

Haneke in Parijs

CAMIEL VAN WINKEL

*Geen enkel verhaal kan ooit zichzelf verklaren: dit raadsel in het hart van het verhaal is zelf een verhaal.*¹

James Wood

De laatste 36 seconden van Michael Haneke's *Code inconnu* (2000) staat een doofstom jongetje voor de camera. Hij beschrijft in gebarentaal het genot en de schoonheid van een verblijf in de natuur. 'Hoe mooi zijn de bergen in de verte', gebaart hij, 'hoe lieflijk de vogels in de lucht. Kijk hoe ze alle kanten op vliegen. Het maakt me gelukkig om naar ze te kijken. Zie de vissen in het water, alle soorten vissen, maar ook krabben en schaaldieren. Ik ga liggen en strek me uit om te rusten. Ik vermaak me met het kijken naar de mooie blauwe hemel. Ik voel de warmte van de zon op mijn huid. Hoe heerlijk is de lucht...' De jongen is een van de leerlingen van een Parijse dovenschool die in *Code inconnu* figureren. In deze slotscène staat hij in zijn eenzame voor een muur in een lokaal. Zijn geluidloze monoloog is, in tegenstelling tot andere scènes in gebarentaal, niet ondertiteld.²

Haneke's recentere film *Amour* (2012) bevat een sequentie van zes close-ups van geschilderde landschappen, die in het appartement waar de film zich afspeelt op verschillende plekken aan de muur hangen. Hoewel de film op dat moment al anderhalf

uur bezig is, heeft de kijker de landschappen misschien nog niet eens opgemerkt. Het gaat om onopvallende taferelen van klein formaat – romantische natuurimpressies, met soms een of twee menselijke figuren. Ze evoceren de open ruimte, de vrije natuur die in *Amour* verder geheel ontbreekt. Afgezien van het korte fragment in een concertzaal waar de film mee begint, speelt het gehele verhaal zich binnenskamers af, in de Parijse woning van een bejaard echtpaar. Misschien staan de van dichtbij in beeld gebrachte schilderijen voor het verlangen naar ontsnapping, voor de geest die de ruimte in wil – de geest van de afgetakelde, eenzijdig verlamde oude vrouw die niet verder wil leven. Kort na de landschapsssequentie volgt de scène waarin haar man haar onder een kussen verstikt. Wanneer de politie een tijd later de woning binnendringt en het lijk van de vrouw in de slaapkamer aantreft – het einde van het verhaal, dat door Haneke als een proloog aan het begin van de film is geplaatst – staat het raam daar breed open. Waarschijnlijk heeft de echtgenoot het voor haar open gezet. Van hemzelf is op dat moment geen spoor.

In tegenstelling tot *Amour* speelt *Code inconnu* zich voor een groot deel in de buitenruimte af, op straat. Het verhaal, met de ondertitel *Récit incomplet de divers voyages*, draait om uiteenlopende figuren die elkaars pad kruisen en elk op hun eigen manier, met hun eigen motivatie, ergens trachten binnen te komen. Om in Parijs een appartementsgebouw te betreden, heb je de deurcode nodig, en de titel van de film verwijst naar deuren die gesloten blijven door het invoeren van de verkeerde code. Dit gebeurt aan het slot van de film met Georges, de oorlogsfotograaf, die kennelijk door zijn vriendin Anne op straat is gezet. Aan het begin van de film was zijn jongere broer Jean, net in Parijs aangekomen en op zoek naar onderdak bij Anne en Georges, al hetzelfde overkomen. Ook in overdrachtelijke zin blijven er deuren gesloten. Maria, de Roemeense vrouw die illegaal in Frankrijk verblijft, wordt door de politie opgepakt en het land uitgezet. Later komt ze terug, maar een beloofde job blijft haar ontzegd en ze moet zich opnieuw met bedelen in leven houden. Anne, de actrice, speelt rollen in misdaadfilms, maar ambieert een entree in de wereld van het theater. Tijdens een auditie voor een Shakespearekomedie gaat ze haar speelstijl op een potsierlijke manier aandikken en overdrijven, waardoor haar kansen waarschijnlijk verkeken zijn. Het mechanisme van de uitsluiting – wie de juiste code niet kent, komt er niet in – treft aan het eind van *Code inconnu* ook de filmkijkers zelf. De meeste van hen zullen de monoloog in gebarentaal niet begrijpen. Er wordt het kijkende collectief expliciet een moraal voorgespiegeld, een les, waarvan de inhoud echter verborgen blijft. Pas twaalf jaar later, in de schilderijensequentie uit *Amour*, krijgen we met de nodige fantasie alsnog de sleutel aangereikt om de pastorale droom van de doofstomme jongen te ontcijferen.

Spelen en werken

Drie films van Michael Haneke spelen zich af in Parijs: naast *Code inconnu* en *Amour* betreft het *Caché* uit 2005.³ Het gaat hier om internationale coproducties, maar gemaakt met Franse acteurs op locatie in Parijs. Ik beschouw Haneke in dit verband als een intellectuele immigrant; iemand die, waar-



Michael Haneke

Amour, 2012: interieur met landschappen

schijnlijk aangetrokken door een gunstig filmklimaat, vanuit Oostenrijk in het culturele milieu van Parijs terechtkomt en daar als een evidente buitenstaander ter plaatse zijn films gaat maken, waarbij zijn afstandelijke blik op de stad en de Franse cultuur doorklinkt in het gefilmde resultaat. De films representeren in zekere zin drie opeenvolgende stadia in het traject van de vreemdeling in een nieuw land. Ze laten een geleidelijke verschuiving zien van perspectief, een beweging van de buiten naar binnen. Dit traject gaat van de stedelijke ruimte van straat en trottoir (in *Code inconnu*) naar de besloten woonruimte van twee oude mensen (in *Amour*), en doorloopt daarbij de tussenfase van *Caché*, een film die draait om het grensvlak tussen binnen en buiten: de façade van een woning, die steeds opnieuw als een enigmatisch membraan in beeld verschijnt. De stapsgewijze beweging van buiten naar binnen vertaalt zich in een geleidelijke akoesti-

sche demping. In *Code inconnu* klinkt voortdurend straat- en verkeerslawaaï, zelfs tijdens scènes die zich binnenshuis afspelen; in *Caché* is dit geluid nog aanwezig, maar minder nadrukkelijk, op de achtergrond; en in *Amour* is het bijna geheel verdwenen.

