

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Ana Perčinlić

TRAUMATSKA NARACIJA U FILMOVIMA MICHAELA HANEKEA

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Željka Matijašević

Zagreb, 2016.

Sadržaj

Uvod	3
Kratka povijest traume	5
Invazija slike	8
Freudova djeca	16
Strukturiranje odsutnosti	23
Zaključak	31
Literatura	32

Uvod

Poznatu izjavu Jean-Luca Godarda da je film istina dvadeset i četiri puta u sekundi¹ nekoliko će desetljeća kasnije austrijski redatelj Michael Haneke „izopačiti“ u frazu da je film dvadeset i četiri laži u sekundi.² Ako nastavimo i s izjavom Jean-Luca Nancyja da je laž slike istina ovog svijeta,³ Hanekeova budnost i oprez pri konzumaciji slika postaje opravdana u njegovu stavu da je medijacija uništila stvarnost, te da danas jedino imamo derivat iste.⁴ U svojim filmskim djelima poigrava se upravo percepcijom slike, neprestano izbacujući gledatelja iz njegove sigurne pozicije onoga koji promatra, razmičući granice subjekta i objekta gledanja, stvarnosti i dokumentarizma u suprotnosti s fikcijom pri tome dokidajući metode uvjeravanja gledatelja (kao kontinuiranu montažu ili klasičnu naraciju) u iluziju konstrukta zvanog film. U njegovim filmovima slika ne poštuje narativne razine, već prodire silnija od svake naracije, ponekad nadnaravno, primjerice u filmovima *Skriveno* i *Sedmom kontinentu* ili samo naprasno i iščašeno, kao u *Trilogiji glacijacije*. Simptomatski, destrukcija naracije koju Haneke provodi u filmovima lomeći je u fragmente, koristeći se gotovo neprikladnim rezovima, sabotirajući je iz svakog redateljskog aspekta, te okupiranost slikom koja se ponovno vraća, upućuje na traumatsku srž njegovih djela, a upravo ona bit će tema ovog rada.

U psihologiji, trauma je izazvana događajem koji je izvan ljudske sposobnosti poimanja, stoga ne uspijeva biti integriran u naraciju, već ostaje na razini doslovne slike ili osjećaja. Gubitak jezika koji pri tome nastaje proizlazi iz nemogućnosti proizvodnje simbola, procesa uobičajenog u neometanoj naraciji. Kao što jedan nasilan incident može postati kamen spoticanja u cjelovitosti osobnih sjećanja, tako i događaj većih povijesnih razmjera može biti neapsorbirana tragedija jedne skupine ljudi, naroda ili opći poraz ljudskosti kao u slučaju Holokausta. Poveznica traumatskog osobnog s traumatskim aspektima većih zajednica bit će fokus u sljedećim poglavljima. Kroz različite simptomatske pojave u opusu Michaela Hanekea, bit će interpretirana traumatska konstrukcija njegovih filmova kao i zapadnjačkih konfliktnih zajednica čiji su reprezentanti protagonisti spomenutih filmova.

¹ Cjelovita izjava je „Film je istina 24 puta u sekundi, a svaki rez je laž“, čime Godardova i Hanekeova izjava nisu pretjerano daleko, jer i Godard upućuje na iluzionizam i nužnu fiktivnost filma, na koju se Haneke uvijek kritički i oštro osvrće. Ipak, od Godardove izjave, uglavnom se pamti ovaj prvi dio.

² Grossvogel, D. I. „Haneke: The Coercing of Vision,“ *Film Quarterly* 60, 4(2007), str. 41.

³ Elsaesser, Thomas. „Performative Self-Contradiction: Michael Haneke's Mindgames,“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 56.

⁴ Sharett, Christopher. „The World That Is Known: : An Interview with Michael Haneke “ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 585.

Uz kratak osvrt u prvom poglavlju na znanstveno proučavanje traumatskog sindroma kroz povijest, u radu će u tri poglavlja biti elaborirana Hankeova poetika kroz simptome dotičnog sindroma. To su traumatska slika (kao najprominentniji element traumatskog poremećaja) u okviru već spomenute Hanekeove preokupacije ambivalentnošću slike i njezine gotovo neodvojive veze s nasiljem te kroz analizu filma *Skriveno* traumatska (ne tako davna) prošlost Francuske; sljedeće poglavlje fokusirat će se na traumi kao temelju za izgradnju kolektiva i nacionalne svijesti što je i premisa *Bijele vrpce*; posljednja analiza bavi se fragmentacijom naracije i gubitkom jezika kao ostavštinom kolonijalizma u Hanekeovim filmovima s višestrukim naracijama *71 fragment kronologije slučajnosti* i *Nepoznati kod*.

Od stručne literature u području psihijatrije, znanstveni članci Bessela van der Kolka oni su za kojima se najčešće posezalo u ovom radu. Kroz van der Kolkove tekstove posredno bit će spomenuta i istraživanja Pierra Janeta, s obzirom da su izvorni tekstovi u potpunosti nedostupni (no na kojima se danas temelji teorija traumatskog poremećaja). Iako se Sigmund Freud naveliko bavio istim problemom, *Mojsije i monoteizam*⁵ bit će njegovo djelo na koje će se rad opsežnije referirati, posebno u poglavlju o konstituciji nacije. Od kulturoloških studija traume, zbornik pod uredništvom Cathy Caruth⁶ pokazao se kao kompilacija mnogih i raznovrsnih gledišta na isti problem. Za brojne i sjajne analize stvaralaštva Michaela Hanekea poslužio je zbornik *A Companion to Michael Haneke*⁷ pod uredničkom paskom Roya Grundmanna.

⁵ Freud, Sigmund. *Mojsije i monoteizam*. Beograd : Grafos, 1983.

⁶ Trauma: Explorations in Memory, ur. Cathy Caruth. Baltimore ; London : The John Hopkins University Press, 1995.

⁷ *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010.

