

En scenes anatomi: Skjult kamera - uden dåselatter

Af [LAUST EJSTRUP](#)

Der er ikke megen lærklaskende humor i østrigske Michael Hanekes filmunivers. Tværtimod skal man belave sig på en syrlig cocktail bestående af instruktørens politiske kommentarer blandet med lige dele kynisk socialrealisme og krasse personportrætter – hans sidste film *Caché* (2005) er ingen undtagelse.

Det er fascinationen af menneskets skyggesider, der gør Haneke interessant som filminstruktør, men det er på samme tid hans ustandselige mistillid til mennesket, der gør ham kvalm i større doser. Hans sociologiske og politiske observans kender vi fra film som [Le Temps du loup](#) (2003) (Hanekes til dato mest radikale civilisationskritik) eller *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (2000), hvor omfattende strukturer og utilstrækkeligheder i samfundet bliver skildret.

Men Haneke har også øje for det enkelte individ, og her bliver kameraet rettet mod det patologiske, det forrykte og forstyrrede i det moderne menneske. I *Caché* som i *Benny's Video* (1992) opstiller han hypotesen om en ultimativ moderne dekadence; nemlig den, hvor familien splittes ad indefra – af barnet vel at mærke. Kan en mere misantropisk tanke fostres? Det interessante ved *Caché* er, at den opererer med et fintmasket net af temaer, der spænder over hele paletten lige fra det psykologiske og socialrealistiske til det metateoretiske og filmorienterede.

Caché i korte trækninger

Filmen omhandler et veletableret par fra den franske overklasse. Anne og Georges har sønnen Pierrot, og deres hverdag styres af arbejdsrelaterede pligter. Georges er vært på et tv-litteraturprogram, men hans bekvemme tilværelse forstyrres drastisk, da forældrene en dag modtager en anonym videooptagelse af dem selv. Georges mistænker en algerisk barndomsven, Majid, for at stå bag optagelserne. Men den mistænkte knytter an til ubehagelige minder, og han vælger ikke at indvie Anne i sin teori. Han er overbevist om, at det er proletaren Majid, der vil afpresse Georges penge, fordi Georges som barn fik ham sendt på børnehjem. Han opsøger Majid, der erklærer sig uskyldig. Georges insisterer dog på, at Majid har en finger med i spillet, og der opstår en omvendt chikane, der resulterer i arrestationen af Majid og hans søn. Majid ender med at tage livet af sig selv for øjnene af Georges, og i mellemtiden er Georges' familie blevet ramt af interne frustrationer.

Det drejer sig om usikkerhed

Caché er i mere end en forstand en åben film, og vanen tro undlader Haneke at afslutte sin fortælling med en forløsende slutning. Det er derimod tydeligt, at han bevidst anvender åbenhed og usikkerhed som fortællelemæssige kneb, der har til formål at desorientere publikum. Usikkerheden er en krumtap, som historien roterer omkring, hvilket signaleres allerede med filmens titel – noget er 'skjult'. Denne usikkerhed fungerer på flere planer. Vi bliver til at begynde med konfronteret med en krimigenre, hvor det er en bestemt gerningsmand, man håber på at få identificeret. Denne genrekontrakt brydes imidlertid, da vi ikke i egentlig forstand får løst mysteriet. I stedet bevæger filmen sig over i en mindre dramatisk men derimod



psykologisk, thrillerinspireret retning, hvor det er karakterernes mentale positioner, der bliver interessante. Man kan sige, at filmen bliver en genrehybrid, hvilket får os til at vakle i forhold til, hvordan vi afkoder den.

Filmens brug af forvirringen som en strategi finder ikke kun sted på genreniveau. Også plotmæssigt sørger Haneke for at underinformere sit publikum, så usikkerheden gør sig gældende. Man bliver derfor på intet tidspunkt overbevist om, hvem der rent faktisk står bag de chikanerende videooptagelser af familien. Det er som om, at billederne produceres af et kamera, der er skjult i mere end én forstand. Kameraet er usynligt for filmens karakterer, selvom det i teknisk forstand burde stå frit fremme og være yderst synligt.

I indledningsscenen går Georges direkte forbi kameraets optagevinkel (i slowmotion ser det endda ud som om, han stirrer direkte ind i optikken (fig.1)), men han opdager ikke noget kamera. Denne besynderlige kendsgerning (som Georges i øvrigt selv påtaler, da han gennemser videooptagelsen), er med til at skabe en nærmest fantastisk dimension i filmen.

