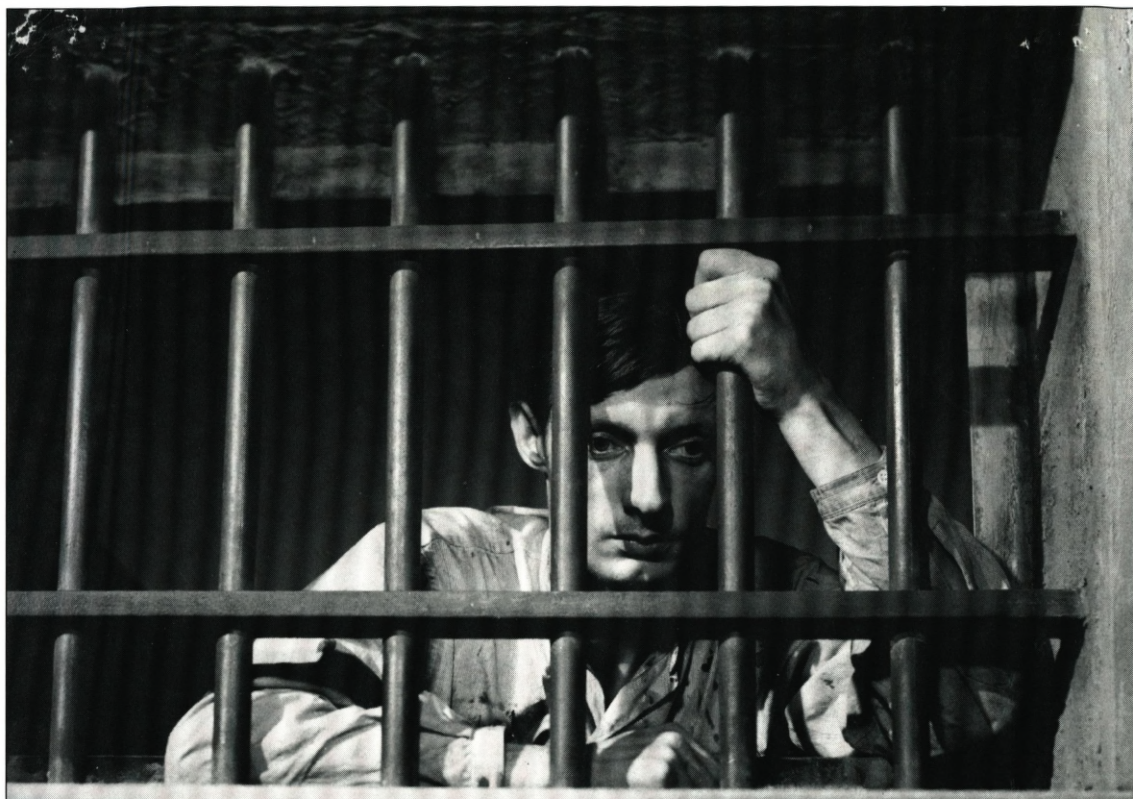




François Leterrier som den indespærrede André alias løjtnant Fontaine i Robert Bressons *Un condamné à mort s'est échappé – ou Le vent souffle où il veut* (1956, *En dødsdømt flygter*)

Fortællende fragmenter

Begrænsningens æstetik hos Robert Bresson, brødrene Dardenne og Michael Haneke

Af Kristine Samson

Fortællingen i europæiske film har længe levet en skyggetilværelse. Den opbyggelige historie med moraliserende budskaber synes at være et projekt, man har overladt til den amerikanske drømmefabrik at masproducere.

Symptomatisk nok arbejder flere europæiske instruktører tilsyneladende på at finde et formsprog, der på én gang er originalt og tager bestik af en afmatningssitua-

tion, som den østrigske instruktør Michael Haneke (f. 1942) har beskrevet således: "Europa er træt, både følelsesmæssigt og åndeligt. Man er træt og gammel, og det kan mærkes i produktionerne, der bliver irritationsprojektioner." Den inkarnerede kulturpessimist følger dog sin diagnose til dørs med den mere opløftende konstatering: "Men man kan lave nogle meget raffinerede film alligevel." (cit. Samson og

Munkholm 2004).

I denne artikel vil jeg især fokusere på den franske nestor Robert Bresson (1901-99), de belgiske brødre Jean-Pierre og Luc Dardenne (f. hhv. 1951 og 1954) og før-omtalte Michael Haneke. Fælles for disse instruktører er en forkærlighed for, hvad jeg tentativt vil kalde 'fragmentfilmen' eller 'den fragmentariske fortælling', en filmtype, som står i markant opposition til mainstreamfilmens budskabsorienterede fortælling.

