka och om han trivdes på kolonin skulle han rita blommor på vykortet och om inte skulle han rita stjärnor. Kortet hon sedan fått hem var helt täckt av stjärnor. Efter tre timmar fick han slutligen gå ut ur matsalen. Han gick då och lade sig på sitt rum med hög feber och fick tas till sjukhus och lades i karantän så när hans mamma skulle besöka honom så kunde hon bara vinka åt honom genom glaset. Efter denna berättelse tystnar Georges. Anne har blivit helt lugn under hans berättelse. Han tittar på

118 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.64

119 Ibid, s.157

120 Ibid, s.160

Anne och smeker hennes hand för att sedan greppa tag i en kudde och kväva henne.

Haneke har i tidigare filmer skildrat handlingar i form av allt från barnadråp, självmord, våldtäkt och andra former av brutalitet. Men oavsett vilka handlingar han återger så undviker han nästan alltid en explicit presentation av våld för att istället använda mer subtila framställningar.¹²¹ Scenen då Georges gör valet att ta livet av sin fru är en väldigt lång scen helt utan klipp och kameran låter oss vara närvarande genom hela akten. Den långa tagningen ger här scenen ett lugn och är tänkt att skärpa koncentrationen hos åskådaren.¹²² Som Jeanette Gentele skriver i sin recension av filmen: ”Haneke är ju känd för sina våldsamma scener och även här kommer en oväntat våldsam men ofrånkomlig scen, men bara en. Livets obönhörliga slut är tragiskt. Jag har aldrig tidigare sett döden skildrad så här mästerligt på film, så väntad, så överraskande – och så ensam.”¹²³ Hennes ord talar sitt tydiga språk. Scenen och Georges handling är såväl våldsam som plötslig. Direkt efter mordet så stannar dessutom filmen helt upp vilket han själv beskrivit som en fråga om rytm. Samma sak sker i samband med en scen där Georges ger Anne en örfil då hon vägrar dricka vatten.¹²⁴ Filmen stannar upp och vi lämnas i ett lugn med vad vi precis har beskådat.

Hanekes filmer är som sagt ofta av en natur av såväl sparsmakad dialog och nedtonad känslomässighet och även om de skildrar olika former av intensiva psykologiska tillstånd så görs detta utan att ge oss några större inblickar.¹²⁵ Kommunikationsbristen i hans filmer får eko i såväl formella som spatiala delar av filmerna. Klaustrofobiska hemmiljöer, framträdande tystnad, sällsynthet av närbilder på ansikten är exempel på saker som definierar Hanekes filmskapande skriver Lisa Coulthard.¹²⁶ Detta är på sätt och vis närvarande och samtidigt inte i *Amour*. Hemmiljön liksom hennes egen kropp skulle kunna sägas bli ett slags fängelse för henne. Frågan man ställer sig är huruvida Haneke uttrycker något moraliskt angående mordet. Som Catherine Wheatley skriver i *Michael Haneke's Cinema – The Ethic of the Cinema* så uttrycker Haneke i sina filmer egentligen inga fixerade slutsatser i termer av rätt och fel.¹²⁷ Michael Hanekes filmer ger, liksom hon skriver sin åskådare en lektion. Men lektioner i vilka varje individ måste lära sig själv.¹²⁸ I samband med mordet liksom i de olika ödena i alla Hanekes filmer så får vi som åskådare finna inom oss själva att avgöra varför vi tror att Georges utför denna handling och huruvida det är rätt och fel. Filmen

121 Coulthard, Lisa, ”Ethical Violence: Suicide as Authentic Act in the Films of Michael Haneke” i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia* McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s.38

122 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.185

123 Gentele, Jeanette, ”Vardaglig död utan stråkar” http://www.svd.se/kultur/film/vardaglig-dod-utan-strakar_7692156.svd (2014-01-08)

124 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.185

125 Coulthard, Lisa, ”Ethical Violence: Suicide as Authentic Act in the Films of Michael Haneke” i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia* McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011 s.40

126 Ibid, s.42

127 Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's cinema: the ethic of the image*, Berghahn Books, New York, 2009, s.188

128 Ibid, s.189

beskriver som Haneke säger hur det är att se den man älskar lida och detta är en situation som vi som åskådare får dela med Georges. Huruvida hans handling ska dömas avgör vi själva.