Kratka povijest traume

Prvo pitanje o traumi bilo je ono o njezinu fizičkom ili psihičkom podrijetlu. Iako se fizička ozljeda također smatra traumom u jednom od njezinih značenja, niz popratnih psihičkih simptoma koje su pojedini liječnici zapazili u liječenju tjelesnih ozljeda, a koji su ukazivali na povezanost s histerijom, počeli su se problematizirati u 19. stoljeću. Prvotna vjerovanja o izmjenama živčanog sustava na molekularnoj razini ili povezanosti sa srcem u iznimnim događajima, simptome traumatskog sindroma tumače na organskoj razini, sve do psihologa i neurologa Pierrea Janet i Jean-Martina Charcota s prijelaza 19. na 20. stoljeće, koji u potpunosti odbacuju fizičko podrijetlo i traumatske simptome vežu uz histeriju. Janet je ovdje osobito značajan jer njegovo je liječenje i istraživanje traumatskog sindroma dovelo do zaključaka koji su se održali još i danas. Usustavio je i terminologiju prisutnu u sadašnjoj psihoanalizi i psihijatriji, tako pojam *podsvijest* dugujemo upravo njemu.⁸

Janet je osmislio i koncept ljudskog pamćenja iz kojeg je proizašla transparentna definicija psihičke traume. Ljudska sposobnost da svoje iskustvo prenosi u riječi, omogućujući im lakše prenošenje znanja, učenje i evoluciju, Pierre Janet naziva narativnim pamćenjem, mehanizmom specifičnim za ljude, razlikujući ga od implicitnog pamćenja koje posjeduju životinje jednako kao i ljudi. Narativno sjećanje⁹ je podatno, izmjenjivo i posjeduje svoju društvenu komponentu time što je adresirano uvijek na nekoga, nekome je upućeno. Janet je tvrdio da je sustav pamćenja i sjećanja jedna od glavnih komponenata izgradnje ličnosti, a pravilna konstitucija i pravilna integracija događaja u taj sustav pamćenja preduvjet je za psihološko zdravlje. Sposobnost prepričavanja iskustva životno je nužna za ljudsku civilizaciju.¹⁰

Ipak, u slučaju rubnih situacija i izloženosti turbulentnim osjećajima, moguće je zastranjenje u procesu pamćenja, gdje zbog intenzivnosti doživljenog, osoba nije u stanju apsorbirati događaj uobičajenim procesom stvaranja narativnih sjećanja. Sjećanje ostaje na razini implicitnog pamćenja u obliku somatskih doživljaja ili doslovne vizualizacije. Iskustvo koje nije preneseno u jezik, rastvoreno do srži, već stoji nesimbolizirano i cjelovito u svom

⁸ Van der Kolk, Bessel A.; Weisaeth, Lars; Van der Hart, Onno. „History of Trauma in Psychiatry“ u *Traumatic Stress: The Effect of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society*, ur. Bessel van der Kolk et al. New York ; London : The Guilford Press, 1996., str. 47-74.

⁹ Razlikujem pamćenje i sjećanje. Pamćenje jest proces apsorpcije događaja, sjećanje je svjesno dozivanje toga događaja kroz naraciju ili u slučaju traumatskog sjećanja, prisilni prodor neintegriranog događaja.

¹⁰ Van der Kolk, Bessel; Van der Hart, Onno. „The Intrusive past: The flexibility of Memory and the Engraving of Trauma“ u *Trauma: Explorations in Memory*, ur. Cathy Caruth. Baltimore ; London : The John Hopkins University Press, 1995, str. 160.

doživljaju postaje traumatsko sjećanje, prizor bez smisla i funkcije i time neizrecivo. Traumatsko sjećanje nema društvenu komponentu i nije adresirano ni na koga, nije simbolizirano, stoga je doslovno. „Iskustvo ne može biti organizirano na lingvističkoj razini, i taj neuspjeh obrađivanja sjećanja u riječi i simbole ostavlja ih uređenima na somatosenzornoj ili ikoničkoj razini: kao somatske utiske, bihevioralna ponavljanja, noćne more ili bljeskove“.¹¹ Traumatska sjećanja ne pripadaju svijesti, već ostaju nesvjesna fiksacija, opsesivna ideja.¹²

Sigmund Freud je u ranim radovima prihvatio Charcotove i Janetove teze o fiksiranosti pacijenta u traumi te „fobije od prisjećanja“, kako ju je Janet nazvao.¹³ Već 1896. godine udaljava se od iznesenih hipoteza da je disocijacija centralna u patogenom procesu traume, te počinje zastupati ideju da su potisnute agresivne i seksualne želje temelj traumatske neuroze. Veže ju uz svoju teoriju zavođenja, kojom objašnjava da trauma nastaje događajem u djetinjstvu u kojem je dijete izloženo seksualnim namjerama ili postupcima druge osobe, no dijete je tek naknadno, u svom seksualnom sazrijevanju, u stanju pojmiti značenje događaja. „Dosljedno teoriji zavođenja, traumatično je upravo sjećanje, a ne sam doživljaj“.¹⁴ U teoriju zavođenja početak će sumnjati unutar nekoliko sljedećih godina i onda je odbaciti, jer će kroz rad s pacijenticama shvatiti da je većina potisnutih sjećanja o seksualnom zlostavljanju lažna, te da se ne radi o prisjećanju stvarnog događaja već o osvještavanju potisnutih psiho seksualnih želja.¹⁵ Iako će se nakon Prvog svjetskog rata i drastičnog priljeva oboljelih od traumatskog sindroma Freud ponovno vratiti na fiksaciju u traumi, šteta će već biti počinjena jer će prihvaćanjem njegove psihoanalitičke interpretacije, Janetova istraživanja pasti u zaborav sve do 80-ih godina 20. stoljeća. Freud će razlikovati traumu nepodnošljive situacije i traumu neprihvatljivog impulsa, što je prema van der Kolk (zaslužnom za reafirmaciju Pierrea Janeta) konačna greška koju je Freud počinio u svojoj teoriji traume, jer bi objedinjenjem obiju „vrsta“ traumatskog prisjećanja došao do cjelovite spoznaje. Prihvaćanjem psihoanalitičke teorije uglavnom prestaju i istraživanja u polju dječje traume, ili traume obiteljskog nasilja i silovanja, s obzirom na Freudov spomenuti zaključak o prevladavajućoj fiktivnosti takvih sjećanja. Isko su to bili prvi slučajevi za istraživanje traume u 19. stoljeću, te će ugrožene skupine tek 1970-ih godina ponovno pobuditi interes u

¹¹ Van der Kolk; Van der Hart. „The Intrusive past“, str. 172.

