

## HAPPY END, CZYLI ZACIEMNIANIE HANEKEGO I ROZJAŚNIANIE EUROPY

KONRAD WOJNOWSKI

Wydział Polonistyki UJ  
Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University in Cracow  
konrad.wojnowski@gmail.com

Kino Michaela Hanekego wydaje się stworzone, by być tematem akademickich dyskusji. Pełno w nim zarówno sprzeczności, aporii, miejsc niejasnych lub nieusuwalnie wieloznacznych, jak i filozoficznego namysłu nad ponowoczesną rzeczywistością społeczno-polityczną. Z tego też względu recepcja twórczości Austriaka nie może i nie powinna kończyć się na seansie kinowym – ten stanowi ledwie punkt wyjścia do rozmów, których znakomitym efektem jest niedawna publikacja *Rozjaśnianie Hanekego*<sup>1</sup>, zbierająca różne głosy i punkty widzenia na twórczość słynnego reżysera. Pragnąc uszanować jej wieloznaczność, w swoim eseju postaram się włączyć do otwartej na nowo dyskusji i zaproponować jeszcze jedną perspektywę, która – mam nadzieję – rzuci światło nie tylko na twórczość samego Hanekego, ale także na zaproponowaną przez autorów metaforę „rozjaśniania”.

Jeszcze do niedawna, wybierając się do kina na kolejny film Hanekego – świadomie grającego z oczekiwaniami widza i zaciemniającego własny wizerunek – można było się spodziewać jednego: srogiej krytyki społecznej ubranej w dezorientującą formę. Bo chociaż Haneke sięgał po różnorodne środki filmowej ekspresji i potrafił zaskakiwać radykalnymi zmianami stylu, to przez wszystkie jego dotychczasowe filmy, aż po *Happy End*, przetrwał zawsze nieprzychylny stosunek do portretowanego świata klasy średniej na bogatym Zachodzie<sup>2</sup>. Zazwyczaj towarzyszyła mu także aura pesymizmu,

<sup>1</sup> *Rozjaśnianie Hanekego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Taras, Warszawa 2019.

<sup>2</sup> Wyjątek stanowi *Miłość* – film niemal całkowicie pozbawiony społeczno-politycznego tła i skupiony na bliskich relacjach między członkami rodziny, spotykającymi się tylko we wnętrzu jednego mieszkania.

najgęstsza chyba w *Siódmym kontynencie*, ale dominująca także w kolejnych filmach. W *Kodzie nieznanym* i *71 fragmentach z chronologii przypadku* była wynikiem skonfrontowania bohaterów z nieredukowalną złożonością otaczającego świata. Wstrząsające zakończenie *Ukrytego* wskazywało na niemożność rozliczenia się z przeszłością bez zasadniczej zmiany *status quo*. Nawet kpiarskie i konfrontacyjne *Funny Games* wieńczyła scena sugerująca, że krwawe żniwa golfistów-symulantów mogą nigdy nie mieć końca. Niezależnie od obranej konwencji lub podjętego tematu Haneke nigdy nie pozostawiał swoich bohaterów na drodze ku lepszej przyszłości, zaś widzowie jego filmów nie otrzymywali oparcia lub pocieszenia pod postacią prostej diagnozy lub morału. Przy całej ich złożoności i różnorodności wszystkie filmy Austriaka cechowała przewidywalność tonu, która brała się zapewne z nieustającego wpływu Theodora Adorno i filozoficznej krytyki przemysłu kulturowego. Zgodnie z filozoficznym powołaniem Frankfurczyków nadrzędną rolą jego sztuki było wzbudzanie w widzu „świadomości nieszczęśliwej” – rozdwojonej i bezustannie karzącej samą siebie. Widz filmów Hanekego miał wychodzić z kina nieszczęśliwy, czego sam reżyser nigdy zresztą nie ukrywał.

