

Michael Haneke och Slavoj Zizek om våldets två ansikten

Av Anna Sofia Rossholm

Guldpalmsvinnaren Michael Haneke fascineras av våldets väsen men föraktar den våldsfascination som omger oss. Kanske skulle man kunna säga att han en av få filmskappare som tagit Theodor Adornos berömda ord ”ingen poesi efter Auschwitz” på allvar. I Hanekes värld är det inte bara omöjligt, men framför allt omoraliskt att direkt visa upp människans och samhällets mest ohyggliga sidor. Människor, ofta barn, som misshandlas, dödar och förtrycker visas bortom våldsfilmens konventioner. Filmerna präglas av en svart människosyn och blir plågsamt outhärdliga, men samtidigt närmast oförklarligt fascinerande, att betrakta. Våldet är kallt, känslolöst – som inbäddat i det moderna samhällets mekanismer – och står utan ”god” motpol eller hedervärda motiv. I Hanekes filmer visas våldet utifrån ett slags motståndets estetik, våldshandlingen äger ofta rum utanför bild eller blottas bara under ett kort ögonblick i en hel film. Ett exempel är den ohyggligt utdragna dödsscen från *Bennys Video* (1992) där tonårspojken Benny skjuter en jämnårig flicka med slaktpistol och vi hör flickans plågade skräckslagna kvidande skrik på filmens ljudspår medan kroppen befinner sig utanför bild. Den här typ av grepp brukar ses som en kritik av en våldsförhärmande mediekultur, en vägran att skriva under på att estetisering och fetischism av våldshandlingen måste bli en förutsättning för att representera den. *Bennys video* ses exempelvis ofta som en kommentar till videovåldets påverkan och *Funny Games* (1997, remake 2007) grymma uppvisning av våld som lek eller spel kan ses som en bild av våld i den växande dataspelkulturen.

Hanekes indirekta sätt att visa grymheter gör emellertid mer än att kritisera medieviolens och moralisera över visualiseringens tillkortakommande: han söker visa att våldet *till sin natur* både är synligt och osynligt, att det både är konkreta brutala handlingar och något bortom dessa handlingar. Den ideologiska samhällskritik vi ser i Hanekes filmer handlar inte i första hand om att kritisera exploateringen av våld, utan att visa att det osynliga våldet kanske är det mest brutala.

Hanekes filmer visar på det intrikata samspel mellan det filosofen Slavoj Zizek i sin kulturkritiska bok *Violence* (2008) beskriver som ”subjektivt” kontra ”objektivt” våld: det subjektiva våldet är synliga handlingar som terroristdåd, misshandel, slagsmål, våldtäkter eller gatuuppror. Det objektiva våldet är samhällets osynliga *systematiska* våld som utgör själva förutsättningen för de individuella våldsdåden, till exempel kapitalismens marknadskrafter, kommunismens eller nazismens byråkratiska system. Zizek kritiserar i sin bok i första hand samtidens postideologiska vägran att förstå sambanden mellan våldets båda sidor. Udden riktas mot de ”goda” kapitalister som med ena handen tjänar på den globala ekonomins orättvisor och med den andra idkar välgörenhet och ar-

betar för ”konfliktfri” konsumtion (Bill Gates är kanske det mest uppenbara exemplet). Den här formen av modern välgörenhetskapitalism är enligt Zizek en förtäckt ideologisk handling som döljer det objektiva systematiska våldet genom att rikta all uppmärksamhet mot det subjektiva våldet.

I film efter film söker Haneke finna ett filmspråk som kan analysera och reflektera över våldets janusansikte, i senare filmer får detta sökande en allt tydligare ideologisk dimension. Redan i 90-talsfilmerna sätter Haneke det påtagliga våldet i ett sammanhang där det inte syns – i *71 fragment* (1994), exempelvis, får korta scener som fångar det moderna samhällets själlöshet sin avslutning i en dödsskjutning. Men det är först med *Dolt hot* (2005) och guldpalmsprisade *Det vita bandet* (2009) som han visar hur de politiska sammanhangens osynlighet blir ramen för enskilda våldshandlingar. I de här två filmerna förlägger han nämligen handlingen till före eller efter – men inte mitt i - 1900-talets brutalaste politiska händelser och system. *Dolt hot* utspelar sig i samtidens postkoloniala Frankrike, några decennier efter det blodiga algeriska frigörelsekriget, *Det vita bandet* berättar om ett ruralt Tyskland före första världskrigets utbrott. Nutidsberättelsen *Dolt hot* pekar mot koloniala trauman medan det historiska dramat *Det vita bandet* avslöjar senare epokers, också vår tids, våldsmekanismer. På så sätt går modernitetens tragedier och våldsdåd i arv mellan generationer och våldet blir en del av det moderna samhället som sådant.