På et senere tidspunkt, hvor George aflægger Majid et besøg, bliver der også optaget et videobånd. Men hvis man sideholder optagelsen med den scene, hvor båndet rent faktisk bliver optaget, er det nærmest umuligt at forestille sig, hvor det skjulte kamera skulle finde sig (fig.2-3). Hvordan er det muligt at optage disse sekvenser, uden at karaktererne selv opdager det? Og er det fysisk muligt? Skal billederne overhovedet forstås som rigtige optagelser, eller er der måske nærmere tale om billedsekvenser, som repræsenterer Georges' mentale tilstand? Hvordan skal vi som publikum forholde os til disse sekvenser, der skiftevis efterlader os med følelsen af mystik og absurditet?

Hvor mange optikker går der til en gåde?

Caché indeholder flere forskellige fortælleinstanser. Den er så at sige optaget gennem forskellige optikker, hvor den primære optik er at betragte som en upersonlig, overordnet fortællerinstans, der etablerer filmens fundamentale billed- og historiemæssige platform.

Derudover optræder der andre optiske vinkler, fx på Georges' arbejdsplads, hvor han og en kollega er i færd med at redigere et afsnit af Georges' tv-program. Her ser vi Georges i færd med et interview, men først da billedet fryses, går det op for os, at vi ser på optagelser, der er ved at blive redigeret af Georges selv (fig.4-5)

. Sådanne sekvenser er med til at etablere et ekstra plan i filmens univers, og man skal holde tungen lige i munden for ikke at blande billedplanerne sammen. Derudover illustrerer Haneke billedets eminente evne til at føre publikum bag lyset ved igen og igen at vende vrangen ud på de indstillinger, vi stykker historien sammen af.

En sidste central optik er de indstillinger, som helt umiskendeligt er subjektive brudstykker fra Georges' tankevirksomhed. De er intime projektioner i billeder, der udleverer Georges' drømme og refleksioner (fig.6-8). De mange forskellige og hyppigt skift i fortællereniveauer resulterer i, at man risikerer at miste overblikket over filmens univers, fordi videosekvenser, tv-shows, drømme og refleksioner hele tiden afstikker fra historien som billedmæssige afveje, der ikke bliver fulgt op på med ord og handling.

I analysen og fortolkningens interesse hæfter man sig ved denne brug af fortællerniveauer. Det er nemlig tankevækkende, at den første indstilling vi ser, er en videooptagelse, som ikke har nogen afsender. Det er en anonym optagelse af familiens hoveddør i morgentimerne, mens familien forlader huset en efter en. Men en off-screen samtale mellem Anne og Georges understreger pludselig, at vi (i billedmæssig forstand) endnu ikke befinder os på det billedniveau, der repræsenterer selve rammefortællingen. Stemmerne markerer et billedniveau, der er skjult bag den videooptagelse, vi netop sidder og ser.

Indledningssekvensen fastfryses i pause, og man ser nu Georges forlade huset. Det går op for os, at det faktisk er aften, og at det vi lige har set, er en optagelse, der er tolv timer gammel (fig.9).

Filmens første indstilling gør os altså opmærksom på, at der er flere planer i spil samtidigt, og at vi ikke umiddelbart kan skelne disse planer fra hinanden ud fra billedets beskaffenhed (videooptagelserne og filmen



Fig.1: Skjult kamera? Selvom han er på afstand, er man nærmest overbevist om, at Georges her kigger ind i kameraet.

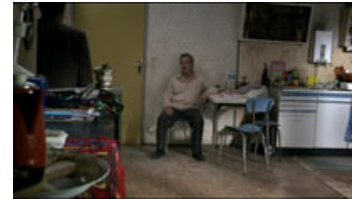


Fig.2: Dette er en videooptagelse, som Georges bliver tilsendt. Men hvorfor opdager han ikke et kamera i baggrunden.



Fig.3: Dette er scenen, hvor videooptagelsen fra (fig.2) bliver til, men man leder forgæves, hvis man forsøger at spotte et kamera i baggrunden.



Fig.4: Vi tror vi befinder os i rammefortællingen, men pludselig fryser billedet, og vi bevæger os videre til (fig.5).

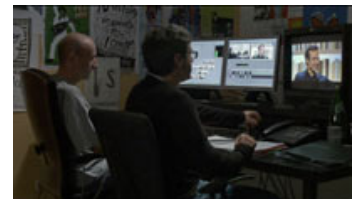
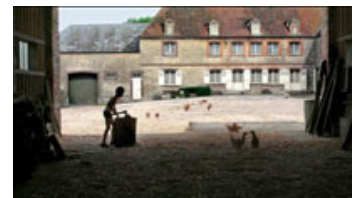


Fig.5: Vi erfarer nu, at Georges er i færd med at redigere sit eget tv-show. Billederne ligger i lag.