¹² Van der Kolk et al. „History of Trauma in Psychiatry“, str. 52.

¹³ Ibid.

¹⁴ Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Baptiste. Rječnik psihoanalize. Zagreb : „August Cesarec“ : Naprijed, 1992., str. 407.

¹⁵ Matijašević, Željka. Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan. Zagreb : AGM, 2006., str. 27. Jeffrey Masson je 1984. godine objavio, prema nekim kritikama, dvojbeno djelo *Napad na istinu: Freudovo prešućivanje teorije zavođenja* u kojem kritizira Freuda jer je zanemario stvarno zlostavljanje i sveo ga na umišljaje i fantazije.

istraživanjima. Posttraumatski stresni poremećaj (PTSP) pod ovim će imenom napokon biti službeno klasificiran 1980. godine i uvršten u treće izdanje priručnika Američkog psihijatrijskog udruženja *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*.¹⁶

Psihijatar Dražen Begić PTSP definira kao odgođen ili produljen odgovor na stresni događaj koji mora biti u razmjerima ekstremnog traumatskog iskustva, a to uključuje prijetnju tjelesnom integritetu, smrt ili razorno ranjavanje, te nasrtaje koji mogu ostaviti teške posljedice u psihičkom životu osobe.¹⁷ Simptomi su ponovno proživljavanje, noćne more, ali i žive slike u budnom stanju, izbjegavanje svega što podsjeća na traumatski događaj, simptomi pojačane pobuđenosti, osjećaj straha, patnje i uznemirenosti, tjeskoba i agresivno ponašanje.¹⁸ Smatra se da izlječenje traume dolazi narativizacijom neintegriranog događaja u razumljivo, smisleno osobno sjećanje.¹⁹

¹⁶ Van der Kolk et al. „History of Trauma in Psychiatry“, str. 61.

¹⁷ Begić, Dražen. Psihopatologija. Zagreb : Medicinska naklada, 2011., str. 307.

¹⁸ Begić. Psihopatologija. Str. 311- 312.

¹⁹ Lučić, Hrvoje. „Pripovjedno organiziranje individualne traume u fikcionalnom filmu,“ *Hrvatski filmski ljetopis* 67, 17(2011), str. 44.

Invazija slike

Biti traumatiziran znači biti u posjedu slike, tvrdi Caruth.²⁰ Traumatsko je polje nedostupno volji, kontroli, slobodnom pristupu i naraciji. Ono je neprilagođeno i neintegrirano iskustvo koje se opire narativizaciji i zbog svoje siline prelazi granice jezika osobe u čije pamćenje se usjeklo i ostaje nemodificirano, doslovno, vrlo precizno a u procesu vraćanja u polje svjesnoga javlja se u obliku slike. Traumatska slika proganja svijest kao bljesak nasilne prošlosti, noćne more ili halucinacije, ne posjeduje jezik kojim bi se objasnila ili iskazala svoju funkciju, već stoji ukotvljena u narativnom mehanizmu ljudskog pamćenja, kočeci stvaranje osobne povijesti, što se dalje produžuje u nemogućnost stvaranja opće povijesti. Gdje završava jezik, počinje slika.

Kako većina definicija posttraumatskog stresnog poremećaja tvrdi da je poremećaj izazvan ekstremnim izvanljudskim iskustvom, što se gotovo uvijek veže uz izrazito nasilnu prijetnju tjelesnom integritetu ili neki drugi oblik razornog djelovanja na fizičko ili psihičko jedinstvo osobe,²¹ treba pronaći poveznicu između nasilja i traume, a time između nasilja i slike. Jean-Luc Nancy raspravlja upravo o ova dva pojma, definirajući nasilje i nalazeći sličnost dotičnog sa slikom. Nasilje je prema Nancyju „primjena sile koja ostaje strana dinamičkom ili energetsom sustavu u koji intervenira.“²² Nadalje, nasilje ne teži rezultatima, ne potpada pod ikakav red ili razum, uvijek je pretjerano, ono nije stvar inteligencije, ne pokušava transformirati ono što napada, već mu samo oduzeti oblik i smisao. Nasilje ne poznaje sustav koji napada i uvijek dolazi kao izvanjsko, ne služi istini, već samo po sebi želi biti istina. Nasilje nije kvantitativno i ne proizlazi iz krive procjene u upotrebi sile, nego se upravo ta prekomjernost sile sastoji od prisilnog utiskivanja slike čime se ovlašćuje.²³ Nancy navodi primjer krvnika koji se nasiljem koristi u službi izvršne vlasti, ali nasilje po sebi dodaje demonstrativnu komponentu, a taj samoprikazivački aspekt realizira se u slici. Slika nasilja jest simbol, ali simbol koji nema nikakvo značenje.²⁴ Slika nasilja time je traumatska slika, nemogućnost spoja nesimboličkog tjelesnog iskustva sa simboličkim svijetom jezika.²⁵

²⁰ Caruth, Cathy. Uvod u Trauma: Explorations in Memory, ur. Cathy Caruth. Baltimore ; London : The John Hopkins University Press, 1995, str. 4-5.

²¹ Begić. Psihopatologija. Str. 307.

²² Nancy, Jean-Luc. „Image and violence“ u *The Ground of Image*. New York : Fordham University Press, 2005, str. 16.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid, str. 21.

²⁵ Tal, Kali. „There Was No Plot, and I Discovered It by Mistake: Trauma, Community and the Revisionary Process“ u *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge [England] ; New York : Cambridge University Press, 1996. url: <http://kalital.com/Texts/Worlds/Chap6.html> (14. veljače 2016.)