Dolt hot berättar om övervakning och hot om våld mot en familjefar (tillhörande den franska kultureliten) utan att vi får veta vem som övervakar och hotar. Detta hot visar sig vara en hämndaktion för ett svek mannen begått i sin barndom, en handling som har flera politiska bottnar: ett svartsjukt barns illvilliga handling blir i berättelsen en indirekt konsekvens av den franska polisens massaker av algeriska demonstranter i Paris 1961 som i sin tur är en konsekvens av kolonialismen som förtryckande politiskt system. Genom att göra barnet till dramats gärningsman sätter Haneke fingret på hur det enskilda och det storpolitiska hänger ihop bortom individuell skuld och ansvar.

Den dokumenterande stilens oredigerade intryck gör att vi som åskådare ofta är osäkra på om det vi ser är övervakningskamerans filmbild eller ”verkligheten”. Och det är just den anonyma men samtidigt subjektiva övervakningskameran som visar våldshotets tveeggade karaktär, kamera både förkroppsligar (filmbilden blir mänskligt öga) och döljer (vi ser aldrig vem som är bakom kameran) hotets upphovsman. Den mest brutala våldshandlingen, massakern på de algeriska demonstranterna, tillhör det förgångna och representeras aldrig i filmen. Det blir ett sätt att avslöja att massakern tills ganska nyligen varit en förtigen och därmed ”osynlig” händelse i fransk offentlighet. Vad Haneke visar kan ses i ljuset av frånvaron av det historikern Pierre Nora kallar ”lieu de memoire”, minnesplats. En minnesplats är ett samhälles memorials över de händelser som formar våra identiteter, platser eller byggnader som får en funktion av gemensamma gravstenar av det förgångna. Filmvetaren Thomas Elsaesser menar att filmmediet på liknande sätt fungerar som minnesplats över det förgångna: historiska fiktionfilmer skriver in sig i en ikonografisk tradition som förvaltar ett samhälles trauman i nuet. Frånvaron av filmer

om Algeriet frigörelsekrig är slående i fransk filmhistoria. Den postkoloniala historikern Benjamin Stora kallar kriget mellan Frankrike och Algeriet ”det osynliga kriget”. Han jämför med hur den amerikanska filmen bearbetar traumat från Vietnamkriget med den uppsjö av filmer som till och med fått en egen genrebeteckning, ”Vietnamfilmer”. Kriget pågick när fransk filmkonst hade en storhetstid, under den så kallade ”franska nya vågen”. Endast i undantagsfall som i Jean-Luc Godards *Le Petit Soldat* (1963) och i Jacques Roziers *Adieu Philippine* (1962) tematiseras krigets närvaro i det franska samhället. Vad Hanekes film gör är att visualisera denna ”osynlighet” i fransk offentlighet.

Det vi får se i *Dolt Hot* av fysiskt våld är ett hastigt och oväntat självmord som kommer som en chock för åskådaren: utan föraning får vi bevittna hur den misstänkte algeriske hotaren inför sitt ”offer” och sedd genom övervakningskameran plötsligt reser sig och med en snabb rörelse skär halsen av sig. Som parallell till detta visas också en dröm- eller minnesbild där en tupp får huvudet avhackat med en yxa. Dessa scener sticker ut inte bara som kontraster mot filmens i övrigt förlamade stämning men också genom deras symboliska dimension. Tuppen som nationalsymbol för Frankrike och halshugningens återkopplingar till den franska revolutionens avrättningar gör dessa bilder till något annat än representation av subjektivt våld. Scenerna är, med Zizeks vokabulär, uttryck för ”symboliskt våld”, det vill säga ett slags språkets våld. I *Dolt hot* blir våldet symboliskt på ett tydligt sätt, något som gör den annars direkta individuella handlingen mer allmängiltig.

I *Det vita bandet* upprepas flera teman från *Dolt hot*: vi ser en än tydligare bild av barnet som både offer och förövare, också här genomsyras berättelsen av ett bortomindividuellt och kollektivt men samtidigt kroppsligt och konkret våld som går i arv från en generation till en annan. Filmen berättar om hur barn i en by i norra Tyskland utsätts för övergrepp och själva blir förövare. Byn är filmens slutna universum och det är hela byns hela befolkning som är filmens ”huvudperson”. Exakt vem som gör vad mot vem förblir ofta oklart, dåden visas sällan i bild och barnens illdåd riktas inte mot deras direkta förövare utan mot andra bymedlemmar. Bygemenskapens inre våldsmekanismer följer en självdestruktiv logik som förebådar och symboliserar Tysklands förgörande och självdestruktiva krigsföring under första och andra världskrigen.