*Happy End* zaciemnia ten z pozoru klarowny obraz, a czyni to – paradoksalnie – przez rozjaśnienie obrazu przedstawianego świata. To nie tak, że Haneke z filmu na film zmienił zdanie na temat kondycji duchowej zachodnioeuropejskiego mieszczanina. Nic bardziej mylnego: na pierwszym planie wciąż znajduje się ten sam, to znaczy samooszukujący się, wyalienowany i nieszczęśliwy Georges (lub Anna). Zasadniczo zmienia się natomiast sposób budowania relacji między indywidualnymi losami bohaterów a determinującym ich postawy tłem społecznym lub politycznym. Od *Siódmego kontynentu* po *Miłość* protagoniści filmów Hanekego natrafiali na ścianę niemej konieczności, która mogła przyjmować różną postać: nieredukowalnej i nieprzeniknionej złożoności życia w wielomilionowej metropolii Paryża (*Kod nieznanym*), purytańskiej moralności popychającej całe społeczeństwa do wybuchów irracjonalnej agresji (*Biała wstążka*) czy wreszcie przemocy samej w sobie, pozbawionej celu i przyczyny, a ucieleśnionej przez parę filmowych półbogów w *Funny Games*. W *Happy End* próżno jednak doszukiwać się jakichkolwiek znamion tragizmu, a patos jest zupełnie nieobecny. Jak słusznie zauważa Dorota Dąbrowska w eseju

zawartym w tomie, komizm ostatniego filmu Austriaka nie pozwala rozpatrywać go w kluczu, do którego przywykliśmy: kolejnej „patetycznej diagnozy” bolączek Europy<sup>3</sup>.

Pozwolę sobie jednak polemizować z perspektywą autorki artykułu, która komizm filmu rozpatruje w kontekście strategii autotematycznych i nie udziela odpowiedzi na pytanie o to, jak wpływa on na obraz świata. Choć trudno odmówić racji stwierdzeniu, że Haneke w *Happy End* bardzo świadomie odnosi się do własnego dorobku oraz oczekiwaniom widza, mam wrażenie, że komiczna wymowa wielu scen wiąże się w tym przypadku również z przemianą Hanekego jako krytyka i filozofa kultury. Użycie chwytów wprost z repertuaru farsowego sugeruje, że reżyser dostrzegł pewną niestosowność patetycznego tonu wobec problemów społecznych w XXI wieku. Jak zresztą sam przyznawał: „To wszystko jedna wielka farsa. Zależało mi na tym, by pokazać, jak ludzie w tak zwanym pierwszym świecie radzą sobie – albo i nie – ze swoim problemami, stając naprzeciw reszty świata”<sup>4</sup>. Oczywiście, wprowadzenie na scenę intruza zakłócającego pozorny spokój i porządek świata przedstawionego to w dorobku Hanekego żadna nowość. Strategia ta prowadzi jednak w *Happy End* do zasadniczo odmiennych niż do tej pory konsekwencji. Wprowadzenie spojrzenia „innego” sprawia w tym przypadku, że oglądany porządek świata nie jawi się już wcale jako konieczny. Cierpienia kolejnych generacji Georges’ów i Ann (mieszkańskiego *everymana* i *everywoman*) pozbawione są tutaj głębokiego, „systemowego” lub metafizycznego uzasadnienia. Haneke rezygnuje nawet z uwydatniania złożoności przedstawionego świata, a problemy i źródła cierpień bohaterów wydają się do bólu proste.

To wrażenie prostoty i śmieszności dostatniego życia (wyższej) klasy średniej bierze się nie tylko ze skonstrastowania go z rzeczywistością ubogich imigrantów z Afryki, ale też – co wydaje mi się o wiele istotniejsze – kluczową rolę odgrywa w nim postać małej Eve, przyglądającej się poważnym

<sup>3</sup> D. Dąbrowska, „Happy End”. O znaczeniu strategii komicznych, [w:] *Rozjaśnianie Hanekego*, op. cit., s. 187-198.