In *Caché* wordt de woning van de twee hoofdpersonen geobserveerd door een onbekend persoon met een onzichtbaar opgestelde videocamera. Deze woning, gelegen aan de rue Brillat-Savarin in het dertiende arrondissement, is een voor Parijse begrippen atypisch huis op de begane grond, met een voordeur die, versterkt door een ijzeren hek, rechtstreeks op de straat uitkomt.⁴ De voorgevel van het gebouw omsluit een moderne uitbreiding van een oudere kern, en verraaft weinig van de riant woonruimte die zich erachter bevindt. De camera die het huis observeert staat steeds op hetzelfde, vaste punt aan het begin van een tegenoverliggende zijstraat (rue des Iris). Het videobeeld is een zorgvuldig ingekaderd geheel van naast en achter elkaar gelegen bouwvolumes, statisch en stil als een bevroren waterval. De rue Brillat-Savarin is overigens een rustige omgeving vergeleken met de Avenue de la Motte-Picquet (vijftiende arrondissement), de drukke straat die figureert in *Code inconnu*.

Caché begint met de videobeelden van het huis. De bewoners, Anne en Georges Laurent, hebben de eerste videocassette aangetroffen in een plastic tas die voor hun deur is neergelegd. De vraag wie de opnames maakt, en met welk motief, wordt gedurende de film nooit helemaal beantwoord;



Michael Haneke

Caché, 2005: de woning van Georges en Anne Laurent aan de rue Brillat-Savarin, Parijs



Michael Haneke

Caché, 2005: de schaduw van de filmende camera



maar het grootste raadsel is wel dat Anne en Georges hun huis in- en uitlopen zonder ooit een camera te zien. Ze verschijnen zelf in beeld, op momenten dat ze naar hun werk gaan of 's avonds thuiskomen, maar kunnen zich achteraf niet herinneren iemand voor het huis te hebben zien staan. Ze voelen zich geobserveerd door een immaterieel oog, en dat blijkt genoeg om allerlei sluimerende spanningen te activeren.

In de meest letterlijke zin is de onzichtbare camera voor hun deur natuurlijk die van Haneke zelf – de camera waarmee *Caché* wordt gedraaid. Het gaat hier om een elementaire filmwet, die Stanley Cavell eens onder woorden heeft gebracht: '[...] there is always a camera left out of the picture: the one working now.'⁵ Dat de bewoners van het gefilmde huis de camera niet zien staan is slechts een ironische bevestiging van iets wat altijd van filmacteurs wordt geëist: doe alsof er geen camera is. Wanneer Georges op een avond thuiskomt en zijn auto parkeert, werpen zijn koplampen kortstondig de schaduw van de camera op de muur. Dit op film vastgelegde moment, dat als zodanig onderdeel vormt van *Caché*, valt hem niet op wanneer hij later op de tv in zijn woonkamer de videobeelden bekijkt.

Het is niet de eerste en evenmin de laatste keer dat Haneke aspecten van bedreiging, intimidatie en geweld betreft op het 'apparaat' waarvan elke filmmaker zich noodgedwongen bedient. Zo begint de proloog van *Amour* met het frontaal in beeld gebrachte openbreken van de deur van het appartement door de politie. Het gebruikte geweld is hier expliciet gekoppeld aan het moment dat de camera begint te filmen en voor het eerst het intieme domein van het bejaarde echtpaar betreedt. De camera breekt in, en de film wil dit zo letterlijk en tastbaar mogelijk laten zien.

Het behoort tot de eigenaardigheden van Michael Haneke dat hij de centrale figuren in zijn Franse films steeds dezelfde naam geeft: Anne en Georges Laurent. Bij alle verschillen in leeftijd, sociale status en karakter behouden de hoofdpersonen in deze films hun archetypische namen.⁶ De betekenis van de naamsherhaling is niet direct duidelijk. Zijn Hanekes films steeds varianten op een oernarratief? Is hij een dramatisch gegeven op het spoor dat hij niet in één keer te pakken krijgt? Of besluit hij tot een spaarzaam gebruik van namen vanuit een afkeer voor opsmuk en ornament?

Dezelfde voornamen, maar dan in hun Duitse vorm – Anna en Georg – komen al voor in Hanekes oudere films *Der siebente Kontinent* (1989) en *Funny Games* (1997). Het betrof hier twee parallelle, streng georganiseerde vormstudies naar de totale vernietiging van een specimen van het burgerlijke kerngezin: de eerste keer door een abrupte vorm van zelfontbranding, de tweede keer door het brute geweld van twee maniakale indringers. De burgerlijkheid van het gezin van Anna en Georg is in deze films geen bijkomstigheid, maar het actieve middelpunt van een draaikolk van destructie en geweld. Het materiële universum van de middenklasse, met de kenmerkende ingesleten gedragspatronen, levert de brandstof voor het inferno waar deze films in uitmonden. In *Der siebente Kontinent* wordt het leven van de middenklasse benaderd vanuit haar toewijding aan arbeid, huishoudelijke orde en dagelijkse regemaat; in *Funny Games* juist vanuit de periodieke cesuur van vakantie, ontspanning en vrije tijd. Tegenover de wekkerradio, de ontbijt tafel en de aktenas in de eerste film staan de golfclubs, de zeilboot en het buitenhuis in de tweede.