Različita oblička slike vjerojatno su glavna preokupacija u poetici Michaela Hanekea, u kojoj se može razlikovati slika kao takva, potom slika nasilja, i to diferencirajući je od slike kao nasilja, i na kraju slika kao medijacija stvarnosti. Većina njegovih filmova mogla bi biti primjer opsjedajuće slike: *Sedmi kontinent* i njegova utopijska slika nedosegnutog raja, *Bennyjev video* u kojem je tematika nasilja posredovana slikom, *Funny Games* gdje su dva lika osamostaljena u svojoj volji koju im je pružio vizualni medij, *Nepoznati kod* u kojem slika ostaje nemoćna prenijeti poruku, te naposljetku film *Skriveno*, Hanekeovo centralno djelo za interpretaciju traume.

Skriveno (Caché, 2005.) se otvara statičnim kadrom ulice stvarajući u gledatelju iščekivanje transformacije nepomičnog kadra u akcijski prostor. Gledateljsko iskustvo to zahtijeva. Uvođenje prostora sugerira djelovanje u nastajanju. No, suprotno očekivanju, ništa se ne dogodi - tu i tamo prođe prolaznik, a potom dolazi gledalački trzaj jer glas prevučen preko slike koja je promatrana daje do znanja da se ne radi o dijegezi, već o snimci dijegeze. Pogled na ulicu nije mjesto radnje, nego snimka poslana obitelji Georges i Anne Laurent koju oni skupa s gledateljem promatraju s jednakim osjećajem misterije. Snimke što prispijevaju svako toliko prikazuju najprije ulazna vrata, dajući do znanja obitelji da su promatrani. Kako ne mogu pronaći opravdanje za nadolazeće snimke, protagonistima ne predstoji nikakvo djelovanje ni reakcija na njih. Razdor u bračnom paru izvire kada snimke počnu sugerirati mogućeg krivca, osobu iz Georgesove prošlosti, a taj se dojam pojačava crtežima krvavog dječaka i pijetla u koje su kasete zamotane. Motivi koji se javljaju upućuju na dječaka Majida, Georgesova nesuđenog brata.

Slika u *Skrivenom* postoji na nekoliko razina - dijegetičkih i izvandijegetičkih, a autor je već uvodnim kadrom razbio sliku na dvije razine. Prva je uobičajena slika koja pripada svijetu protagonista; scene i sekvence u kojima gledatelj prati odvijanje radnje, dakle dijegetička razina slike. Druga bi bila već spomenuta medijatizirana slika videosnimke, *mise-en-abyme* slika, koja u više navrata prodire u naraciju filma, bez prethodnog upozorenja gledatelju što promatra, stvarnost ili snimku stvarnosti, ali nakon par minuta nedoumice raskrinkava se kao nasnimljena. Iako ta posrednička slika također pripada dijegezi filma, uznemirujući način na koji se ona prezentira bez objašnjenja, pripreme ili izvora slike, upućuje na neku višu razinu stvarnosti kojoj ne pripadaju likovi Georges i Anne Laurent. Štoviše, u više navrata na snimkama možemo vidjeti kako Georges prolazi ulicom u neposrednoj blizini sasvim nesvjestan da je putem zabilježen kamerom, stvarajući dojam da je snimatelj koji stoji iza snimke uistinu bestjelesan ili nevidljiv, ako ga ni Georges nije vidio. Uočljivo je kako je i kut snimanja fizički nemoguć; kamera je u više navrata postavljena na pozicije koje su nam u

nekom trenutku filma bile vidljive i pokazane kao nepovoljno mjesto za odlaganje prikrivene kamere. To je najočitije u sceni razgovora Georgesa i Majida, kada nam je dijegetički kadar pokazao zid iza Georgesa i to zid iz čije pozicije poslije gledamo medijatiziranu snimku istog razgovora.²⁶

Međutim, uz dvije navedene vrste slike u *Skrivenom*, postoji i treća razina. Vrlo brzo nakon prve pristigle snimke, iskrsava kadar s nepoznatim fokalizatorom, kadar koji prikazuje dječaka s krvavim ustima. Traje samo trenutak, a dječak je svoj pogled uperio u četvrti zid, gledajući ravno u neodređenog fokalizatora. Jednako kao i s medijatiziranom slikom, naracija nije najavila nadolazak ovog kadra, nije objašnjeno ili shvatljivo kojoj razini dijegeze pripada, a sama kvaliteta fotografije s nešto toplijim tonovima kao na starim fotografijama daje naslutiti da se uopće ne radi o istom vremenu naracije, već da je kadar sasvim anakroničan. Kadar koji slijedi ponovno nas vraća u prvotno vrijeme naracije i prostor dijegeze i dalje ostavljajući zagonetku pojave dotičnog kadra. Isti kadar javit će se kasnije tijekom filma s dužim trajanjem, a potom i raskadriran u scenu, dajući kontekst i objašnjenje događaja, ali i dalje ne objašnjavajući podrijetlo scene umetnute u naraciju utvrđujući se konačno kao izvandijegetička slika prodora prošlosti u sadašnjost. Uz dijegetičku i medijatiziranu sliku, *Skriveno* dakle posjeduje i treću vrstu slike, a ta je traumatska.

Slijedeći Freudovo objašnjenje traume kroz njegov pojam *Nachträglichkeit*, Jean Laplanche tvrdi da trauma nije jedan singularan događaj, već da je ona dvokomponentni fenomen. Trauma kao sveobuhvatni pojam odvija se kroz dva momenta od kojih je prvi događaj onaj koji uzrokuje traumu, a drugi moment neapsorbirano prisjećanje na događaj, odnosno traumatsko.²⁷ Pojavu traumatske slike u *Skrivenom* uzrokuje pojava medijatizirane slike, jedna označava prvi moment – događaj, a druga je posljedična slika koja proganja Georgesa. „Čitano kroz Freudov koncept *Nachträglichkeit*, protagonist filma mogao bi zazvati sjećanje iz djetinjstva (prvi događaj) samo kroz poticaj drugog događaja (pristizanje videosnimaka).“²⁸ Događaj koji se u bljeskovima javlja uskrsava povijest koju Georges ima iza sebe, a radi se o podrijetlu Majida, njegova navodnog progonitelja. Ono što jest „skriveno“ u *Skrivenom* je povijesna podloga kao Hanekeova početna točka. Majid je dijete alžirskih imigranata koji su radili na imanju Laurentovih i koji su stradali u alžirskom prosvjedu 1961. Te godine, FLN – *Front de Libération Nationale*, udruga koja je vodila alžirski rat za nezavisnost, pozvala je Alžirce 17. studenog da izađu na prosvjed u Parizu.