<sup>4</sup> E. Kohn, *Michael Haneke Says He’s Not ‘Dark’ but If ‘Happy End’ Disturbs, That’s Your Problem*, Indie Wire, 12.12.2017; <https://www.indiewire.com/2017/12/michael-haneke-interview-happy-end-oscar-1201906826/> [dostęp: 23.03.2019]; tłumaczenie własne – K.W.

mieszczanom za pomocą oka kamery telefonu komórkowego. To właśnie z tego „oddolnego” punktu widzenia porządek patetycznych problemów – pragnienie śmierci seniora rodu, płomienny romans ojca czy też polityczne „występy” Pierre’a – odsłaniają swój absurdalny i komiczny potencjał. Na przykład śmieszność relacji między Pierre’em a Nathalie wynika z tego, że ich namiętna korespondencja za pośrednictwem mediów społecznościowych zostaje zapisana w wirtualnej bazie danych i odkryta przez Eve. Nie inaczej jest w ostatniej scenie: romantyczny gest Georges’a, który pragnie oddać się morskim falom, traci cały rozmach w obiektywie kompaktowego aparatu. Widać, że Haneke sympatyzuje z Eve, która, cierpiąc na depresję po śmierci matki, zachowuje chłodny i krytyczny dystans wobec świata, do którego przybyła. Chociaż do tytułu trickstera rodziny największe pretensje rości sobie Pierre – pełny moralnego zapału, ale pozbawiony poczucia humoru, niczym „wczesny” Haneke – to w rzeczywistości rolę tę mimowolnie wypełnia mała dziewczynka, reprezentująca tutaj zarówno młodsze pokolenie, kompletnie wyalienowane ze świata swoich rodziców, jak i nowe media, z których korzysta.

Smartfony i portale społecznościowe, pojawiając się po raz pierwszy w filmach Hanekego, wprowadzają dodatkowy punkt widzenia i sprawiają, że trudno patrzeć na świat przedstawiony, zachowując pełnię powagi. Po pierwsze, urządzenia te nie tylko funkcjonują w roli krzywych zwierciadeł, w których przeglądają się bohaterowie, ale także beznamiętnie zapisują informacje o ich poczynaniach, co utrudnia – czy wręcz uniemożliwia – wyparcie niewygodnych wspomnień ze świadomości. Po drugie, życie odbite w ekranie smartfonu ukazuje się jego użytkownikowi oraz sieciom znajomych w ramie, która nie gwarantuje im stabilnego znaczenia. Trwająca kilkanaście sekund relacja na Instagramie, który pozwala, co prawda, edytować obraz, ale już nie montować dłuższe całości, nie nadaje się do przekazywania przyczynowo-skutkowych opowieści, gdyż te wymagają zestawu innych konwencji oraz odpowiedniego czasu. Media społecznościowe, wykorzystujące mobilne urządzenia do rejestracji dźwięku i obrazu, pozwalają dzielić się doświadczeniami bez pośrednictwa narracji określających sens zdarzeń. Eve może podzielić się ze znajomymi (i nieznanymi) krótkim filmem przedstawiającym jej dziadka znikającego powoli pod powierzchnią wody bez uwzględnienia kontekstu dla tego wydarzenia albo nawet skromnego wytłumaczenia, jak doszło do tej sytuacji. Ten rodzaj „absurdalnego realizmu”

w komunikacji codziennej wydaje się trudny do pomyślenia w kulturze ukształtowanej przez technikę pisma, uzależnionej od takich kategorii poznawczych, jak cel, sens, przyczyna i skutek. Rzeczywistość z punktu widzenia smartfonu Eve przypomina bardziej świat znany z dramatów Samuela Becketta niż Henrika Ibsena. Niewielkie oko kamery telefonu pozwala dziewczynce nagrać i zakomunikować innym próbę samobójstwa jako zupełnie absurdalny gest, pozbawiony humanistycznej głębi i patosu.