Det er film, der på én gang bekræfter Hanekes diagnose og hans prognose: det er netop i ruinerne af den europæiske fortælling, at det stærkeste og mest virkelighedsrettede filmsprog i øjeblikket tegner sig.

Del over helhed. Et af den fragmentariske fortællings væsentligste midler er – som betegnelsen mere end antyder – fragmentet. Nu er alle film naturligvis stykket sammen af fragmenter. Dels er de enkelte indstillinger altid blot udsnit af et større rum, og dels er det aldrig den fulde fortælling, men kun få, privilegerede øjeblikke, vi præsenteres for. Den gængse mainstreamfortælling vil dog i høj grad forsøge at camouflere, at der er tale om sammenstykkede fragmenter ved at sørge for, at det essentielle altid er til stede – at kun det uvæsentlige er klippet bort. På den måde bliver fragmenterne omdannet til byggesten, der sigter efter at få tilskueren til – per automatik – at skabe logiske synteser af de enkelte dele.

Hvad jeg her kalder fragmentfilm, opererer i langt mindre grad med automatiserede syntesedannelser, ligesom de fravælger mainstreamfilmens implicite garanti for, at delene 'går op' i sidste ende. Snarere prøver fragmentfilmene at destabilisere det grundlag, vi normalt deducerer os frem til helheder på. Pointen med fragmenterne er

således ofte at påpege, at den form for helhedsbillede, vi normalt vil søge at etablere, er om ikke løgn så i hvert fald ikke fyldestgørende som forståelsesnøgle til det emne eller tema, filmen søger at afdække.

Man kan også formulere det sådan, at fragmentfilmen målrettet går i forbøn for *delen*; delen prioriteres over helheden. Fragmentfilmen vil aldrig forsøge at postulere en uproblematisk helhed, men i stedet betone enkeltdele og derigennem sikre sig, at den entydige udlægning af fortællingen forbliver uopnåelig. Disse film fremstår af samme grund som løsrevne fragmenter snarere end samlinger af narrative byggesten.

Og som vi senere skal se, bliver selve fragmentformen ofte emblematiske for den dybereliggende tematik, filmene er bærere af.

To slags fragmenter. Grundlæggende betjener fragmentfilmene sig (i varierende grad og med forskellig vægtning) af to forskellige fragmentformer, som jeg vil kalde *formelle fragmenter* og *fortællefragmenter*.

Det formelle fragment betegner den måde, hvorpå en instruktør vælger at betone dele frem for helhed gennem bl.a. indramning, kamerabevægelser eller lyd. Robert Bresson betjener sig eksempelvis af formelle fragmenter, når han udelukkende viser sine personers handlinger i udsnit – hænder, der tager penge i *L'Argent* (1983, *Blodpenge*), eller et udsnit af ridderens fod i stigbøjlen frem for at vise hele kroppen i *Lancelot du lac* (1974). Det samme gør han, når han i *Un condamné à mort s'est échappé* – ou *Le vent souffle où il veut* (1956, *En dødsdømt flygter*) reducerer verden uden for den celle, hvor hovedpersonen holdes indspærret. Hovedpersonen orienterer sig om fængslet via lydene uden for cellen, men filmen nægter os som tilskuere ad-

gang til lydkilderne. Udsnippet vægtes med andre ord højere end helheden.

Den anden fragmentform, fortællefragmentet, har sit udspring i bl.a. Alain Robbe-Grillet, Jean-Luc Godard og Jacques Rivettes eksperimenter med sprængte fortællinger i 60'erne. Her er der tale om påfaldende elliptiske strukturer, hvor filmen f.eks. styrer uden om højdepunkter og handlingsklimakser. Det ses eksempelvis hos den portugisiske instruktør Pedro Costa (f. 1958), når han i sin film *Ossos* (1997), der beskriver det fattige underklassesliv i Lissabons slumkvarterer, vælger at klippe klimakset af et centralt selvmordsforsøg bort og i stedet lade det være op til tilskueren at gætte, hvad der sker. Eller mere markant hos tyske Valeska Grisebach (f. 1968) i debutfilmen *Sehnsucht* (2006), hvor en essentiel utroskabsscene – der ligger til grund for hovedpersonens længsel – helt klippes ud.

Hvad enten de omtalte instruktører betjener sig af den ene eller den anden form (eller begge), har fragmenterne dog altid en konstruktiv funktion: det usynlige eller ikke-tilstedeværende får en abstrakt kommenterende funktion i forhold til det, vi rent faktisk ser.