Het begin van *Der siebente Kontinent* toont de dagelijkse routine van Anna, Georg en

hun dochter Evi, zonder de gezichten in beeld te brengen. We zien hoe ze 's ochtends opstaan, zich aankleden, gezamenlijk ontbijten en vervolgens op weg gaan naar school en werk, zonder dat hun identiteit al wordt onthuld. De anonieme modus creëert een beeld van een mechanische levensvorm zonder emoties. Deze sfeer blijft de gehele film gehandhaafd. De relaties tussen de gezinsleden, en hun betrekkingen met collega's en andere medeburgers, lijken te zijn gesteld tot strikt economische verhoudingen, waarin consumptieartikelen en handelsproducten een bemiddelende rol spelen. Slechts af en toe wordt de objectiviteit van deze logica – 'the reifying logic of the commodity form'⁷ – doorbroken door een onaangekondigde huilbui. Het steeds terugkerende beeld van vader, moeder en dochter, die stilzittend in de gezinsauto het reinigende ritueel van de autowasstraat ondergaan, suggereert een leven achter glas. Deze indruk wordt nog bevestigd door het grote aquarium dat midden in de woonkamer staat, maar ook door Anna's werk als opticien.

Der siebente Kontinent is aan te merken als een vormstudie, niet zozeer omdat een inhoudelijke verklaring voor de zelfdestructie van het gezin achterwege blijft, maar omdat er een cinematografische taal wordt ontwikkeld die past bij het gestelde karakter van het geobserveerde leven. De film heeft iets weg van een streng geregisseerde laboratoriumsituatie, een experiment *in vitro*. Juist het steriele, mechanische karakter van het dagelijks leven verschaft het protocol voor de opzet van een geformaliseerde proefopstelling waarin de innerlijke rek van dat leven wordt uitgetest.

Zonder dat erover is gesproken of merkbaar een besluit wordt genomen, gaan Anna, Georg en Evi het pad naar de collectieve zelfdestructie op. Ze nemen ontslag, melden het meisje ziek op school, en trekken zich terug in de woning. Ze blijven daarbij echter geobserveerd door de eigen materiële bezittingen. Ze kunnen er niet 'gewoon' afstand van doen: in plaats daarvan wordt er gereedschap gekocht om letterlijk *alles* wat zich in het huis bevindt, de complete huisraad, rustig en systematisch te vernietigen. Meubels worden één voor één kapotgeslagen; gordijnen, kledingstukken en kindertekeningen stukgeknipt; prenten van de muur getrokken; lp's zorgvuldig in tweeën gebroken; foto's en familiealbums stukgescheurd. De auto is dan al verkocht, en al het (spaar)geld in contanten van de bank gehaald, onder het mom van een emigratie naar Australië ('het zevende continent'). Er is luxe eten en champagne ingekocht, dat de drie zwijgend, in een weinig feestelijk feestmaal, consumeren. Het resterende geld – stapels bankbiljetten en handenvol munten – wordt in een tergende scène zorgvuldig door de wc gespoeld. De droge en vreugdeloze systematiek die het leven van het gezin altijd al heeft beheerst, blijft overeind; slechts het object van de systematiek is veranderd. Terugkijkend is het zelfs bij benadering niet mogelijk om het moment van deze omslag aan te wijzen.

In de laatste scène liggen de drie levenloos op een matras voor het ruisende scherm van de tv – het enige meubelstuk dat kennelijk gespaard is gebleven. Met de door Anna opgespaarde slaappillen hebben ze één voor één een einde aan hun leven gemaakt.

Ook *Funny Games* eindigt met de dood van Anna, Georg en hun kind. Maar in deze pendant van *Der siebente Kontinent* neemt het ludieke aspect de rol over van arbeid en discipline, en in dat opzicht zijn beide films elkaars spiegelbeeld. Er worden spelletjes gespeeld – door de indringers, maar aanvankelijk ook door hun slachtoffers. Tijdens de autorit op weg naar het buitenhuis laten

Anna en Georg elkaar raden naar de componist en de titel van de muziekstukken op een cd. Met deze openingsscène is direct de toon gezet. De knusse gewoonte om spelletjes te spelen keert zich tegen het gezin. De twee jongemannen die kort na aankomst het huis en het leven van het gezin binnendringen, zijn pure sadisten, in de zin dat ze hun slachtoffers willekeurig kiezen en geen andere motivatie voor hun gewelddaden hebben dan vermaak en speelplezier. Het duo doet aftelspelletjes om te bepalen welk gezinslid als eerste de kogel krijgt; ze sluiten weddenschappen met hun slachtoffers af over het aantal uren dat hen nog van het einde scheidt. Intussen knipogen ze guldig in de camera.

De wreedheid van het spel richt zich ook tegen de kijker. Indien de indringers al een missie hebben, dan is het om het collectief zo hard mogelijk te straffen voor de gewoonte om ter ontspanning naar geweldfilms te kijken. De verknochtheid aan verfilmd geweld wordt op ironische wijze afgestraft door het in zijn meest pure vorm op te dienen, zonder enige romantisch-sentimentele compensatie. Als Anna in haar wanhoop aan de kwelgeesten vraagt 'Waarom doden jullie ons niet meteen?', krijgt ze als antwoord: 'U moet de amusementswaarde niet vergeten.' [*Warum bringt ihr uns nicht gleich um? – Sie dürfen den Unterhaltungswert nicht vergessen.*] Tegen het einde van de film lukt het haar een geweer te grijpen en een van de mannen neer te schieten, maar de ander pakt snel de afstandsbediening van de tv en spoelt de film terug. De naïviteit van het publiek, dat even kans zag op een wending ten goede, wordt genadeloos afgestraft. Het brutale *rewind*-effect confronteert de kijkers met hun eigen opportunisme en gemakzucht als consumment van bewegende beelden. Dit is een van de meest moralistische momenten in het oeuvre van Michael Haneke.