Fig.6: Fortidslysn. Georges reflekterer over en tegning og mindes barndommen og Majid, der flygtigt bliver vist på skærmen, som et billede af fortid i nuet.



er identiske). Vi må konstant definere og revurdere de forskellige indstillinger og afsenderen bag dem for at holde styr på fortællingen.

Det er helt klart Hanekes intention at sløre distinktionen mellem de vekslende fortællenniveauer for at provokere sit publikum ud i kringledede fortolkningsblindgyder. Han nedbryder filmens traditionelle sprog, for at ruske godt og grundigt rundt i sit publikum. Resultatet er, at man hele tiden befinder sig på et tæppe af betydninger, som på ubehagelig vis bliver trukket væk under vores fødder. Fiktive planer glider ind og ud mellem hinanden, så vi dårligt kan skelne sandt fra falsk, video fra film, erindring fra nutid og virkelighed fra fantasi.

Ubehagelige detaljer for de årvågne

Man kan ikke undgå at føle, at Haneke åbenlyst nyder at trække sit publikum rundt i manegen, til de dårligt nok kan finde udgangen fra den cirkus, han får stablet på benene. Han driver gæk med os, præcis som det er tilfældet med intetanende ofre fra skjult-kameraindslag, som vi fornøjer os over på tv.

Drillesygen sættes også særligt i relief med filmens afsluttende scene, der er en sidste fast indstilling: et tableau, der viser et menneskefyldt udgangsparti fra sønnen Pierrots skole. Det er uvist, om der her er tale om en videosekvens, eller om vi befinder os i selve rammefortællingen. Over billedet løber filmens eftertekster, men kort før de begynder, ser vi helt periferet i venstre hjørne, nærmest skjult i menneskemængden, et usandsynligt møde finde sted. Det er Pierrot og Majids søn, der finder sammen (fig.10). Dette skjulte møde er endnu et kispus fra Hanekes side, og det åbner op for den groteske mulighed, at det måske er Georges' egen søn, der chikanerer med videooptagelserne. Det kunne måske endda forklare nogle af de blindgyder, som tidligere har fanget os.

Hvis man er blandt de få, der rent faktisk registrerer dette møde, er det oplagt at tænke sønnen ind i et komplott mod familien. På den måde lukker man fortællingen og får tilfredsstillt et narrativt begær efter en selvforklarende historie, der er i overensstemmelse med den virkelige verden. Og filmen bliver i sandhed et studie i ondskab. For de, der ikke opdager Hanekes drilske påhit, forbliver fortællingen åben for abstrakte fortolkning.

Dårlige samvittighed à la Shakespeare - "Out, Out Damn Spot..."

Det mest oplagte tematiske skisma i *Caché* må siges at være skyld og samvittighed. Det synes i høj grad at være fortidens dystre gerninger, der spiller Georges et puds. Hans historie er på mange måder sammenlignelig med et klassisk Shakespeare-stykke som *Macbeth*. I denne sammenhæng tænker jeg specifikt på Lady Macbeths skyldkomplekser efter mordet på kongen. Hendes misgerninger viser sig sværere at forðøje end først antaget. På samme måde tynges Georges af et slet skjult samvittighedsnag og en skyld, der så at sige vender op og ned på hans virkelighed. Lady Macbeth ender med at tage sig af dage, men Georges vælger en knap så dramatisk udvej, nemlig fornægtelsen. Han insisterer på sin uskyld og fornægter, at han har gjort Majid uret.

I *Macbeth* føler Lady Macbeth sig ude af stand til at vaske blodet af sine hænder. Skylden vil ikke forlade hende. I *Caché* spiller blodet også en central rolle. Tegninger med en kraftige røde farve (blodet) sætter associationer i gang hos Georges. Blodet fungerer som en direkte forbindelse mellem filmens nu, og Georges' fortrængte barndom (fig.11-15). Han er klar over sin skyld, men han skjuler sig bag barndommens altforbarmende naivitet og sniger sig uden om den kendsgerning, at han er endt op med en anden mands liv på sin samvittighed.