Haneke, decydujący się urwać nagle swoją opowieść w czasie trwania kolejnej akcji ratunkowej, wydaje się zafascynowany tą kwietystyczną postawą. To, że dążenia Georges'a, by jak najszybciej trafić do grobu, wydają się widzowi raczej śmieszne niż wstrząsające, bierze się ze zmiany perspektywy – reżyser zwraca większą uwagę na techniczne detale kolejnych samobójczych porażek niż na motywacje bohatera. Haneke, jeszcze bardziej niż we wcześniejszych filmach, traktuje kamerę jako narzędzie służące po prostu do rejestracji zdarzeń, a nie do tworzenia znaczących historii. Pociąga to za sobą również zmianę w sposobie uprawiania krytyki społecznej, która traci swój moralizatorski zapał. Krytycyzm Hanekego, wyrastający, rzecz jasna, z tradycji brechtowskiej, wyróżniał się z niej pod jednym względem – w takich filmach, jak *Siódmy kontynent* czy *Ukryte* nie ma śladu pretensji do obiektywizmu dyktowanego filozofią Marksa. Obraz społeczeństwa i jego konfliktów jest raczej fragmentaryczny, wybiórczy i celowo dezorientujący. Haneke jako krytyk zawsze wystrzegał się marksistowskiego „obiektywizmu”, a jego strategie krytyczne wyrastały z połączenia dwóch różnych tradycji kulturowych o decydującym znaczeniu dla formowania się austriackiego mieszczaństwa – protestantyzmu i katolicyzmu. W większości jego filmów te dwa porządki mieszają się ze sobą, czy raczej – fundamentalna dla religii katolickiej kategoria winy służy jako wytrych do nękania i zakłócania mieszczańskiego porządku kultury protestancko-kapitalistycznej. Wszak większość bohaterów, nad którymi „znęca się” Haneke, reprezentuje etos protestancki, doskonale wpisujący się w obraz, który w swoim klasycznym dziele, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, odmalował Max Weber<sup>5</sup>. Warto w tym kontekście przypomnieć, że protagoniści *Siódmego kontynentu* czy *Ukrytego* to przecież mieszczenie uczciwi, pracujący nad

<sup>5</sup> M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. J. Miziński, Wydawnictwo Test 1994.

wyraz sumiennie i unikający zbytku. Trudno oskarżyć ich o egoizm lub złe intencje, gdyż skupiają się w życiu raczej na wypełnianiu obowiązków niż realizowaniu własnych pragnień. I to właśnie przeciwko temu – pozornie zupełnie niewinnemu – „protestanckiemu letargowi” mieszczaństwa, które unika konfrontacji ze sobą i swoim otoczeniem, wymierzone były do tej pory krytyczne gesty w kinie Hanekego. Na przykład kasety przesłane przez nieznanego sprawcę w *Ukrytym* miały na celu wybudzenie głównych bohaterów z bezrefleksyjnego stanu zanurzenia w pracy i dobrym życiu. Te niechciane prezenty, które można czytać jako metaforę samych filmów Hanekego (czym innym jest bowiem ta pełna oskarżeń i nieprzyjemności rozrywka kinowa?), wzbudzają ostatecznie w głównym bohaterze spiralę poczucia winy, od której nie może się uwolnić. Jego adoptowany i oddany do domu dziecka brat popełnia przecież samobójstwo, a bratanek nie mści się wcale ze śmierć ojca, tylko swoją uporczywą obecnością nie pozwala zapomnieć o winie.