²⁶ Pages, Neil Christian. „What’s Hidden in *Caché*,“ *Modern Austrian Literature* 43, 2(2010), str. 5.

²⁷ Caruth, Cathy. An Interview with Jean Laplanche. Emory University, 2001. url: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.101/11.2caruth.txt> (14. veljače 2016.)

²⁸ Pages. „What’s Hidden in *Caché*,“ str. 6.

Pojavilo se oko 20 do 30 tisuća ljudi, na što su vlasti odgovorile slanjem policije na prosvjednike, a to je konačno rezultiralo pokoljem dvjestotinjak prosvjednika, iako je brojka i danas nezaključena. Tijela poginulih policija je bacila u Seinu. Iako se Haneke vrlo često između redaka referira na povijesne događaje, *Skriveno* je njegov prvi film kojim je otvoreno uperio prstom u određenu točku europske povijesti.²⁹

Georges je pripadnik više srednje klase, voditelj emisije o kulturi, visoko obrazovan, kao i njegova supruga, a njegov je dom opkoljen policama s knjigama. Kakvu krivnju može snositi on, koji je u vrijeme stradanja prosvjednika bio dječak? Majid nakon gubitka roditelja treba biti posvojen u Georgesovu obitelj. No, cijeli je postupak obustavljen jer Georges u dječjoj ljubomori ispriča nekoliko laži o svom potencijalnom bratu, nakon čega je Majid odveden vjerojatno u dom za nezbrinutu djecu, gubeći tako priliku za pravim domom, obrazovanjem i statusom. Povijesni događaji francuskog progona imigranata zrcale se u mikrodogađajima Georgesove obitelji u kojima je još jednom onemogućen lagodniji život nemoćnog pridošlice. Slika prošlosti stoga se vraća u sadašnjost u živosti i doslovnosti, kao i u manjku informacija o podrijetlu i značenju prodora kakvu samo trauma može imati.³⁰ Niti jedan lik iz Laurentove obitelji nije u mogućnosti historizirati događaje, prihvatiti ih kao dio svog života a time i prihvatiti krivicu, jednako kao što francuski narod nije spreman prihvatiti krivnju za događaje 1961. godine. „Trauma je zato događaj koji mora biti 'historiziran', to jest razjašnjen u formi priče,“³¹ te *Skriveno* stoga progovara o nemogućnosti narativizacije jednog događaja. Ako nije povijesno potvrđen, možda se nije ni dogodio, no ostaje pitanje kome posustajanje jezika da iskaže povijest ostavlja traumatske posljedice.

Iako Georges percipiramo kao protagonista i time prirodno dolazimo do zaključka da sve traumatske slike imaju podrijetlo u njegovoj svijesti, ako se već drugačije ne može objasniti pojava izvandijegetičkih scena, Neil Christian Pages primjećuje da obojica „braće“ pate od intruzivne slike.³² Razloženi traumatski događaj pogađa više Majida, koji na kraju trpi posljedice Georgesova hira. On je jedini koji se uistinu sjeća događaja, a sjeća se i svoje posvojiteljske obitelji, dok Laurentima to sjećanje može samo ometati svakodnevicu. Trenutak u kojem trauma postaje vidljiva jest scena Majidova samoubojstva koja, opet, zadržavajući karakteristike traumatske slike, iznenada prodire u naraciju, prestravljujući svojom naglošću i na kraju besmislom nasilja koje se nije moglo izbjeći.

²⁹ Ibid, str. 4.

³⁰ Ibid, str. 6.

³¹ Speck, Oliver. „The New Order: The Method and Madness in the Cinema of Michael Haneke“ u *Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities*, ur. Rebecca Thomas. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008., str. 212.

³² Pages. „What’s Hidden in *Cache*“, str. 11.

U filmu *Sedmi kontinent* (*Der Siebente Kontinent*, 1989.) vrlo repetitivnu naraciju koja nas vodi kroz svakodnevicu jedne austrijske obitelji prekida neobična slika pješčane plaže. Svojom pojavom sasvim odudara od prikaza stvarnog filmskog prostora i vremena obitelji Schober koja vodi svoj život. Kadrovi njihove stvarnosti su hladni, fragmentirani i distancirani od gledatelja dok slika plaže djeluje nestvarno u svojim žarkim tonovima, ponajviše zbog toga što je to zbilja plakatna slika. Iako to nije ono što bismo na prvu ruku nazvali slikom nasilja, ona uistinu ima karakteristike traumatske slike, to jest slike nasilja. Kontrapunktirana svim ostalim prizorima unutar filma, ne postoji ništa unutar naracije što bi objašnjavalo njezinu pojavu. Kao i u *Skrivenom*, u *Sedmom kontinentu* ali i drugim Hanekeovim filmovima siguran prostor obiteljskog doba biva razdrman nepoznatom silom, mišlju ili entitetom i prijeti uništenju sazdane zajednice, no to zloćudno ostaje samo unutar obitelji Schober. Hanekeovi filmovi vrlo su često kontemplacija o suvremenom razvijenom društvu i obitelji kao gradivnoj jedinici tog društva koje je zadovoljilo sve svoje standarde prosperiteta i osiguralo svoja dobra. No društvo, kao ni obitelj, nije zaštićeno novcem ili sigurnošću okoline koju nudi zapadna Europa (koja je najčešće mjesto zbivanja njegovih filmova), već se u njega infiltrira bolećiva prošlost na kojoj je društvo uspostavilo svoje visoke standarde ili je destabilizirano iznutra nekim od pogubnih osjećaja grižnje i rastrojenosti a koji gledateljima nisu nikada do kraja razjašnjeni no sasvim su ih intuitivno svjesni u grozomornom prikazu europske svakidašnjice.