Horen en zien

Met de intellectuele verplaatsing van Wenen naar Parijs komt er een andere toon in Hanekes films. De fase van de formele reductie is dan voorbij. Anne en Georges Laurent hebben niet alleen een achternaam, maar leiden ook een ander soort leven met een specifiekere inkleuring dan hun Oostenrijkse voorlopers Anna en Georg. Ze vertegenwoordigen een verlicht cultureel milieu: de Parijse kringen van schrijvers, musici, kunstenaars en acteurs. In *Code inconnu* is Anne een actrice, Georges een fotograaf; in *Caché* werken beiden in de literaire wereld: zij als uitgever, hij als presentator van een druk bekeken boekenprogramma op tv; in *Amour* zijn zowel Anne als Georges gepensioneerd musici en conservatoriumdocenten. De drie stellen vertegenwoordigen niet alleen drie generaties uit hetzelfde milieu, maar ook drie opeenvolgende carrièrestadia: eerst de ambitieuze fase; dan de gesettelde fase; en ten slotte de late, teruggetrokken fase. Deze drie generaties leven naast elkaar in dezelfde tijd en dezelfde stad. Het gaat dus niet om één stel dat gevolgd wordt terwijl het ouder wordt en verschillende levensfasen doorloopt. De continuïteit van het leven is in Hanekes films nooit een evidentie. De vraag of je verder wil (of mag) leven, klinkt altijd op de achtergrond door. Het spreekt dus niet vanzelf dat een gegeven personage met de naam Anne Laurent (tweemaal gespeeld door Juliette Binoche) de drie levensfasen doorloopt om uiteindelijk op hoge leeftijd in haar eigen bed te overlijden. Het leven is niet veilig voor zichzelf, in geen enkele fase.

Zo schetst *Le Temps du loup* (2003) een alternatieve wending in het leven van Hanekes archetypische echtpaar. Met de

elementen van *Funny Games* wordt hier een parallelle geschiedenis geschreven. Beide films beginnen met het gezin dat per auto bij het eigen buitenhuis arriveert en daar geconfronteerd wordt met indringers. In *Funny Games* wordt de vader, Georg, al snel met een golfclub kreupel geslagen, maar hij blijft niettemin in leven tot vlak voor het einde van de film. In *Le Temps du loup* daarentegen is Georges Laurent al na vijf minuten dood. Anne moet het vakantiehuis, dat op grote afstand van Parijs ligt, met haar twee kinderen verlaten, zonder auto, en zwerft rond door het landelijk gebied op zoek naar hulp.

Funny Games wordt beheerst door de angst voor de gewelddadige indringers en het verlangen om aan hun greep te ontkomen. Afzonderlijke ontsnappingspogingen van Anna en haar zoon lopen op niets uit. De vader is immobiel en zit als het ware vastgeklonken aan het huis. Hij beperkt daarmee de vluchtcapaciteit van de andere gezinsleden. In een van de meest pijnlijke scènes probeert Anna hem te vergeefs mee naar buiten te slepen, in weerwil van zijn gebroken been.

Le Temps du loup laat zien hoe Anne Laurent en haar kinderen na het verlaten van het buitenhuis in een schemertoestand terechtkomen. Het lijkt van de vader – 'de man van het huis' – hebben ze moeten achterlaten. De onbestemde, gedecoupeerde staat van het gezin krijgt een echo in de apocalyptische situatie waar het drietal vervolgens in belandt. Een terugkeer naar de stad blijkt niet mogelijk. Het land bevindt zich in een algehele ramptoestand, na een ecologische of nucleaire catastrofe die verder niet wordt uitgelegd. Anne en haar kinderen voegen zich bij een grotere groep gestrande burgers in een verlaten treinstation, wachtend op een trein die nooit zal komen. Verschillende aspirant-leiders – of surrogaatvaders – wisselen elkaar af. De film eindigt wanneer het zoontje van Anne 's nachts uit bed komt, zich uitkleedt, en naakt een groot vuur probeert in te lopen. Een oudere, mannelijke figuur, die dienstdoet als nachtwaker, houdt hem op het laatste moment nog tegen.

Deze film suggereert dat het idee van de heerlijkheid van de vrije natuur slechts een fantasie van grotestadsmensen is. Zodra men voor zijn overleven daadwerkelijk is aangewezen op de bronnen van het platteland, valt de bodem onder deze fantasie weg. In plaats van overvloed en zinnelijk genot heersen er kilte, schaarste en duisternis. In het gedrag van de mensen domineren afgunst en eigenbelang. Overigens gaat de film zelf ook mank aan een zekere karigheid, of een filmisch tekort. Het is wellicht de enige mislukte film die Haneke heeft afgeleverd. De conventionele filmkritiek kan zeker argumenten aandragen voor deze mislukking: het verhaal is te dun; de talrijke personages zijn onuitgewerkt en daardoor inwisselbaar; het dramatische conflict blijft steken in een aanzet. Maar fundamenteeler is dat *Le Temps du loup* het geconstrueerde, afgebakende ruimtelijk kader mist van vooral de Parijse films. Alle andere zwaktes en kritiekpunten zijn daar in zekere zin toe te herleiden.

In *Code inconnu* bestaat iedere scène uit één lange, vloeiende camerabeweging, die abrupt wordt afgebroken en van de volgende is gescheiden door enkele seconden zwart. Deze structuur heeft alles te maken met de metropolitane omgeving waarin de film zich afspeelt. Ze is te beschouwen als een vertaling van de dualiteit die de individuele ervaring van het straatleven in de grote stad kenmerkt: enerzijds een altijd doorgaande stroom, anderzijds een permanente aaneenschakeling van interrupties. De film volgt