Robert Bresson. Den moderne europæiske fragmentfilms centrale skikkelse er især kendt for sine nærmest minimale billeder, der hver især holder sig til et meget begrænset udsnit af rummet. I hans *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) ses dette f.eks. ved, at forhøret af Jeanne d'Arc skildres i tre rumligt adskilte indstillinger: et billede af inkvisitoren og resten af domspanelet, et af Jeanne under forhøret og et sidste af hende siddende i sin celle. I ingen af overgangene etableres rumlig sammenhæng mellem de enkelte indstillinger.

Trods denne fragmentering er det dog

forkert at sige, at billederne ikke 'taler sammen'. Det gør de, men på et formelt niveau, der er direkte knyttet til filmens tematik. Fragmenteringen understreger nemlig den fundamentale kløft mellem den anklagedes rum og de anklagendes; opdelingen i sfærer bliver således emblematiske for adskillelsen mellem den private, individuelle tro hos Jeanne d'Arc og den normative og fordømmende overbevisning hos kirkens mænd. Den manglende rumlige helhed bliver altså produktiv, forstået på den måde, at den bærer på en tematisk pointe, snarere end den tilvejebringer fortællelemæssige byggeklodser.

Hos Bresson er der således på den ene side tale om et fragmenteret rum i de enkelte indstillinger. Her er det for Bresson alfa og omega, at de *ikke* komponeres med realistisk rumlighed for øje. I sin samling af aforismer om filmens væsen og muligheder, *Notes sur le cinématographe*, skriver Bresson om fragmenteringen af rummet:

Den er uundværlig, hvis man ikke vil forfalde til repræsentation. Hvis man vil betragte det værende og tingene som adskilte størrelser. Isolere disse dele. (Bresson 1988: 93).

På den anden side skal de isolerede dele også fungere, når de sættes sammen i billedkæder – man skal "gøre dem uafhængige for til sidst at give dem en ny afhængighed," som Bresson udtrykker det (ibid.).

Hvis et billede, betragtet særskilt, udtrykker noget præcist, altså hvis det bringer en fortolkning med sig, vil det ikke transformere sig i kontakten med andre billeder. De andre billeder vil ikke have nogen indflydelse på det, og det vil ikke have nogen indflydelse på de andre billeder. Hverken aktion eller reaktion. (ibid.: 23)

Den nye afhængighed, instruktøren omtaler, opstår netop, når fragmenterne lader sig læse som dele af en større sammenhæng – og det vil hos Bresson ofte sige

Formalt fragment i Robert Bressons *Pickpocket* (1959)

enten en etisk eller semi-religiøs sammenhæng. En sådan fragmentering af rummet – med bredere tematisk sigte – ses bl.a. i *Pickpocket* (1959).

Hovedpersonen i filmen, Michel, er en nihilistisk enspænder, der – i fuld bevidsthed om, at han gør noget forkert – begynder at stjæle fra tilfældige menneskers lommer for senere at slutte sig til en bande af lommetyve. I en berømt montagesekvens ser vi gruppen folde sig ud med stor professionalisme i en togvogn. Men rummet er her fragmenteret; vi ser alene billedudsnit af hænder, der ubemærket lister værdier ud af folks lommer, tyvekoster, der skifter hænder og føres ind og ud af kupéer, inden de ender hos de ventende bagmænd. Selvom der logisk set er et vist mål af kausalitet mellem billederne, er bil-

ledudsnittene vævet sammen på en måde, der umuliggør et komplet overblik over tricktyvenes kneb, endsige deres rumlige indplacering i togvognen.

Ganske typisk for Bresson reorganiseres de formelle fragmenter – en hånd, der lister sig ned i en dametaske, en avis, der bruges som camouflage – ikke som dele, der etablerer indsigt i en overordnet handling. I stedet organiseres fragmenterne af hænderne i en semi-abstrakt collage. Vi får ganske vist en billedkæde, som er visuelt sammenhængende, men den er løsrevet fra fortællingen – den har sin egen dynamik som væsentligste omdrejningspunkt.

På den måde bygger Bresson i *Pickpocket*, som filosofen Gilles Deleuze (1983: 153) har påpeget det, stykke for stykke et rum op af fragmenter (her en billedkæde)

med det sigte at stille fortællingens helhed op over for fragmentets løsrevne og i den forstand 'betydningsløse' poetik. En poetik, der har sit etiske sidestykke i den amoraliske, motivløse kriminalitet, Michel bedriver. Bressons hensigt er kort sagt ikke at fortælle en god historie, så meget som det er at pege i retning af en ny formel måde at bygge en tematisk fortælling op på.