Det psykologiske tvist består i, at George forsøger at retfærdiggøre fortidens handlinger ved at hævde, at han blot gjorde, hvad alle børn ville have gjort i hans sted. Og muligvis har han ret, det er ikke det vigtige. Det centrale er derimod, at publikum tydeligt forstår, at Georges allerede som barn var klar over, at han gjorde uret! Han er sig sin skyld bevidst. Haneke påpeger her en ondskabsfuldhed i mennesket, som eksisterer allerede i barnet. For Georges' vedkommende er æblet måske ikke faldet langt fra stammen.

Det er givetvis lidt af en tilsnigelse og en fortolkningsmæssig frihed at pådutte Georges skyld af shakespeareanske dimensioner, men filmen synes alligevel at insinuere, at Georges i nogen grad udsatte Majid for

Fig.7: Georges drømmer om sin egen barndom.



Fig.8: Georges drømmer om sig selv som ung.

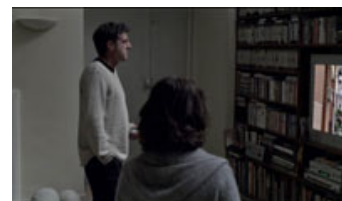


Fig.9: Smil, I er på. Georges og Anne betragter dem selv på video, og det går op for publikum, at filmens første indstilling er en snydescene. Publikum er lige så desorienterede som filmens karakterer.



Fig.10: I billedets nederste venstre hjørne ses Pierrot og Majids søn. Mødet er bevidst komponeret, så man ikke umiddelbart opdager drengene. Men hvorfor mødes de? Hvorfor kender de hinanden, og hvad taler de om?



Fig.11: En blodig tegning som George modtager.

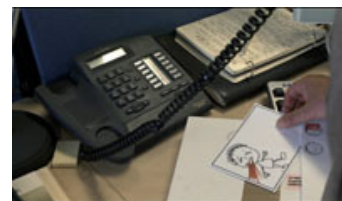


Fig.12: Et blodigt postkort.



Fig.13: Mere blod.



Fig.14: Blodet sniger sig ind i barndomsdrømmene.

svinestreger, da de var børn. Måske endda noget vi ikke får at vide, noget skjult. Skyldkomplekserne og den dårlige samvittighed markeres specielt i forbindelse med flashbacks, hvor drømmesekvenser og korte refleksioner sniger sig ind i billedet som skarpe lyn fra en ubehagelig fortid.

Moralsk deroute og ormædte æbler

Det er svært ikke at se Georges, Anne og Pierrot som en kommentar til sociale og politiske anliggender i en større sammenhæng (verden), hvor kommunikationen er ophørt eller kørt af sporet. Kommunikation og tillid synes nemlig at være manglende kvaliteter i den lille families omgang med hinanden. Georges betror nødigt sin kone den viden, han er i besiddelse af. Anne har måske et intimt forhold til en fælles bekendt, og Pierrot har tilsyneladende opgivet enhver form for kommunikation med de selvoptagede forældre. Familien er altså et studie i social ubalance, mistillid og paranoia, der truer med at splintre sammenholdet og efterlade mistroiske enkeltindivider. Deres moralske habitus står for fald, og det er som om, at familien er blevet et ormædt æble, der ædes op indefra.

De politiske markører i filmen understreger mistroen på individets evne til at opretholde et sammenhold. Når Georges for eksempel ser tv, er det krig, der fylder sendefloden. Opløsningen er altså ikke kun begrænset til hans egen familie (han sidder alene hjemme og venter på Anne, der er ude med chefen (elskeren?), og sønnen er borte uden en lyd), nej, verden omkring ham er også i fare for at krakelere i politisk tumult og krigeriske alliancer (fig.16-18) .

De multikulturelle og sociale problemer rækker endda helt tilbage til Georges' barndom. På daværende tidspunkt kom konflikten til udtryk i form af franskmændenes udstødelse af algerierne og en blodig massakre i Paris, hvor store mængder algeriere blev nedslagtet. Majids forældre blev henrettet ved samme lejlighed, men i stedet for at udvise empati over for den forældreløse Majid udviser den unge Georges jalousi og intolerance ved at anvende sin suverænitet som fuldbyrdet familiemedlem til at konspirere mod Majid. Georges er altså i en vis forstand åndsbeslægtet med den hadske folkestemning, der styrede voldsomhederne i Paris. På gaden i Paris overfuser han uberettiget en sort mand, efter selv at have været skyld i et mindre uheld. Igen markeres Georges' herremandsattitude (fig.19) .

Haneke – gjort af et særligt stof?