Duvans befrielse

Efter att Georges har avslutat Annes liv så kommer han hem med ett par blommor som vi förstår efter att ha sett filmens inledning är tänkta att pryda sängen som Anne ligger i. Han sitter i köket och skriver ett brev då en duva för andra gången under kort tid visar sig ha flugit in i lägenheten. Under en lång scen med statisk kamera så följer vi hur Georges i ett par minuter med hjälp av en filt försöker fånga duvan som vandrar runt på lägenhetsgolvet. Den långa tagningen är här liksom i fallet med mordet närvarande och efter ett tag så börjar vi liksom Haneke skrivit att börja se ordentligt. Varför visas en man som försöker fånga en duva så länge. Precis som har beskrivits så aktiveras processer i åskådaren. I brevet som han skriver till Anne berättar sedan Georges hur han lyckades fånga duvan men att han sedan släppt den igen. Han befriar alltså duvan från lägenheten.

Befrielsen i sig skulle jag hävda i samma grad som en älskads lidande kan sammanfattas som filmens tyngsta teman. Innan Georges avslutar Annes liv så berättar han just om hur han som ung ville befrias från sitt lidande på kolonin, detta för att sedan på något plan befria henne från ett halvt liv. Duvan blir här också befriad. Jag vill undvika att tillskriva handlingen några sanningar då Haneke så tydligt själv säger att några absoluta sådana inte finns i hans filmer. Men att det här är en film om lidande och att befria någon ifrån det är i mina ögon inte allt för anspråksfullt.

Den svårgripbara scenen

I Hanekes filmer sker flera scener som är svåra att helt förstå. I exempelvis *Caché* återkom detta i form av bland annat huvudkaraktären Georges olika visioner. Under filmens gång så får vi i denna film se olika undertryckta minnen hos honom. Filmen spelar mycket på det diegetiska och det icke-diegetiska och i ett par scener så är det svårt att avgöra huruvida det vi ser är verklighet eller representation, eller om det är visioner, drömmar, fantasier eller minnen.¹²⁹

Scenen då Georges vaknar upp dagen efter att han har kvävt Anne är en scen som enligt mig resulterar i någonting liknande. Georges vaknar upp i en säng i någonting som liknar ett gästrum och hör ljud i rummet intill. Han går ut i köket där Anne står och diskar. Hon säger till honom att hon snart är klar med disken och att han kan sätta på sig skorna så länge. Georges är helt tyst och går ut i hallen och börjar ta på sig skorna. Han ställer sig sedan och tittar på henne och hjälper henne sedan på med sin jacka. Hon ställer sig vid ytterdörren och frågar om han inte ska ta på

129 Laine, Tarja, "Hidden Shame Exposed: Hidden and the Spectator" i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s.250

rocken. Han vänder sig om tyst, tar på sig rocken och följer henne sedan ut. Lägenheten står kvar tyst och efter en stund så öppnas ytterdörren och deras dotter kommer in. Hon vandrar runt i ett par rum och sätter sig sedan i vardagsrummet.