Det særligt karakteristiske ved fragmentfortællingen i Bressons aftapning er, at budskabet fremtræder i formen, hvor det i den gængse mainstreamfortælling ville være omvendt – her ville formen være motiveret af budskabet og dermed typisk fungere som støtteben for en moralsk fortælling. Fragmentet bliver således brugt til at skabe en form, en ny billedetik, hvorigennem man kan se tingene på ny og måske skabe en anderledes helhed for den enkelte at gå ind i.

Formel frihedsbegrænsning. En anden af Bressons anvendelser af formelle fragmenter ses som allerede nævnt i *Un condamné à mort s'est échappé*. Her er det rumlige fragment brugt til at illustrere begrænsningen af individets frihed. Aktivisten André er fængslet af nazisterne, og filmen følger hans indædte, møjsommelige planlægning af flugten. Hans store problem er, at han ingen indsigt har i bygningens overordnede grundplan. Hans redning er således betinget af hans evne til at gennemskue helheden ud fra det meget begrænsede udsyn og de spredte lyde, han kan opfange.

Bressons kunstgreb består i – gennem klipning, lyd og kameraindstillinger – at lade vores viden svare nøjagtigt til den indsattes: vi ser, hvordan han møjsommeligt med en bøjet ske filer et hul i muren, og først da han får hul, får vi mulighed for at se ud på gangen. Vi hører stemmerne fra nabocellerne, men er ligesom den ind-

satte henvist til at gøre os forestillinger om, hvem de andre fanger er, og hvordan de ser ud.

Da vi endelig når til den store flugtdag, distraheres André af en tilbagevendende, udefinerbar lyd, der ikke blot er *offscreen*, men hvis kilde også for os er umulig at identificere. Bresson bryder med den fortællende films grundprincipper ved at gøre denne meningsløse, asymbolske og uafkodelige lyd til det fragment, der for en dødsdømt flygtning bliver afgørende for hans chance for overlevelse.

Det er i det formelle spil mellem afgrænsning og overskridelse, at *Un condamné à mort s'est échappé* bliver til som fortælling. Det er en film så at sige uden handling, en film, som får både form og betydning gennem rammesætning og lyd- og billedmæssige brudstykker.

På tilsvarende vis præsenterer Bressons øvrige film typisk *udsnit* af virkeligheden. En virkelighed, der aldrig vises i sin helhed og derfor virker vanskeligt afkodelig og ofte fremmedgørende i forhold til det private, karakterbundne rum, tilskueren får adgang til. Men det er netop gennem denne ubalance, at det lykkes at etablere en form, der går i dialog med virkeligheden snarere end at indskrive den som et forhåndsdefineret udgangspunkt for forståelsen.

Outsiderens karakterpsykologi. Blandt de instruktører, der mest konsekvent har arbejdet videre med Bressons fragment-æstetik, finder vi den belgiske duo Jean-Pierre og Luc Dardenne. I forhold til Bressons poetiske, langsomme og ofte rørende naturalisme virker deres tonefald dog langt hårdere, mere uroligt og kaotisk. Ligeledes er vi på det tematiske plan rykket tættere på den sociale virkelighed – et trøstesløst Belgien præget af arbejdsløshed, fattigdom



Émilie Dequenne som den hårdtarbejdende teenagepige i *Rosetta* (1999, instruktion: Jean-Pierre og Luc Dardenne)

og postindustrialisme. Men Dardenne-brødrenes ekvilibristiske karakterskildring via formelle fragmenter minder i slående grad om Bressons.

I Dardenne-brødrenes gennembruds-film, *Rosetta* (1999), følger vi den for-hutlede teenagepige Rosetta, der bor på en campingplads. Vi er vidne til hendes ihærdige kamp for et job og et normalt liv, så hun kan betale regningerne og forsørge sin fordrukne mor. Det er ikke noget let liv; faktisk er filmen bundet op på den manglende integration mellem Rosetta og hendes omgivelser. Og det er her, at det formelle fragment er en central faktor. Det er nemlig ikke mindst gennem den dynamiske brug af fragmenter, der lydligt eller billedmæssigt ligger uden for billedet, at Dardenne-brødrene formidler den manglende integration.

Halsende af sted med samme stakåndethed som Rosettas urolige åndedræt følger kameraet i det meste af filmen i hælene på titelpersonen. Det rystende, håndholdte kamera forsøger at følge med i hendes desperate kamp op ad den sociale rangstige, men formår sjældent at indfange hende fra andet end ryggen eller i glimt på vej ud ad billedrammen. Det gør det både visuelt og psykologisk svært at afkode Rosetta. Tilskueren får simpelthen ikke ordentlig adgang til karakteren, der synes spændt ud i en urolig flakken mellem at være fanget i en socialt ulykkelig situation og en personlig vilje til at bryde ud af den.