Sedmi kontinent film je o obitelji koja zbog nemogućnosti egzistiranja u lagodnosti sadašnjeg društva odlučuje uništiti sva svoja materijalna dobra (a to su materijalna dobra jedne dobrostojeće obitelji razvijenog svijeta) a potom i sebe. Stvarni događaj na kojem se temelji *Sedmi kontinent* pojačava još više jezu prikazanog, jer iako je režijski film postavljen tako da nam cijela obitelj samoubojica ostane emocionalno udaljena, ipak svijest o tome da se radilo o stvarnim ljudima a ne o fiktivnim karakterima, čini cijeli proces rasapa misterioznijim i dojmljivijim. Psihološki neobjašnjeni, još su jedan tipičan autorski potez Michaela Hanekea, koji se suzdržava unositi psihologizaciju u likove, smatrajući je površnom jer daje logične odgovore na pitanja na koja nitko nema odgovor.³³ Metoda izuzimanja je također prepoznatljiv postupak kojim se Haneke voli koristiti. Manjak informacija koji daje svom gledatelju ostavlja ga začudno udaljenim od likova i njihova djelovanja, ali izuzimanjem se koristi i kao doslovnim pogledom u stranu: najnasilnije scene u njegovim filmovima najčešće su događaji izvan kadra. Time autor izaziva frustraciju u gledatelju no pritom i stvara dojam

³³ Grossvogel. „Haneke: The Coercing of Vision“, str. 36.

da smo sami odvratili glavu od nasilja time osvješćujući našu nemoć (ili nevoljkost, jer Haneke vrlo često pokušava upozoriti na tu ljudsku tendenciju) da ga zaustavimo.³⁴ Izuzimanje je ovdje prisutno tijekom cijelog filma, gdje je glavni fokus događaja na dnevnim ritualima obitelji, počevši od ustajanja na zvuk budilice, zajedničkog obroka, pripremanja za izlazak, odlaska na posao, kupovine namirnica, goriva, pranja automobila, dok u filmu nije prisutna gotovo ni jedna scena sukoba ili dvojbenog ponašanja.³⁵ Točnije, kada i postoje naznake takvih radnji, kao lažno sljepilo male Eve, suze Annina brata Alexandera za večerom ili plač zbog razbijenog akvarija, vrlo brzo su suzbijeni ikakvi pokušaji izljeva emocija. Alexander nije utješén, već ga ostatak obitelji promatra s čuđenjem, a Eva je kažnjena unatoč majčinu obećanju da će sve biti u redu, dakle, primijenjene su korektivne metode kako se takvo ponašanje ne bi ponovilo. Emocionalnost ili agresija nisu primjereni, kako za tu obitelj tako ni za naraciju filma, koja na kraju počiva na metodičnom provođenju svakodnevice, bilo to kreacija ili destrukcija iste. Prostor koji obitelj Schober zauzima jest iskrzan, fragmentiran, repetitivan i ograničen. Slika je svedena na vrlo krupne kadrove u kojima ne vidimo njihova lica, već samo pokrete. Kadar ne daje prostor ničemu većem od proizvoda koji se može konzumirati.

Sam naslov filma – fiktivni sedmi kontinent, u vezi je s predstavom koju obitelj izvodi u trenucima kad netko preispituje njihove namjere. Naime, razlozi zašto iz banke podižu sav svoj novac, zašto se pakiraju i daju otkaz, jest njihovo navodno preseljenje u Australiju. Naslov *Sedmi kontinent* ime je praznog prostora. Australija koja se spominje tijekom priprema obitelji za odlazak, javlja se u više navrata kao reklamna slika Australije u turističkom uredu. Očigledno plakatna slika, svako toliko prekida naraciju filma i izvandijegetski se nameće gledateljevom pogledu, stvarajući očit nesklad s onim što slijedi. Plošnost plakata jest plošnost njihova dotadašnjeg života, a san o bijegu je stvaran kao i ta slika. Slika koju ne mogu dosegnuti, ne mogu zapriječiti njezinu pojavu, koja ne može biti integrirana unutar naracije filma već strši zasebna i neobična u svom postojanju, nosi pečat nasilja nad dijegezom, a time i nasilja nad protagonistima. Rasplet filma polusatno je uništavanje kompletne imovine, destrukcija koja je provedena u tolikoj mjeri temeljito i metodično, s jednakom metodičnošću i intenzitetom kojim su izgradili dotadašnji banalni život.³⁶

³⁴ Elsaesser. „Performative Self-Contradiction“, str. 62.

³⁵ Grossvogel. „Haneke: The Coercing of Vision“, str. 36.

³⁶ Schwartz, Peter J. „The Void at the Center of Things: Figures of Identity in Michael Haneke's Glaciation Trilogy“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 345.

Par u *Sedmom kontinentu* zove se Anna i Georg Schober, i u većini ostalih filmova (*Funny Games* - obje verzije, *Nepoznati kod*, *Skriveno*, *Vrijeme vukova*, *Ljubav*) glavni par nosit će neku od varijacija na ta imena, najčešće Anne i Georges Laurent. Ista imena kao isti znak za različito označeno svodi glavne likove na obrazac kojim se autor neprestano bavi. Isto ime uvijek će nositi predstavnici buržujskih obitelji, uvijek će predstavljati dominantni poredak svijeta, bila to visoka građanska klasa, ili još više, predstavnike nadmoćne ili kolonijalističke sile. Isto ime upućuje da se konstantno radi o istim ljudima s istim etičkim vrijednostima.³⁷ Pretpostavljajući kakve bi to etičke vrijednosti bile, one su vrlo lako podrivane i raskrinkane. Ekstreman slučaj izigravanja građanskih uvjerenja i remećenja stabilnosti doma, Haneke je u dva navrata obradio u filmu *Funny Games* (njemačka verzija iz 1997. godine i američka *Funny Games U.S.* iz 2007.). Njima je i iznevjerio gledateljska očekivanja kad je američka verzija izgledala identično kao i njemačka verzija, samo s američkim glumcima, suptilno se rugajući američkoj publici koja teško prati filmove na stranom jeziku. U benevolentnijim kritikama film je interpretiran kao necenzurirani užas i nasilje koje nam se ionako nudi naširoko u američkoj kinematografiji. No stavljeno u realističniji kontekst, gledatelj postaje svjestan kako ne postoji ništa privlačno ili zabavno u izljevima agresije, a što je do tada bio sklon misliti zatravljen lijepo upakiranim sadizmom *mainstream* kinematografije. Unatoč velikom otporu koji je nastao u javnosti po prikazivanju, što je u autorskom naumu mogla i biti jedna od poželjnih reakcija, poigravanje s žanrovskim postavkama horor filma, zbog kojih je film u nerazumijevanju osuđen kao neuspjao *slasher*-film, motiv nasilnog uljeza nije stran ni europskoj art kinematografiji, u čiju bi nišu zapravo trebao biti svrstan i *Funny Games*. Thomas Elsaesser, filmski povjesničar, objašnjava kako upravo u art filmovima uljez djeluje kao katalizator za unutarnju krizu, samouništenje, samodekonstrukciju i to vrlo često u okvirima nuklearne obitelji.³⁸