Vad händer egentligen i denna scen? Är det en mental subjektivitet i form av dröm eller fantasi som vi tar del av? Eller är det ett minne, en tillbakablick eller rentav ren symbolik för någonting annat. Den här scenen har i mina ögon ingen fixerad mening. Filmen som i övrigt och till skillnad från Hanekes tidigare varit oerhört sparsmakad då det kommer till experimentella inslag bjuder kanske på så sätt här på något klassiskt för Haneke. I sin text *Domestic Invasion: Michael Haneke and Home Audiences* diskuterar Catherine Wheatley hur Haneke i exempelvis *Dolt hot* genom att blanda diegetiska bilder med icke-diegetiska skapar förvirring. Vi fick i den filmen påvisat hur manipulationen kan ske inom mediet film.¹³⁰ Jag skulle hävda att självreflexiva inslag även finns närvarande i *Amour*. Jag upplever här hur jag inte vet hur jag ska läsa bilden, huruvida den är en del av filmens verklighet eller inte finns det inga svar på. Återigen så spelar Haneke ett spel med oss där vi ställer oss frågande till vad det egentligen är vi ser och hur vi ska förhålla oss till det. Även om *Amour* inte i samma grad som exempelvis *Caché* eller *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* består av formellt experimenterande så sker ändå någonting här med samma grundprincip. Vi bevittnar på sätt och vis även här en instabil bild utan fixerad mening. Vad den betyder och vad den vill säga beror på hur mottagaren vill läsa den. Om det är ett minne från tiden då Anne var frisk, en dröm eller en symbolisk scen som på något plan vill beskriva hur Georges följer Anne in i döden får vi aldrig veta. Vi får helt enkelt bestämma själva. På frågan huruvida det är en gemensam kärleksdöd svarar Haneke att det är upp till åskådaren och att en film inte är summan av regissörens tankar.¹³¹ Som alltid så återkommer Haneke till åskådaren och dennes betydelse.

Avslutande diskussion

David Bordwell avhandlar i *Narration in the Fiction Film* de perceptuella och kognitiva aspekterna som är verksamma då vi ser på film. Vi människor får förståelse för det vi ser genom aktiv verksamhet i konstruerandet av en berättelse med hjälp av det som presenteras för oss i bild. Vi hjälper på detta sätt till i att få berättelsen att hänga ihop och bli logisk. Vi är ledda av filmen och de luckor som finns i berättelsen fyller vi med kunskap.¹³² I vår perception testar vi ständigt olika hypoteser och de kognitiva processerna inom oss hjälper oss sedan att fixera dessa hypoteser i

130 Wheatley, Catherine ”Domestic Violence: Michael Haneke and Home Audiences” i *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, McCann, Ben & Sorfa, David (red.), Wallflower Press, London, 2011, s.16

131 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.182

132 Bordwell, David. (1985). *Narration in the fiction film*. London: Methuen, s.30

förhållande till vår tidigare kunskap. Detta kallar vi för scheman.¹³³ Våra scheman hjälper oss i mottagandet att göra verket enhetligt, vilket är en dynamisk psykologisk process mellan filmen och åskådaren.¹³⁴ Film skänker genom sina narrativa och stilistiska system oss information i form av ledtrådar, mönster och luckor utav vilket våra scheman skapar enhetlighet och logik.¹³⁵ Vad sker då, och jag tänker här i huvudsak på scenen i filmens avslutning som jag avhandlade i kapitlet ovan, när Haneke skildrar en berättelse där våra scheman blir svårare att applicera? Även Haneke vill aktivera sin åskådare, men detta tror jag är på ett mer medvetet plan. Det är inte bara de automatiska processerna som ska aktiveras utan dessutom den medvetna tanken. I fallet med den svårgripbara scenen så blir våra scheman mindre applicerbara och därför aktiveras vi på ett annat plan.

För att återknyta till vad som tidigare avhandlades så nämnde Haneke sin kärlek till Bressons *Au hasard Balthazar* i hans egna text om sin syn på filmen. Mycket av det han beskriver att han älskar med Bressons hantverk går att återfinna som grund i hans eget arbete. I Bressons film hävdar Haneke att verklighetens tvetydighet bevaras vilket försätter åskådaren i en roll där denne uppmanas finna sin egen sanning.¹³⁶ Det Bresson gjorde var att uppmuntra åskådaren att finna ledtrådar i summan av helheten. Nyckeln till att uppmuntra åskådaren till detta sker enligt Haneke via utelämnandet.¹³⁷ Föreställningen om alltings helhet fanns inte i Bressons filmer i Hanekes ögon.¹³⁸ Denna föreställning om alltings helhet som i Hanekes ögon sker inom den konventionella filmen och som han själv under sin karriär aktivt har undvikit. Då våra scheman blir svårare att applicera blir känslan av enhetlighet svårare att uppnå och just det har i Hanekes ögon en viktig funktion. Plötsligt blir filmen lika oöverskådlig som verkligheten.