Truffaut lade de første sten til oldtimer-teorien om auteuren i magasinet *Cahiers du cinéma*. Men tanken om én ansvarlig kraft bag filmen (instruktøren), har provokeret mange, der hævder, at det i lige så høj grad er skuespillere, klippere og filmstudier, der artikulerer en films udtryk. Det giver imidlertid mere end god mening at betragte Haneke som auteur. Faktisk synes teorien helt uundgåelig, når man beskæftiger sig med Haneke i en filmteoretisk kontekst. Man skal heller ikke se mere end et par af hans film, før man hæfter sig ved talrige stilistiske, tematiske og filmtekniske træk, som præger de fleste af hans film fra start til slut og giver dem et uudsletteligt fingeraftryk, der straks røber instruktøren bag værket.

Andrew Sarris' essay, "Notes on the Auteur Theory in 1962", er en redegørelse for, hvad det kræver, hvis man agter at kalde en instruktør auteur. Han opsætter et kriterium i form af tre koncentriske cirkler, hvor den yderste refererer til instruktørens teknisk stil, den midterste til personlig stil, og den inderste til et individuelt, undefinerbart stof i instruktøren. Den inderste ring volder Sarris vanskeligheder, og jeg vil ikke kaste mig ud i en redegørelse af hans kvasifilosofiske refleksioner, men det er indlysende, at han har fat i sagens flygtige kerne, når han beskriver den afgørende substans bag en sand auteur som et nærmest metafysisk stof.

Den kameratekniske og visuelle stil i Hanekes værker er derimod let genkendelig, og den må betragtes som den mest oplagte signatur på billedsiden. Egentlig er det jo en kameramand, der står for dette arbejde (et oplagt anklagepunkt for auteurteoriens opposition), men Haneke er alligevel ansvarlig for, at en visuel uniformitet gør sig gældende på tværs af sine værker.

Andre indlysende auteurelementer er Hanekes metaorienterede forhold til filmmediet, der blandt andet gør ham i stand til at stoppe filmen eller at spole i den, hvis det fremmer en given pointe. I *Caché* penduleres



Fig.15: Blodet er nu helt inde på livet af George, der overværer Majids chokerende selvmord.

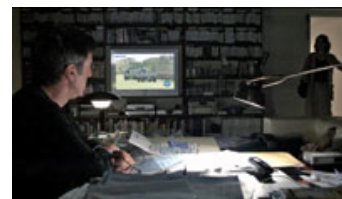


Fig.16: Ensomhed. Georges sidder alene og ser tv uden anelse om, hvor hans familie er.



Fig.17: Opløsning. Når Georges ser tv, er det krig, der er konflikter på programmet.



Fig.18: Bedraget. En god ven eller en hemmelig elsker? Sandheden er skjult.



Fig.19: Georges' attitude over for en mørklødet forbigående afslører en skjult herremandsstendens, der bliver mere og mere klar for publikum.

der mellem film og video, men i den tidligere film *Funny Games* overtager en af filmens karakterer ligefrem kontrollen over handlingen, og ved hjælp af en video-fjernbetjening spoler han tilbage og ændrer i filmens handlingsforløb. Publikum sidder målløse tilbage.

Når enden er god ...

Med *Caché* kombinerer Haneke de mest raffinerede fortælle- og filmæstetiske kneb, som han råder over. Det er som om, at han har samlet det bedste fra alle foregående film i denne gådefulde thriller, og mest fascinerende er måske hans tilbagelænedede kølighed i forhold til det emne, han behandler.

Haneke sætter en ære i at nedbryde konventionelle fortælleformer, og han nyder at drille sit publikum ved skiftevis at lade sit udtryk balancere mellem det sørgelige og det groteske – det langsommelige og det sindsoprivende skræmmende. Han udfordrer vores narrative kompetencer ved at opstille flertydige situationer, som vi selv må skabe mening ud af. Af samme grund er *Caché* et slag i ansigtet på mainstreamfilmen, fordi den med færre virkemidler formår at være langt mere tankevækkende, skræmmende og mere aktuel end de glansbilleder, vi bliver bombarderet med fra Hollywood-fabrikken. Haneke overer at skildre det ækle i verden uden at lefle for sit publikum med endnu æklere happy endings.

Fakta

Film

Caché (2005), Michael Haneke
Le Temps du loup (2003), Michael Haneke
Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages (2000), Michael Haneke
Funny Games (1997), Michael Haneke
Benny's Video (1992), Michael Haneke

Litteratur

Andrew Sarris: "Notes on the Auteur Theory in 1962", in Braudy, Leo & Cohen, Marshall: *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York 2004.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)