Michael Haneke

Code inconnu, 2000: Anne (Juliette Binoche) en haar bejaarde buurvrouw tijdens de lange mars over het kerkhof

verhaallijnen die elkaar incidenteel kruisen, en ook weer worden afgebroken. Door twee van die lijnen vanuit Parijs te volgen tot in Roemenië en Mali wordt er met enige nadruk een multicultureel, postkoloniaal register aangeboord. Toch is de botsing tussen 'autochtone' en 'allochtone' elementen in de straten van Parijs slechts een graduele intensivering van een gegeven dat de grote metropolen al sinds hun ontstaan kenmerkt. De Duitse socioloog Georg Simmel wees honderd jaar geleden al op het verontrustende effect van de ontkoppeling tussen visuele en auditieve prikkels in het leven van de grotestadsbewoner. Volgens Simmel heeft de mens de neiging om datgene wat hij van een ander mens ziet, te interpreteren via datgene wat hij van de ander hoort – met name de spraak. Ondergedompeld in de kakofonie van de metropool is de stedeling echter vooral aangewezen op wat hij ziet, en dus beroofd van een belangrijke decoderingsmogelijkheid. 'Wie ziet zonder te horen, wordt meer in verontrusting gebracht dan hij die hoort zonder te zien. Dit is iets kenmerkends voor de grote stad. De onderlinge relaties van de mensen in de steden worden gekenmerkt door een opvallend overwicht van de activiteiten van het oog op die van het gehoor.' Simmel koppelt deze ontwikkeling aan de opkomst van moderne verkeersmiddelen en het openbaar vervoer. 'Voor de opkomst van de autobus, de treinen en de trams in de negentiende eeuw, kwamen de mensen niet in een situatie waarin zij elkaar minuten- of zelfs urenlang moesten aankijken zonder met elkaar te spreken.'⁸ Het gevolg is een sterk gevoel van onzekerheid bij het aangaan van intermenselijke contacten, een sociale desoriëntatie – en een overheersend gevoel 'daß man auf allen Seiten von verschlossenen Pforten umgeben ist'.⁹

Het filmmedium sluit nauw aan bij deze metropolitane ervaring, doordat het de ontkoppeling van visuele en auditieve informatie reproduceert en omzet in een structuur van parallelle beeld- en geluidssporen, die onafhankelijk van elkaar te manipuleren zijn. Van die laatste mogelijkheid maakt Haneke gretig gebruik. In *Code inconnu* zien we Anne Laurent in gezelschap van haar bejaarde buurvrouw over een kerkhof lopen, na afloop van de begrafenis van een kind uit hun gebouw. Beide vrouwen weten of vermoeden dat het meisje door haar vader mishandeld werd en aan de gevolgen daarvan is overleden. Ze begeven zich zwijgend op weg naar huis, nadat ze de ouders van het dode kind met een enkele handdruk hebben gecondoleerd. Op het geluidsspoor klinkt hard verkeerslawaaï, zonder dat er een straat met auto's in beeld verschijnt. Het lijkt alsof dit geluid elders is opgenomen en achteraf aan de beelden werd toegevoegd. Deze disjunctie van beeld en geluid, waarvan de kijker zich in eerste instantie niet echt bewust is, bepaalt wel degelijk hoe men de scène ervaart. Het lopen van de twee vrouwen over het kerkhof voelt als het kruipen door een bak met grind.



Michael Haneke

Code inconnu, 2000: de ruzie in de supermarkt



Michael Haneke

Code inconnu, 2000: 'Toon me je ware gezicht.'



De splijting van horen en zien krijgt een actieve rol in de ontvouwing van de dramatische lijn. Eerder in de film is Anne in haar appartement bezig wasgoed te strijken terwijl ze met één oog televisie kijkt. Wanneer ze een hard geluid uit de woning van de burens hoort, zet ze het volume van de tv uit om beter te kunnen luisteren. Het gebonk en geschreeuw, dat nu duidelijk te herkennen is, noopt haar na een minuut om het televisiegeluid weer aan te schakelen. Het vermoeden dat zich bij de burens iets gruwelijks afspeelt, buiten haar gezichtsveld, wordt later versterkt door een anoniem briefje met een verzoek om hulp, dat Anne onder haar deur aantreft. Ze is echter niet in staat om iets te ondernemen.

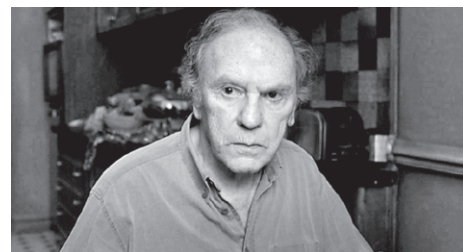
In *Code inconnu* is de Parijse metro de plek waar mensen 'elkaar minuten- of zelfs urenlang [...] aankijken zonder met elkaar te spreken'. De setting van oncomfortabele stoeltjes met te kleine tussenruimtes onder hard tl-licht maakt dat de geroutineerde stadsforens zich terugtrekt in een mentale cocon. Dat geldt ook voor Anne. In een scène aan het einde van de film wordt ze geconfronteerd met een nozem uit de banlieues die er plezier in schept de code van het zwijgen in de metro te doorbreken door medepassagiers luid en treiterend aan te spreken. Hij legt daarbij feilloos een vinger op de sociale arrogantie die verborgen ligt onder een schil van wederzijds respect. Nadat hij door iemand tot de orde is geroepen, driipt hij af, om echter een minuut later nog één keer zeer effectief het wapen van zijn stemgeluid af te vuren. Anne, die zo al overloopt van de stress, barst daarop in huilen uit. Een andere scène toont hoe haar vriend Georges, de geëngageerde oorlogsfotograaf, zijn camera gebruikt om de gewapende vrede in de metro te documenteren en er tegelijk voor zichzelf aan te ontsnappen. Met een camera om zijn nek, verbonden aan een draadontspanner, maakt hij portretfoto's van willekeurige personen op de zitplaats tegenover hem, zonder dat deze het merken.¹⁰ Het typeert de dubbelzinnige opstelling van Georges dat hij op deze manier toenadering zoekt tot zijn medeburgers zonder hen aan te hoeven spreken. Zijn camera traceert de expressie op hun meestal apathische gezichten, maar houdt hen tegelijk op een afstand. Zonder dit apparaat als een buffer tussen hemzelf en de buitenwereld blijft er van zijn engagement weinig over. Hij is de oorlogsfotograaf die het leed vastlegt van arme mensen in verre landen, en zich daar goed bij voelt. Zodra er echter iets gruwelijks gebeurt in zijn eigen omgeving, stelt hij zich koud en formeel op. Wanneer Anne hem vraagt wat ze moet doen met het anonieme briefje en haar verdenking van kindermishandeling door de buurman, zegt hij dat het hem niet aangaat: 'Je ne suis pas concerné.' Het briefje was immers aan haar gericht, niet aan hem. De ruzie die hieruit voortvloeit, speelt zich af in de discountsupermarkt waar Anne en Georges hun boodschappen doen. Al bijtend en verwijtend duwen ze hun winkelwagen-

tje voort, af en toe een fles wijn of een zak chips van de schappen grijpend. De emoties stapelen zich op, als artikelen die bij de kassa moeten worden afgerekend.