U filmu *Funny Games*, prijestupnici idu još korak dalje od toga, jer ne samo da su centar društvenog rasapa unutar dijegeze, nego je i njihovo postojanje u dijegezi diskutabilno. Radnja filma započinje s Annom i Georgom koji dolaze u svoju vikendicu sa sinom, i vrlo brzo pri dolasku susreću se s uljezom. Mladić ulazi u njihovu kuću i posuđuje jaja. Od tog trenutka pa do kraja filma, cijela radnja svodi se na psihičko i fizičko nasilje kojem dva stranca podčinjavaju nasumičnu obitelj. Prodor filmskog svijeta se vrlo brzo očituje – svako

³⁷ Naqvi, Fatima. „Mediated Invisibility: Michael Haneke“ u *The Literary and Cultural Rethoric of Victimhood: Western Europe, 1970-2005*. New York: Palgrave Macmillan, 2007., str 58.

³⁸ Elsaesser. „Performative Self-Contradiction“, str. 59.

toliko jedan od uljeza, Peter ili Tom, uspostavljaajući izravnu komunikaciju s kamerom, insinuira izrazitu artificijelnost ovog filma. Prvi put kada to Peter napravi, gledatelj doživljava perceptivni šok jer motivacijski ne postoji ni jedan razlog zašto bi jedan od likova imao mogućnost prekoračenja svjetova i uvlačenja gledatelja u svoju naraciju. Nakon prvog uspostavljanja izravnog kontakta s gledateljem, uskoro se događa još jedan pomak. Naime Peter predlaže okladu i u trenutku kad mu ni Georg ni Anna ne odgovore na pitanje, Peter usmjerava pogled u kameru i uspostavlja dijalog, pitajući samog gledatelja: „Što mislite, imaju li šanse? Na njihovoj ste strani, zar ne?“, što je ispad iz naracije kojim fiktivni lik komunicira sa stvarnim gledateljem. Pred kraj filma kad se zlostavljači ponovno vraćaju u kuću, nakon što se činilo da im je igra dosadila i da su odustali, Georgu nije jasno zašto su ponovno kod njih i zašto ne prestanu sa svojom morbidnom igrom, na što mu Peter odgovara vrlo logičnim razlogom: „Nismo dosegнули dužinu dugometražnog filma. Je li to dosta? Ali želite stvaran završetak, s uvjerljivim razvojem zapleta, zar ne?“. U poznatoj sceni premotavanja Anna u jednom trenutku dolazi do puške i upuca jednog od uljeza, no Peter, razbješnjen takvim razvojem događaja uzima daljinski upravljač i premotava cijelu tu scenu unatrag te sprečava Annu da uzme pušku, čime dalje teče razvoj filma prema njegovim planovima. Apsolutnu jezu izaziva spoznaja da čak i naracija filma sudjeluje u konačnom smaknuću protagonista filma, ne dajući im nikakvu priliku da se izbore za svoje postojanje.

Da bi to bilo moguće, bilo je potrebno uvesti likove kao što su Peter i Tom. Naime, i po samom objašnjenju autora, njih dvojica uopće nisu likovi: „Oni dolaze iz medija.“³⁹ Što će reći, ti su likovi samo medijski konstrukt, nešto što je iznjedrila filmska narativna linija koja je zabrazdila i pritom ih obdarila nadfilmskim mogućnostima komunikacije s publikom i apsolutnog ugnjetavanja likova koji se nalaze na najnižoj razini dijegeze. S druge strane, njih dvojica postaju ono što je u *Skrivenom* traumatska slika. Peter i Tom nisu stvoreni od „krvi i mesa“ već im je postojanje utemeljeno u nasilju invazivne slike. Videosnimke u *Skrivenom* imaju jednaku nadnaravnu moć pojave i bezrazložnog progona kao i Peter i Tom. Ako je Haneke u *Skrivenom* kritizirao zabarušene povijesne događaje, ovdje je izgradnja traumatske svijesti društva išla u općenitijem smjeru, propitujući nasilne nagone navodno civiliziranih konzumenata slika.

³⁹ Black, Tim. Funny Games and the End of Narrative. Spiked, 2008. url: <http://www.spikedonline.com/newsite/article/4979#.VsHdL7ThCWg> (14. veljače 2016.)

Freudova djeca

Haneke se dva puta osvrnuo na povijesne događaje. Prvi put u filmu *Skriveno*, drugi put u *Bijeloj vrpci* (*Das Weisse Band*, 2009.). Niti jedan ne tematizira izravno traumatski povijesni događaj, ali oba u jezgri postoje upravo zbog traumatskog događaja ili nekog aspekta traumatizma vezanog uz horor prošlosti. Tako u *Skrivenom* pokolj alžirskih prosvjednika u Parizu 1961. biva obrađen kroz osobne sudbine jedne francuske obitelji početkom 21. stoljeća, a povijest ponovno prodire na gotovo fantastičan način, kroz sliku koja se nastoji izbjeći a koja naposljetku zaposjeda i uništava. *Bijela vrpca* zauzela je drugu poziciju u prošlosti. Dok se *Skriveno* bavi posljedičnim događajima, *Bijela vrpca* transponirana je u trenutak u povijesti koji prethodi traumi, te ni njoj ne manjka nadnaravni moment nasilja.