Precis som Catherine Shoard skriver i *The Guardian* i samband med att Haneke vunnit guldpalmen i Cannes för *Amour* i slutet av maj 2012, så är detta en ömsint film i en karriär med filmer fyllda med brutalitet.¹³⁹ Som i fallet med hans tidigare filmer så får vi inga tydliga svar och måste fylla i delar av filmen själva. Detta enligt den tradition av europeisk konstfilm som Haneke är en del av och det sätt som han själv väljer att tala om filmen som konststart. Ännu en gång så finns såväl våldet som den bristande kommunikationen där, men huvudsakligen så är det här en film om döden och kärleken, lidandet och befrielsen. Liksom Jeanette Gentele skrev innan och som jag reagerade på i mitt första möte med filmen är detta en av de ärligaste och kanske just därför mest chockerande representationerna av döden jag har sett på film. I sina försök att undvika den

133 Ibid, s.31

134 Ibid, s.32

135 Ibid, s.33

136 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.201

137 Ibid, s.207

138 Ibid, s.208

139 Shoard, Catherine, "Cannes 2012: Michael Haneke wins second Palme d'Or for Amour" <http://www.theguardian.com/film/2012/may/27/cannes-palme-haneke-amour> (2014-01-08)

konventionella filmindustrins försök att visa verklighet så försöker Haneke ta ett annat spår. Det vi ser kan vara ett mord eller aktiv dödshjälp. Svaren går inte att vara helt säkra på, på samma sätt som vi i verkligheten inte kan hitta endimensionella förklaringsmodeller till de saker som sker. Utan klippning, närbilder på ansikten och musikläggning så ser vi detta mord för vad det är.

Haneke sade själv en gång att åskådaren blir lycklig då känslan av att konstnären är solidarisk finns där: ”Jag är inte ensam i livet. Den här filmen handlar också om mig.”¹⁴⁰ I mina ögon finns det någonting i detta citat som även handlar om *Amour*. De upplevelser som sker i *Amour* är inte något unikt människoöde utan säger i princip någonting om oss alla. Om den svåra situation som en älskads lidande ställer oss inför. Haneke har själv hävdad att han inte är någon religiös person, men frågar också vad det egentligen innebär att vara religiös idag. Att hans filmer faktiskt ger uttryck för en längtan efter en bättre värld.¹⁴¹ Denna regissör som gjort sig känd som något av en provokatör hävdar själv att meningen att göra provocerande filmer egentligen bara varit fallet med *Funny Games*.¹⁴² Snarare verkar det i mina ögon förefalla som så att provokationen i huvudsak handlar om att provocera fram tankar inom konstens mottagare. I *Närbild Michael Haneke* uttrycker han en åsikt som är talande för *Amour* och vad den vill förmedla till oss: ”Det finns bara en utopi som inte är tomt prat: Medmänniskligheten i våra liv. Den kostar oss lite känslor men man behöver inte vända uppochner på hela samhället. Det är en utopi som vi kan förverkliga under vår livstid.”¹⁴³

Så är då kanske Haneke egentligen en regissör som tror på hoppet om medmänniskligheten som en utopi som vi faktiskt kan uppnå. *Amour* ger oss inga uttryckliga svar om motiven bakom Georges handling, men den gör någonting som Haneke betonat i hela sin karriär. Den ställer frågor. Som Haneke själv påstod då han medverkade i den av SVT producerade serien *Bergmans video* så är konstnärens uppgift att ställa frågor på ett sätt som får den som inte själv funderat på frågan att börja fundera och kanske bli klokare.¹⁴⁴ Vad är kärlek och vad kan den vara, verkar vara frågor som *Amour* väcker. Vad kan en handling av kärlek vara? Som sig bör med en uppsats om Michael Haneke avslutas det hela med fler frågor än vad det började. Och samtidigt så finns det kanske också svar. Bordwell skriver i *Making meaning: Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* en mening som kan sammanfatta poängen med alla de frågor som väcks: ”Meanings are not found but made”.¹⁴⁵ Vi finner meningen i det vi ser. Georges mord på Anne betyder kanske

140 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013, s.104

141 71 Fragment, TriArt Film AB, 2013

142 *Funny Games*, TriArt Film AB, 2013

143 Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013., s.118

144 *Bergmans video* (2012) Avsnitt 5. SVT, 19 September 2012

145 Bordwell, David, *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, 1. paperback ed., Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1991, s.3

framförallt det som det betyder i sin åskådare.