De gevangene

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat Haneke in zijn films een hard oordeel uitsprekt over het pseudo-engagement van zijn personages. De titel *Caché* lijkt daar ook een aanwijzing voor. Georges Laurent is in deze film weliswaar een publieke figuur, maar hij verstopt zich in zijn huis tussen de boeken, achter een voordeur versterkt met een ijzeren hek. Niet toevallig is de literatuur, zijn artistiek-intellectuele domein, de meest huiselijke en verinnerlijkte kunstvorm, die veelal binnenshuis geproduceerd én geconsumeerd wordt. Het televisiedecor waarin hij zijn boekenprogramma presenteert, is een kopie van de inrichting van zijn woonkamer thuis, waarin een enorme boekenkast domineert. Georges Laurent vertegenwoordigt in deze film in alle opzichten de arrivé, de intellectueel van middelbare leeftijd die zijn maatschappelijke rol heeft gevonden en zijn ambities heeft waargemaakt. In vergelijking daarmee leidt zijn fotograferende naamgenoot uit *Code inconnu* een zwervend bestaan: altijd op reis, vaak in het buitenland, zonder eigen huis; als hij in Parijs is, woont hij bij zijn vriendin.

Net als de fotograaf zit Haneke als filmmaker vast aan het onvermijdelijke apparaat dat de ruimte bezet tussen hemzelf en het object van zijn engagement. Dit beperkt zijn mogelijkheden om te moraliseren, om kritische uitspraken te doen, en hij weet dat. In al zijn films na *Funny Games* zit het besef van die beperking verdisconteerd; het wordt



Michael Haneke

Amour, 2012: Georges (Jean-Louis Trintignant)



Michael Haneke

Amour, 2012: Anne (Emmanuelle Riva)

als het ware mee verfilmd. Voor Haneke is 'de doordringing van de werkelijkheid door de apparatuur' geen hypothese, maar een vaststaand feit.¹¹ Dit verklaart zijn ambivalente positie. Om zijn films te maken kan hij niet anders dan gebruikmaken van de technologie die het privé domein heeft opengemaakt en gefragmenteerd. Zijn kritiek op het burgerlijk ideaal van een comfortabel eigen huis om je met je gezin in terug te trekken, liefst nog gekoppeld aan een buitenhuis op enkele uren rijden van de stad, wordt door dat gegeven gecompliceerd. Haneke stelt zijn eigen positie als regisseur en manipulator aan de orde, juist door die als een leegte in beeld te brengen – als een gat in het narratieve weefsel van zijn films. Dit is een manier om de onzichtbare videocamera uit *Caché* te begrijpen: een apparaat dat in staat blijkt om Georges Laurent uit zijn schuilplaats te lokken en hem te confronteren met de onverwerkte resten van zijn verleden, maar dat zelf niets is, en nergens – een onbezette, oningevulde positie.

De beproeving waaraan Haneke zijn personages onderwerpt is een 'optische test', uitgevoerd in naam van een onzichtbaar apparaat, een regisserende instantie.¹² De meest pregnante voorbeelden zijn een auditie- en een repetitiescène in *Code inconnu*. Anne Laurent, de actrice die een carrière op het toneel ambiëert, wordt hier als het ware teruggehaald en vastgehouden door het filmapparaat waaraan ze juist probeerde te ontsnappen. De eerste scène betreft de al genoemde Shakespeareauditie. Ze staat in haar eentje op een verlicht toneel en speelt een fragment voor de regisseur, die ergens achterin de donkere theaterzaal zit. Als ze klaar is, blijft ze aarzeland staan, wachtend op een reactie, die uitblijft. Ze loopt naar de rand van het podium en probeert de zaal in te kijken. 'Il y a quelqu'un peut-être?' roept ze, zonder veel te kunnen zien. Niemand geeft antwoord. Men ziet slechts enkele silhouetten met elkaar fluisteren. Het onbehaaglijke van de situatie doet denken aan Walter Benjamins beschrijving van de historische crisis waarin het acteervak belandde na de uitvinding van de film. Bij filmopnamen is geen publiek aanwezig; interactie met toeschouwers ontbreekt; in plaats daarvan spelen acteurs ten overstaan van technische opnameapparatuur die hun prestaties opneemt, beoordeelt en in stukjes knipt.¹³ De auditie van Anne vindt weliswaar plaats in een theater, maar de zaal is leeg en de actrice wordt gefilmd door Hanekes camera. Men voelt hoe het filmaparaat de theatermachine overschaduwt. Anne Laurent komt in die schaduw te staan – de schaduw van het medium valt over haar heen – en dat is waardoor ze zich onbehaaglijk voelt. De leegte van de theaterzaal en de stilte die volgt op haar vraag keren terug in *Caché*, wanneer Georges 's avonds laat het huis uitloopt nadat er is aangebeeld, en hij op straat zijn onzichtbare belager toeroept om zich te laten zien: 'Wat heeft dit te betekenen? Kom tevoorschijn, lafaard! Kom



Michael Haneke

Amour, 2012: Georges en zijn dochter (Isabelle Huppert)



Michael Haneke

Amour, 2012: Anne wil niet drinken

tevoorschijn en zeg wat je wil' Er is niemand; de straat is verlaten. Maar als hij terugloopt, vindt hij een nieuwe videotape in een plastic zak, die voor de deur van de woning is neergelegd. Video verschijnt hier, vanuit het niets, als een naar binnen gekeerd surveillancemedium dat volledig automatisch functioneert en zonder menselijke tussenkomst in het privéleven penetreert.