I en karakteristisk sekvens ser vi Rosetta flygte fra en knallertlyd, der høres uden for billedets ramme – en larmende knallert, der på det nærmeste dirigerer hendes opmærksomhed rundt i manegen. Kilden

til reallyden er således fraværende, men alligevel sært nærværende; som en udefrakommende, usynlig magt er den konstituerende for den handling, der udspiller sig i billedet. Den stilistiske lighed med sekvensen i *Un condamné à mort s'est échappé* er slående, og den tematiske medbetydning er også parallel: offscreen-lyden skaber en spænding mellem Rosettas frie vilje og de fysiske rammer (læs: den sociale konstruktion), hun er placeret i.

Indsnævret råderum. Også i Dardenne-brødrenes øvrige film er der nær sammenhæng mellem de portrætterede karakterer og filmenes formelle greb. Personerne er – ligesom i Bressons værker – alle outside-re i forhold til det etablerede samfund. De er enten håndværkere eller krejlere, hvis utilpassethed i forhold til omgivelserne bliver katalysator for filmenes drama. Og som i *Rosetta* skildres personernes kamp mod samfundet især ved uroligt kameraarbejde og påfaldende billedbeskæring. Det rolige nærbillede synes at være en umulighed.

Dardenne-brødrenes *L'Enfant* (2005, *Barnet*), der blev tildelt De Gyldne Palmer i Cannes, bruger samme formelle greb, og ikke mindst beskæringer, til at skildre manglende forståelse og integration mellem to unge mennesker – parret Bruno og Sonia.

Filmens hovedperson er den småkriminelle Bruno, der, på trods af at han elsker sin kæreste højt, ikke vil acceptere de moralske og menneskelige forpligtelser, det fører med sig at være blevet far.

Brunos småkriminelle gøremål i starten af filmen skildres gennem hurtig klipning, tidsellipser og abrupte scenskift. Man får på den måde en fornemmelse af Bruno som en flakkende person uden evne til at være nærværende. Filmen skifter dog tempo i den nøglescene, hvor Bruno af

akut mangel på penge beslutter sig til at sælge sin og Sonias søn til børnesmuglere. Bruno skal aflevere barnet i et forladt hus og har fået besked på ikke at have kontakt med bagmændene. Han efterlader som aftalt barnet og gemmer sig i et tilstødende rum. Vi ser ham lure gennem dørsprækken, mens barnet afhentes.

Gennem fragmentering og begrænset udsyn får vi her indtryk af Brunos snævre råderum. Vi ser ikke selve den centrale handlingssekvens, da børnehandlerne afhenter barnet, selvom vi må formode, at Bruno kan se dem. Vi ser således ikke, hvad Bruno ser, men bliver i kraft af det manglende udsyn opmærksomme på, at Bruno fra at have været i centrum – som den aktive part i den hurtigt klippede indledende del af filmen – nu er blevet flyttet til periferien. Han er handlingslammet, begrænset i sit råderum, formelt pacificeret af sin egen forhastede og moralsk forkerte handling. Sekvensen er et godt eksempel på, hvordan rammesætningen og fragmenteringen af fortællingen har indflydelse på vores syn på og forståelse af personerne.

Anerkendelse er en form(s)sag. Som opsummering kan det således konstateres, at både Dardenne-brødrene og Bresson bruger formelle fragmenter til at illustrere en social begrænsning af personernes frie vilje og handlinger. Individet har typisk ikke midler eller position til at kunne etablere sig i fællesskabet, hvad enten dette er moralsk (*Pickpocket*), socialt (*Rosetta*), juridisk (*Un condamné à mort s'est échappé*, *Procès de Jeanne d'Arc*) eller medmenneskeligt (*L'Enfant*).

I en scene i *L'Enfant* opfordrer Sonia Bruno til at gå med på rådhuset for at 'anerkende barnet', altså påtage sig faderskabet. Men Bruno vil ikke gå ind på samfundets præmisser – han vil ikke selv

anerkendes af systemet. Ligeledes er Rosettas kamp for at få et arbejde en kamp for anerkendelse og 'et normalt liv', som hun udtrykker det.