Amour skulle kunna betraktas som en ovanlig film av Michael Haneke, men jag hävdar bestämt att det mesta är sig likt. I en karriär där hotet i olika former kommer och vänder upp och ner på tillvaron, och i denna gång i form av en sjukdom så står vi liksom karaktärerna vi följer utan några självklara svar om vad som är rätt eller fel.

Käll- och litteraturlista

Tryckt material

Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik, *Filmanalys: en introduktion*, Studentlitteratur, Lund, 1999

Bordwell, David, *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, 1. paperback ed., Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1991

Bordwell, David. (1985). *Narration in the fiction film*. London: Methuen.

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw-Hill Education, New York, 2007

Brunette, Peter, *Michael Haneke*, University of Illinois Press, Urbana, 2010

Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011

Grundmann, Roy (red.), *A companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell, Chichester, U.K., 2010

Haneke, Michael, *Närbild Michael Haneke : samtal med Thomas Assheuer*, Atrium, Umeå, 2013

Kemp, Philip (red.), *Det här är film: hela historien från 1895 till idag*, Norstedt, Stockholm, 2012

McCann, Ben & Sorfa, David (red.), *The cinema of Michael Haneke: Europe utopia*, Wallflower Press, London, 2011

Price, Brian & Rhodes, John David (red.), *On Michael Haneke*, Wayne State University Press, Detroit, 2010

Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's cinema: the ethic of the image*, Berghahn Books, New York, 2009

Otryckt material

Gentele, Jeanette, ”Vardaglig död utan stråkar” hämtat från

http://www.svd.se/kultur/film/vardaglig-dod-utan-strakar_7692156.svd (2014-01-08)

Wennö, Nicholas, ”Det finns så mycket kärlek i filmen”, hämtat från <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/det-finns-sa-mycket-karlek-i-filmen/> (2014-01-08)

Shoard, Catherine, ”Cannes 2012: Michael Haneke wins second Palme d’Or for *Amour*” hämtat från <http://www.theguardian.com/film/2012/may/27/cannes-palme-haneke-amour> (2014-01-08)

Titel: *Amour*

Produktionsbolag: Les Films du Losange, X-filme Creative Pool, Wega Film, 2012

Producent: Stefan Arndt, Veit Heiduschka

Regissör: Michael Haneke

Manus: Michael Haneke

Foto: Darius Khondji

Klipp: Nadine Muse, Monika Willi

Originalmusik: Cecile Lenoir

Skådespelare: Jean-Louis Trintignant, Emmanuelle Riva, Isabelle Huppert

Titel: *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (71 fragment)*

Produktionsbolag: Les Films du Losange, X-filme Creative Pool, Wega Film, 1994

Producent: Veit Heiduschka

Regissör: Michael Haneke

Manus: Michael Haneke

Foto: Christian Berger

Klipp: Marie Homolkova

Originalmusik: Marc Parisotto

Skådespelare: Gabriel Cosmin Urdes, Lukas Miko, Otto Grünmandl

Titel: *Benny’s Video*

Produktionsbolag: Bernard Lang, Langfilm, Wega Film, 1992

Producent: Veit Heiduschka, Bernard Lang

Regissör: Michael Haneke

Manus: Michael Haneke

Foto: Christian Berger

Klipp: Marie Homolkova

Originalmusik: Karl Schlifelner

Skådespelare: Arno Frisch, Angela Winkler, Ulrich Mühe

Bennys Video, TriArt Film AB, 2013

Funny Games, TriArt Film AB, 2013

71 Fragment, TriArt Film AB, 2013

Bergmans video (2012) Avsnitt 5. SVT, 19 September 2012