Een andere scène in *Code inconnu* laat het onbehagen van de actrice omslaan in pure paniek. Het betreft een camerarepetitie voor de misdaadfilm waaraan ze meewerkt. De schimmige positie van de regisseur wordt nu opgevoerd als een stem buiten beeld, achter de camera. We horen hoe de regisseur aan de actrice vraagt om zich rechtstreeks tot de camera te richten. Zelf neemt hij de rol van de moordenaar op zich. Hij

heeft haar opgesloten in een kamer zonder ramen, en legt uit hoe hij haar zal vermoorden: door middel van het gas uit de oude gasverlichting in het plafond. Het door Anne gespeelde personage denkt eerst dat het een grap is; ze raakt slechts langzaam doordrongen van de ernst van de zaak. De stem zegt: 'Ik heb niets tegen u, helemaal niets. Ik mag u zelfs wel. Maar u bent in mijn val getrap, dat is alles. [...] Ik wil u zien sterven.' Even later begint ze te huilen, en vraagt hem om haar te laten gaan. Hij antwoordt dat ze hun tijd verspilt. Ze smeekt hem om te stoppen, steeds in de camera kijkend. Ze vraagt: 'Maar wat moet ik doen?' Wanneer hij antwoordt, lijkt de regisseur niet meer helemaal namens zijn personage te spreken. De toon van de stem is veranderd. Hij schakelt om van *vous* naar *tu*. 'Montres-moi votre vrai visage. Ton vrai visage.' De paniek van de actrice verandert nu ook van toon; zij valt juist steeds meer samen met haar personage. 'Vous voulez quoi?' Hij herhaalt: 'Je veux voir ton vrai visage.' Ze begrijpt het niet. 'Toon me je ware gezicht', zegt de stem op indringende toon. 'Niet die leugens, die truuksjes. Een *echte* uitdrukking.' Ze lijkt overal toe bereid, en roept uit: 'Maar wat moet ik *doen*?' 'Wees spontaan! Reageer op wat er gebeurt.' Opnieuw stelt ze de verkeerde vraag: 'Hoe?' Op dat punt wordt de scène afgekap.

De beweging van buiten naar binnen zoals die stapsgewijs is vastgelegd in de drie Parijse films, eindigt in de strenge ruimtelijke beperking van *Amour* – in het interieur van het appartement van Anne en Georges Laurent, twee oude mensen van over de tachtig. De geleidelijke verinnerlijking van de leefruimte vindt er haar eindpunt in de liefde. Dat is althans wat de titel van de film ons wil doen geloven.

Liefde wordt hier nadrukkelijk gekoppeld aan huiselijkheid en sereniteit. Het is kennelijk een verschijnsel dat zich pas op hoge leeftijd voordoet, wanneer alle andere besognes zijn weggevallen of opgelost; liefde als een optelsom van ingesleten gewoonten. Niets staat verder af van de typisch Franse idealisering van de vrije liefde als een onverwachte gebeurtenis, een atmosferische storing – een grillig en beweeglijk proces dat zich spontaan ontrolt en vooraf gemaakte mensen overkomt. De Franse cinema heeft op haar manier bijgedragen aan de vorming en verspreiding van dit ideaalbeeld.

Amour daarentegen lijkt uit te dragen dat liefde een kwestie is van zelfopoffering en zorg voor de ander – en dus van de lange termijn. Liefde is de toewijding en het geduld waarmee Georges zijn zieke, hulpbehoevende vrouw verzorgt. Het kan geen verrassing zijn dat *Amour* door de kritiek werd geprezen als de meest 'milde' film van Michael Haneke. Deze kwalificatie ligt voor de hand. Maar wat als de film een andere titel zou hebben gehad, bijvoorbeeld *La Prisonnière* of *La Captive*? Misschien dient de titel om het publiek niet te laten zien wat er zich werke-

lijk afspeelt tussen deze twee oude mensen: iets dat verlamt en verstikt. Het ziektebeeld van Anne Laurent wordt dan een symptomatische veruiterlijking van wat liefde met mensen doet. Haar situatie wordt gekenmerkt door onvrijheid en afhankelijkheid. Naarmate de tijd verstrijkt en haar toestand verslechtert, begint Georges zich onverantwoordelijker te gedragen. Hij neemt de telefoon niet meer op, laat berichten onbeantwoord, en ontslaat de verpleegster (die hij incapabel acht). Het resultaat is dat Anne – nu permanent bedlegerig – praktisch zijn gevangene wordt. Tegen het eind doet hij zelfs de deur van de slaapkamer van buiten op slot, en probeert hij hun dochter weg te houden bij het bed. Ook als het klopt dat hij hierbij uit liefde handelt, is het geen pure, warme liefde – eerder een schrille variant. De romantische liefde ontbreekt bij Haneke geheel, en dat geldt niet alleen voor deze film, die nog wel naar de liefde vernoemd is. Dat Anne Laurent in *Caché* een buitenechtelijke relatie heeft met haar baas, wordt in een paar scènes terloops gesuggereerd; meer is het niet. Passie lijkt er nauwelijks mee gemoeid. De liaison dient vooral om het gebrek aan vertrouwelijkheid tussen Anne en Georges reliëf te geven.