I Dardenne-brødrenes univers er social anerkendelse i mere end én betydning en form(s)sag. Personernes handlinger og vilje til at stritte imod den misère, de ofte er sat i, skildres gennem formen, mere specifikt den abrupte klipning, det rystende kamera og den rå billedbeskæring. Dermed skabes en begrænsningens æstetik, hvor klipning, rammesætning og kameraets kamp med at indfange personerne bliver et direkte udtryk for filmens tematiske drama: individets kamp mod samfundet. Det er en formel form for socialrealisme, der tillige markerer den enkeltes 'kamp mod den generelle fortælling'.

Den narrative, rumlige eller perspektiviske begrænsning af personernes råderum har – i de mest vellykkede af filmene – som nævnt en forfriskende etisk tilgang som sit opbyggelige afkast. De formelle begrænsninger er med til at tegne et billede af social ulighed eller moralsk deroute i et postindustrielt Europa, der er ved at falde fra hinanden. I både konkret og metaforisk forstand handler det således om, hvad der er inden for og uden for billedet. Det handler om dialektikken mellem fastlåsning og frihedstrang – og måske i sidste ende om, at billedet ikke kan blive helt og stabilt, førend den sociale eller moralske kontekst er blevet det.

Haneke's fortællefragmenter. Det er samme strategi, østrigske Michael Haneke tager udgangspunkt i i sine film. Ligesom både Bresson og Dardenne-brødrene dyrker Haneke de formelle fragmenter – ikke mindst i kraft af hård klipning og aktiv brug af *offscreen*. Men hans fragmentbrug omfatter ikke kun formelle stilgreb. Også

hans fortællestrategi er i mange tilfælde bevidst fragmentarisk.

Haneke's sigte er at etablere et handlingsfragment, der unddrager sig integration i fortællingen som helhed og derigennem bliver del af en afsværgelse af symbolik og skræddersyede budskaber. Hos Haneke går fortællestrategien kort fortalt ud på at konstruere en slags tilfældighedens kronologi, der som virkelighedsafspejlende form kan tjene til at binde de enkelte fortællefragmenter sammen.

Gennem hele sin efterhånden omfangsrige produktion (ni spillefilm og adskillige tv-produktioner) har den politiserende samfundsrevser konsekvent beskæftiget sig med den europæiske virkelighed – og ikke mindst de moralske og etiske konsekvenser, det har, når samfundet holdes sammen af medierne med deres lemfældige omgang med virkeligheden. Haneke's film er på samme tid en samfundskritik og en mediekritik – de protesterer mod den måde, vi er blevet vænnet til de homogene fortællingers sømløse formsprog på. Ifølge Haneke må fortællingens fragmentering betones, hvis hverdagens barske realiteter skal skildres i en form, der mimer den.

Tilfældighedens kronologi. Med sine tre første film, den såkaldte *Vergletscherung-Trilogie* eller 'tilfrysningstrilogi', har Haneke det overordnede sigte at sætte spørgsmålstegn ved den fremstilling af vold, man møder i medierne. Historierne i de tre film, *Der siebente Kontinent* (1989), *Benny's Video* (1992, *Bennys video*) og *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), er alle hentet fra voldsomme forsidehistorier. Men Haneke ønsker ikke at pirke til vores sensationslyst. I stedet prøver han at vise virkeligheden 'umедieret' for derved at få tilskueren til at reflektere over sin egen position i forhold til de voldelige billeder:



Fragment af en ufuldstændig fortælling: Lukas Miko som studenten Maximilian B., der uden åbenlys grund begår massedrab i en bank i *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994)

Spørgsmålet er ikke: 'Hvordan viser jeg volden?' Det er snarere: 'Hvordan viser jeg tilskueren hans position i forhold til volden og dens repræsentation?' (cit. Frey 2003, upag.).¹

Midlet til at omgå medieringen bliver netop fragmentet. I det følgende vil jeg fokusere på trilogiens sidste film, der i tematik og stil på mange måder kan sammenlignes med Gus Van Sants *Elephant* (2003).

I *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* er Hanekes fragmentering af handlingen nærmest altoverskyggende. Historien om en ung studerende, der tilsyneladende umotiveret plaffer en flok tilfældige mennesker ned i en bank, er i den østrigske instruktørs hænder blevet til en række usammenhængende brudstykker af de impliceredes hverdag forud for den voldelige episode. Det sker vel at mærke på en måde, så der ikke skabes den mindste fornemmelse af årsagssammenhænge mellem handlinger, personer eller begivenheder.