Samtidigt som tematiken känns igen utgör *Det vita bandet* ett helt nytt spår i regissörens verk. Detta är ett historiskt drama vars stil till viss del präglas av historisk autenticitet (Haneke har i castingen sökt ansikten som kan påminna om bondebefolkningen i Tyskland under tidigt 1900-tal), men samtidigt har något irreellt (mar)drömskt över sig. Det här är en riktigt vacker svartvit film som starkt bryter mot den oförskönade realism som präglar tidigare filmer. Vi får se kontraststartade bilder på barnansikten med glänsande ögon och vyer över bländande vita fält, en vithet mellan blick och blindhet som ger känsla av att bilden befinner sig på gränsen till sin upplösning. Haneke använder i den här filmen ett bildspråk som på ett nytt sätt balanserar mellan synliggörande och osynlighet, mellan det som förläggs i skugga och det som belyses.

Det historiska dramat är en förklädnad som visar att denna ”tyska familjehistoria” (filmens undertitel) pekar mot det som inte berättas, inte enbart mot världskrigen utan också mot våldets mekanismer i vår samtid. Det direkta våldet i det förmoderna samhälle där byns egna regler är absoluta kan ses i ljuset av det objektiva systematiska våldet i dagens globala samhälle. Žizek beskriver samhällets slutna ”communities” – den globala tidens bygemenskap – som ett av samtidens mest talande uttryck för osynligt systematiskt våld. Genom att skapa barriärer som utesluter de ”grannar” som ekonomiskt, kulturellt eller etniskt skiljer sig från oss får vi ett samhälle bestående av hermetiska bubblor av slutna gemenskaper. I Hanekes film är det just de personer som kommer utifrån till byn, den omtänksamme skolläraren som är filmens berättare och den unga oskuldsfulla barnflickan han blir förälskad i, som står för något annat, en idealiserad kärlek utan våld. Det är också dessa personer som vill demaskera det osynliga genom att identifiera våldets ursprung och som därför också utesluts ur gemenskapen.

Dagens ”communities” byggs upp av rädsla för det subjektiva direkta våldet utanför den slutna gemenskapen när det egentligen är i själva uteslutningen som våldet kan lokaliseras. I *Det vita bandet* finns våldet i och inte utanför bygemenskapen, byn blir en låst sfär där religiös (protestantisk) tro och patriarkala strukturer utesluter allt det som inte passar in. Ur det perspektivet blir filmen en omvänd spegelbild av samtiden: bygemenskapen integrerar det dagens ”community”-politik utesluter och avslöjar att den till synes fridfulla slutna gemenskapen är en våldets hemvist. Enligt Žizek är fundamentalistiskt religiöst våld, terror och kvinnoförnedring bland minoritetsgrupper något som hänger ihop med, är en konsekvens av, det samtida västerländska samhällets uteslutande politik. Filmens historiska by blir en plats där bygemenskapens uteslutande logik och det förtryckande patriarkala våldet blir ett. Haneke gör överlappningar mellan våldsdåd i olika epoker genom att låta våldet synas där det annars är osynligt (i bygemenskapen som kollektiv) och förbli osynligt där det annars syns (i enskilda övergrepp från en individ till en annan, världskrigen).

Dolt hot och *Det vita bandet* som familjehistorier där våldet går i arv mellan barn och föräldrar ger var sin bild av våldets två sidor. Den förra handlar om det transnationella postkoloniala relationen mellan Frankrike och Algeriet, den andra om den slutna bygemenskapen som ett mikrokosmos för det tyska samhället. Båda visar att våldet inom familjen alltid pekar mot ett osynligt våld i något som ligger utanför den, och att detta kan enbart synliggöras och förstås genom att det subjektiva våld som individer riktar mot varandra visas i det dolda.

Referenser

- Thomas Elsaesser, *European cinema: face to face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press cop. 2005.
- Pierre Nora (red.), *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1984-1992.
- Benjamin Stora, *La guerre invisible: Algérie, années 90*, Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2001.
- Slavoj Žizek, *Violence: six sideways reflections*, London: Profile, 2009.