Oskarżenie sformułowane w *Ukrytym* jest – rzecz jasna – skierowane w stronę społeczeństwa francuskiego, które nigdy nie rozliczyło się z kolonializmu i wciąż pozostaje etnicznie podzielone. Haneke oskarża jednak w sposób, który nie wskazuje na możliwość pojednania lub rozwiązania konfliktu. Skazuje raczej oskarżonych na życie w niepokoju. Podobnie pod względem tonu brzmi wymowa *Kodu nieznanego*, *Białej wstążki*, *Pianistki*, *Benny's Video* czy *Czasu wilka*. W kolejnych filmach Haneke formułuje swój zarzut tak, by pomieszać porządku chłodnej krytyki społecznej oraz żarliwego moralnego pouczenia. Gregor Thuswaldner celnie zauważył, że wczesną twórczość Hanekego przenika pewien rodzaj religijności, który objawia się właśnie w moralizatorskim tonie i fascynacji tym, co tajemnicze<sup>6</sup>. Religijność ta jednak nie polega na przyjęciu jasno określonej pozycji i kodeksu moralnego. Mistyczne zainteresowanie nierozstrzygalnymi problemami współczesnego społeczeństwa i moralizatorski zapał wyrażają się przede wszystkim za pomocą języka zakłócenia – zaburzenia jednego porządku przy pomocy innego. W takim jednak układzie winy nie może

---

<sup>6</sup> G. Thuswaldner, „*Mourning for the Gods Who Have Died*”: *The Role of Religion in Michael Haneke's Glaciation Trilogy* [w:] *A Companion to Michael Haneke*, red. Roy Grundmann, Malden (Ma) 2010, s. 187-201.

zostać wybaczona, gdyż nie istnieje żadna instancja, do której można by się po takie wybaczenie zwrócić.

Z tego punktu widzenia *Happy End* otwiera nowy rozdział w filmografii Hanekego: nie pod względem formalnym, a właśnie filozoficznym. To, co do tej pory decydowało o intelektualnej tożsamości jego filmów, to znaczy połączenie moralistycznego tonu z krytyką w stylu Brechta, traci metafizyczne oparcie i powagę. O ile do tej pory mieszczanie Hanekego wydawali się skazani na swój los – przytłoczeni przez winę z przeszłości lub nieprzeniknioną złożoność otaczającego ich świata – o tyle *Happy End* stawia ich w zupełnie nowym świetle. Nie ma bowiem żadnego powodu, dla którego mieliby tkwić w tym położeniu: choć wciąż nie są kowalami własnego losu, to przynajmniej ich sytuacja egzystencjalna nie wydaje się konieczna. Świat wyznawanych przez nich (a także samego Hanekego) sensów i wartości dawno już odszedł do lamusa, a nieudolne próby ich odtwarzania budzą raczej politowanie niż litość. Właśnie dlatego nie ma żadnego powodu, by móc sobie wyobrazić inny los dla Georges'a i Anny.

## Bibliografia

- Dorota Dąbrowska, „*Happy End*”. Oznaczeniu strategii komicznych, [w:] *Rozjaśnianie Hanekego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Taras, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Eric Kohn, *Michael Haneke Says He's Not 'Dark' but If 'Happy End' Disturbs, That's Your Problem*, Indie Wire, 12.12.2017; <https://www.indiewire.com/2017/12/michael-haneke-interview-happy-end-oscars-1201906826/>.
- Rozjaśnianie Hanekego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Taras, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Gregor Thuswaldner, „*Mourning for the Gods Who Have Died*”: *The Role of Religion in Michael Haneke's Glaciation Trilogy*, [w:] *A Companion to Michael Haneke*, ed. R. Grundmann, Wiley-Blackwell, Malden (MA) 2010.
- Max Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. J. Miziński, Wydawnictwo Test 1994.

### ***Happy End. Darkening Up Haneke and Brightening Up Europe***

The subject of this essay is the place and meaning of Michael Haneke's latest film, *Happy End* (2017), in his filmography. The author, who analyses the comic strategies in the film, suggests that they express a change in the director's attitude towards today's Western European problems, which may be related to the point of view of the representatives of the youngest generation in the middle class – people who use different media and language than their parents.

**Keywords:** Michael Haneke, critical cinema, cultural criticism, *Happy End*