Der er med andre ord ingen god historie, der kan aflede tilskueren, ej heller nogen samlende årsagsfortolkning, der kan tjene til beroligelse bagefter. Ud fra filmens

flerstrengede struktur kunne nogen måske nok foranlediges til at kalde filmen for en tidlig multiplot-film, men Hanekes stil er for nihilistisk til at kunne favne nogen som helst form for skæbnetolkning eller dybere fællesskab mellem karaktererne. Det eneste, der binder filmens 71 handlingsfragmenter sammen, er, at de skildrer forskellige mennesker, der alene ved tilfældets ugunst befinder sig i en bank på netop det tidspunkt, da en skudepisode finder sted.

Typisk for hans tidlige og radikale tilfrysningsstil opererer Haneke således ikke med at formidle et psykologisk traume eller motiv, sådan som han eksempelvis gør det i de senere *La Pianiste* (2001, *Pianisten*) og *Caché* (2005, *Skjult*). I stedet er hans fragmentariske fortælleform stærkt anti-melodramatisk. Intet forløses, hverken gennem afdækning af personernes motiver eller gennem en moralsk domfældelse over deres handlinger. Fragmenterne får med andre ord ikke lov til at 'gå op' – de forbliver fragmenter af ufuldstændige fortællinger.

Haneke distancerer sig herigennem fra den kausalt orienterede måde, vi normalt omgås med virkeligheden på – særligt under påvirkning af den form for medieformidling, som Haneke betragter som utilstrækkelig og i værste fald løgnagtig. Skal filmen undgå nyhedsmediernes faldgrube, bør den nødvendigvis levere budskabet uden at opridsede det i betryggende kæder af årsager og virkninger. Og netop derfor er handlingsfragmenterne hos Haneke sat sammen, så de ikke etablerer en sammenhæng, men udelader de linjer, der kan forklare omstændighederne.

Når koden er ukendt. Den konsekvente brug af fortællefragmenter ses også i Hanekes første franske film, *Code inconnu*



Angst og kommunikationssammenbrud i Michael Hanekes *Code inconnu* (2000, *Kode ukendt*)

(2000, *Kode ukendt*), der bærer den sigende undertitel *Récit incomplet de divers voyages* – 'ukomplet fortælling om forskellige rejser'.

Et af Hanekes varemærker er, at hans personer ikke undergår en udvikling, men i stedet er placeret i en række situationer, der ikke virker restløst integreret i filmens overordnede handling. Og *Code inconnu* er på mange punkter den af Hanekes film, der mest konsekvent og kompromisløst bruger handlingsfragmentet til at etablere den særlige form for formel realisme, der understøtter hans samfundskritiske filmprojekt som helhed.

Akkurat som i *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* følger vi her en række hverdagsscener, denne gang i Paris i stedet for Wien. Scenerne er typisk situationsbilleder, der placerer os *in medias res* i centrum af en konflikt af social eller etisk

karakter. De er alle filmet i realtid og består typisk kun af en enkelt indstilling.

I *Code inconnu*s åbningsscene ser vi eksempelvis kvinden Anne (Juliette Binoche), der bliver involveret i en konflikt mellem en sort fyr og en hjemløs på gaden. Som situationen udvikler sig, forsøger hun dog at stikke af fra konflikten. Og her ser vi Hanekes mest karakteristiske stilgreb for første af mange gange i filmen: han forlader scenen, netop som den er ved at udvikle sig, og lader i stedet kameraet følge med Anne. Konsekvensen er, at vi som tilskuere aldrig får nogen forløsning. Vi hører i nogen tid konflikten fortsætte *offscreen* (endnu et tilbagevendende Haneke-greb²), men bliver først ledt ind i den igen, da Anne beslutter sig for at gå tilbage.

På det tematiske plan tegner *Code inconnu* et bredt billede af, hvordan manglen på et fælles forståelsesgrundlag ofte fører

til konflikter – både på gadeplan som i indledningssekvensen og på globalt niveau. Den manglende integration af forskellige kulturer og sprog skaber konstant spændinger, som det – hvis der blot fandtes et fælles sprog, en fælles kode – måske ville være muligt at kommunikere sig udenom. Men en sådan kode findes ikke; den er, som titlen anfører, ukendt.

Filmen præsenterer imidlertid ikke denne nedslående morale som resultatet af en rationel dissektion af samfundet, ligesom den ikke får karakter af et budskab, der udtrykkes gennem en hovedpersons udvikling eller en alvidende fortællers formaninger. Netop fordi en homogen fortælling vil basere sig på illusionen om en fælles kode, et kollektivt forløsnings sprog, er en sammenhængende fortælling ikke mulig i *Code inconnu*.