Bij Haneke is liefde in hoofdzaak een kwestie tussen ouder en kind. Het is ook echt een *kwestie*, een probleem: schijnbaar iets onvoorwaardelijks, maar in werkelijkheid een zaak van verwachtingen en frustraties, van disciplineren, beloning en straf. Deze liefde doet zich altijd voor in een situatie van onbalans: de ene partij heeft een sterk overwicht op de andere – door leeftijd en autoriteit – en kan zich beroepen op een impliciet geweldsmonopolie. Een situatie van eenzijdige afhankelijkheid werkt dat overwicht in de hand. Het kind is daarbij overigens niet per se hulpeloos overgeleverd aan de wil van zijn ouders; het manipuleert mee. In *Caché* wordt gaandeweg duidelijk dat Georges op zesjarige leeftijd middels een list heeft voorkomen dat zijn ouders een ander kind zouden adopteren. Het ging om het zoontje van hun Algerijnse werknemers, een echtpaar dat in de Parijse rellen van oktober 1961 door politiegeweld was omgekomen. Georges pleegde obstructie omdat hij de liefde van zijn ouders niet met een ander kind wilde delen. Vijftig jaar later komt de zoon van deze Majid hem daarvoor alsnog ter verantwoording roepen.

De ongelijkheidsrelatie die bij Haneke met de liefde samenhangt, kan zich ook tussen twee volwassenen voordoen. Dit is het geval in *La Pianiste*, waarin zelfs twee gevallen van ongelijkheid door elkaar lopen. De amoreuze verhouding tussen de vrouwelijke professor en haar veel jongere student wordt doorkruist door de verstikkende relatie van diezelfde vrouw met haar dominante moeder, bij wie ze nog in huis woont (en waarmee ze zelfs het bed deelt). De twee onevenwichtige relaties vertroebelen elkaar op dramatische wijze. Liefde gedraagt zich

in deze kluwen als een distillaat van geweld, bijeengehouden door een bloedband die niet ter discussie staat.

Naarmate de gefilmde ruimte kleiner wordt, zoals in *Amour*, concentreert het geweld zich ook in een kleinere ruimte – en in kleinere gebaren. Misschien verklaart dat de indruk van mildheid. Het meest gewelddadige moment in de film is niet het doden van Anne door Georges, maar – kort daarvoor – de klap die ze van hem in haar gezicht krijgt als ze weigert te drinken. In die fase is haar aftakeling al vergevorderd; ze begint kinds te worden, ze brabbelt en roept herhaaldelijk om haar mama. De hardnekkige weigering om te drinken, die Georges tot wanhoop drijft, heeft ook iets kinderlijks. Papa slaat het ongehoorzame kind. Deze klap, waarvoor Georges zich vrijwel meteen verontschuldigt, roept een andere klap in herinnering: de klap die Anna in *Der siebente Kontinent* aan haar dochter Evi geeft, omdat het meisje op school heeft gedaan alsof ze plotseling blind was geworden en daar vervolgens tegenover haar moeder over liegt. Later ontdekt Anna tussen de spullen van Evi een uitgeknipt krantenartikel met de strekking dat blinde kinderen meer liefde van hun ouders krijgen dan ziende.

De beweging van buiten naar binnen die de drie Parijse films gezamenlijk beschrijven, is in wezen een ruimtelijke inkrimping, die in *Amour* uitmondt in opsluiting en gevangenschap. Dit verkleinen van de leefruimte is te beschouwen als de ruimtelijke vertaling van een inkrimping op het affectieve vlak. In zekere zin vormt de ziekte van Anne Laurent voor Haneke een instrument om de liefde tussen twee volwassen mensen om te kneden tot een asymmetrische relatie – een liefdesband gemodelleerd naar de relatie tussen ouder en kind. Het microgeweld van opvoeding en ouderschap completeert op deze manier de invasieve beweging, die bij Haneke vaak wordt belichaamd door de indringer en de immigrant – twee gedaanten van de vreemdeling die appelleren aan de angsten en geweldsfantasieën van de burgerij. Het geweld dat altijd eerst van buiten lijkt te komen, leidt zo uiteindelijk tot de vreemdeling die in de vader of de moeder schuilt.

Noten

- James Wood, *Echt kijken: leven, dood, detail*, in: *De Gids* nr. 8, jrg. 177, 2014, p. 4.
- Dit fragment is op mijn verzoek vertaald door Christine Ayoub, Isabelle Dierkens, Amandine Lemaire en Julie Carlier, aan wie ik veel dank ben verschuldigd.
- La Pianiste* uit 2001 is weliswaar een Franstalige film, gemaakt met Franse acteurs, maar speelt zich af in Wenen, zoals de gelijknamige roman van Elfriede Jelinek vereist.
- In een typisch Parijse straat bevinden zich op straatniveau voornamelijk winkels, entreeporallen en conciërgewoningen.
- Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1979, p. 126.
- In *Code inconnu* is het stel ongetrouwd en heeft Anne de achternaam Laurent.
- Fredric Jameson, *The Modernist Papers*, London/New York, Verso, 2007, p. 157.
- Georg Simmel, *Exkurs über die Soziologie der Sinne*, in: idem, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin, Duncker & Humblot, 1958, p. 486. Geciteerd in: Walter Benjamin, *Het Parijs van het Second Empire bij Baudelaire* (vertaald door Wim Nootenboom), Amsterdam, Arbeiderspers/Synopsis, 1979, p. 32.
- Simmel, *ibid*.
- Deze episode is geïnspireerd door het werk van de Franse fotograaf Luc Delahaye, wiens clandestiene metroporretten (uit de serie *L'Autre*, 1995-1997) in *Code inconnu* worden getoond als waren zij het werk van Georges. Zie ook de bespreking van Delahayes werk door Steven Humblet in diens recensie van de tentoonstelling *Faces Now. Europese portretfotografie sinds 1990*, in: *De Witte Raaf* nr. 174 (maart-april 2015), katern 'Ondertussen', p. 3.
- Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (vertaling Henk Hoeks), Nijmegen, SUN, 1985, p. 37.
- Ibid.*, p. 23.
- Ibid.*, p. 24.



Michael Haneke

Caché, 2005: Georges Laurent (Daniel Auteuil) in confrontatie met de zoon van Majid (Walid Afkir)