Snarere skaber filmen gennem sin fragmentariske stil et alternativ til den globaliserende, helhedsskabende fortælling. Fortællefragmenter (narrativ undvigelse af klimakser) og formelle fragmenter (brug af *offscreen space*) bruges til at vise, hvad der sker på et socialt og etisk plan, når vi ikke har det samme sprog. Nemlig at det samfund, der ellers burde fungere som fællesskab, i stedet opfattes som en mystisk uigennemskuelig logik, der ligger uden for den enkeltes rækkevidde.

Også tilskueren får dette at mærke, når handlingstråde brat klippes over, og forløsningsens håndtag synes at være gået endegyldigt i baglås. På den måde får Haneke med sin anti-kommunikative fragmentform indirekte, men effektivt peget på nogle af socialitetens brudflader.

Den fragmenterede europæiske virkelighed. Den belgiske billedteoretiker Stéfano Leclercq har i forbindelse med Bressons fragmenter slået til lyd for, at filmmagerens

opgave ikke er at gengive virkeligheden, men at placere billedelementerne så favorabelt, at det er muligt at skabe forbindelser mellem dem. Ikke som en trofast reproduktion af virkeligheden, men som en måde at *skabe* den på:

Billedet er ikke længere centrum for handlingen. Det er derimod detaljen, udsnittet af den virkelighed, der overgår enhver ramme. I det fortællende fragment er der aldrig en handling, der udfoldes, men en virkelighed, der udtrykkes – som de konflikter, der ligger mellem det private og det fælles, det almengyldige og det partikulære. (Leclercq 2003: 6)

Som vi allerede har set, er fragmentformen i den nyere europæiske film et fænomen, der i høj grad rækker tilbage til Bressons billedæstetik. At fragmentet som form desuden er et fænomen, der kan iagttages i andre varianter, og som kulturhistorisk er forbundet med en særlig form for formel realisme i europæisk kunst, er en anden diskussion. Men det er dog på sin plads at bemærke, hvordan fragmentformen ikke tilhører den gode røverhistories område, men tværtimod – som det fremgår af bl.a. Haneke, Dardenne-brødrene og Valeska Grisebachs film – passer som fod i hose til beskrivelsen af de barske realiteter og dilemmaer, vi kender fra virkeligheden uden for biografisalen.

Sammenlignet med den fortrinsvis amerikanske multiplot- og multiprotagonist-film, der umiddelbart også synes at gøre brug af en sprængt fortælleform – man kunne i flæng nævne Emilio Estevez' *Bobby* (2006), Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999) og Alejandro González Iñárritus *21 Grams* (2003, *21 gram*) – er den fragmentfortælling, som udfolder sig i Europa i disse år, karakteriseret ved *ikke* at ville binde stumperne sammen i et overordnet skæbnefællesskab. Tværtimod peger den fragmentariske fortælling ofte på den

uløste konflikt mellem del og helhed – på såvel det samfundsmæssige niveau som på filmens eget formelle plan.

Noter

1. Som Haneke selv har sagt om trilogien: "I de tre film handler det ikke om vold, det handler *blandt andet* om vold. Jeg tror lige så meget, at det drejer sig om, hvordan folk omgås årsagerne og følgerne af vold; hvordan de tackler skyld." (cit. Grabner, Larcher og Wessely 1996: 13, min kursivering).
2. Med Hanekes egne ord: "Som instruktør er det en af mine pligter at benytte mig af *offscreen space*. En film er mere end billedet. Både i lyden og i billedet er der en illusion af kompleksitet. Og da man alligevel kun kan vise små fragmenter af lyd og billede, er det med dem, man bliver nødt til at skabe en virkelighed. Så det er bestemt en metode, jeg bruger i alle mine film. Det, man ikke ser, filmens *offscreen space*, er lige så interessant som det, man ser." (cit. Samson og Munkholm 2004).

Litteratur

- Bresson, Robert (1995). *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard.
- Deleuze, Gilles (1983). *Cinéma. I. L'Image-mouvement*. Paris, Éditions de Minuit.
- Frey, Mattias (2003). "Michael Haneke". <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/haneke.html>
- Grabner, Franz, Larcher, Gerhard og Wessely, Christian (red.) (1996). *Utopie und Fragment: Michael Hanekes Filmwerk*. Thaur, Kulturverlag.
- Leclercq, Stéfán (2003). *La métaphysique des films érotiques de Robert Bresson*. Mons, Sils Maria.
- Samson, Kristine og Munkholm, Thure (2004): "Jeg vil gnide salt i samfundets sår" (interview med Michael Haneke). In: Filmmagasinet Mifune nr. 4, juni-juli 2004.