Ovdje je potrebno osvrnuti se na francuskog dokumentarista Claudea Lanzmanna, čije je djelo *Shoah* (1985.) čest primjer za prikaz traume u mediju filma. Maratonski film sastoji se od niza intervjuja preživjelih žrtava koncentracijskih logora, tihih promatrača i sudionika u Holokaustu. Ono što čini njegov film specifičnim i različitim od dotadašnjih pokušaja bilježenja svjedoka Holokausta jest pristup koji je Lanzmann zauzeo pri dokumentiranju. Dokumentarizam je način uspostavljanja značenja i interpretacije stvarnog svijeta, no kad se radi o događaju kao što je Holokaust, Lanzmann tvrdi da je svako razumijevanje opsceno.⁴⁰ Tražiti razloge zašto je šest milijuna ljudi smaknuto, čak i ako je moguće donijeti zaključke analizirajući političku i ekonomsku situaciju Njemačke prije jačanja nacizma, ili iskapajući osobne razloge glavnih nacističkih vođa u njihovu djetinjstvu i mladosti, ta je potraga uzaludna. Stvoriti logično opravdanje, utvrditi uzročno-posljedični niz događaja koji su doveli do zločina čiji se razmjeri ne mogu pojmiti, za Lanzmanna ostaje van pameti, jer takvo što ne bi smjelo imati ikakav ljudski razlog, nikakvo opravdanje, niti zaslužuje razumijevanje. Jedini pristup u istraživanju Holokausta je pristup nerazumijevanja; Lanzmann je naime vodio intervjue s mišlju da ne postoji odgovor zašto se Holokaust dogodio, što povjesničar Dominick LaCapra u svojoj analizi Lanzmannova filma naziva *Warumverbot* odnosno zabrana pitanja „zašto?”.⁴¹ „Zašto?” je pitanje koje je Primo Levi, preživjeli zatočenik Auschwitza postavio stražaru u logoru kad mu nije dao piti, a njegov je odgovor bio „Ovdje

⁴⁰ Lanzmann, Claude. „The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann“ u *Trauma: Explorations in Memory*, ur. Cathy Caruth. Baltimore ; London : The John Hopkins University Press, 1995., str. 206.

⁴¹ LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1998., str. 100.

nema zašto.“, što je Lanzmann uzeo kao apsolutnu polazišnu točku u razumijevanju Holokausta od uzroka do posljedice. „Ne postoji razrješenje kontinuiteta između tog dvoga; tamo je samo rascjep, bezdan koji nikad neće biti prevladan.“⁴² Ponor koji Lanzmann spominje guta svako značenje, porijeklo nasilja, jezik, razum, objašnjenje, ljudskost. Ponor kida narativni slijed ljudske povijesti, jedan događaj ne nadovezuje se značenjski na drugi.

Vezu između dva događaja koji empirijski proizlaze jedan iz drugog, no značenjski ih simbolizira ponor, s obzirom da su dva događaja dva kraja traume, Laplanche razrađuje pod pojmom *après-coup* ili naknadnost. *Après-coup* je francuski naziv za spomenuti Freudov termin *Nachträglichkeit* čija je definicija prema Laplancheu „izraz kojim se Freud često služi u kontekstu svojeg shvaćanja psihičkog vremena i uzročnosti: doživljaji, dojmovi, tragovi sjećanja kasnije bivaju prepravljani u funkciji novih doživljaja, novog stupnja razvoja. Tako oni, osim novog značenja, mogu steći i novu psihičku djelotvornost.“⁴³ Naknadnost je mogućnost subjekta da naknadno prepravlja događaje iz prošlosti čime oni dobivaju smisao.⁴⁴ *Nachträglichkeit* znači prepravljanje dijelova iskustva koji nisu mogli biti pravovremeno integrirani u značenjsku cjelinu. Pojam je osobito značajan za interpretaciju traume jer govori o njezinoj dvokomponentnoj konstrukciji – prvotni događaj koji preplavljuje subjekt podražajima u tolikoj mjeri da ih nije u stanju primiti,⁴⁵ te drugi događaj koji naknadno, kroz neko proteklo vrijeme, služi kao okidač za pojavu neintegriranih sjećanja i potom simptoma traumatskog poremećaja. Laplanche to objašnjava ovako: „Trauma, da bi bila psihička trauma, ne događa se samo u jednom trenutku. Prvo, tu je implantacija nečega što dolazi izvana. I to iskustvo, ili sjećanje na njega, mora biti uvedeno u drugi događaj, kojim postaje traumatsko. Nije prvi čin taj koji je traumatski, već unutarne oživljavanje tog sjećanja postaje traumatsko.“⁴⁶ Caruth također spominje binarnost traumatskog događaja: „patologija se konstruira isključivo u *strukтури iskustva* ili recepciji: događaj nije asimiliran ili usvojen u potpunosti na vrijeme, već tek naknadno, u neprekidnom zaposjedanju onog koji ga je iskusio.“⁴⁷

Ono što Lanzmann ne želi razumjeti, što ne želi racionalizirati ili obrazložiti, tome se Haneke ipak posvetio u svom filmu. Iako je sam ustvrdio da njegov film ne tematizira nacizam već prije istražuje porijeklo zla,⁴⁸ *Bijela vrpca* ne odlazi daleko od Lanzmannova

⁴² Lanzmann. „The Obscenity of Understanding“, str. 206.

⁴³ Laplanche; Pontalis. Rječnik psihoanalize. Str. 245.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York ; London : Norton, 1989., str. 33-34.

⁴⁶ Caruth. An Interview with Jean Laplanche.

⁴⁷ Caruth. Uvod u *Trauma: Explorations in Memory*. Str. 4.

⁴⁸ Stewart, Garrett. „Pre-War Trauma: Haneke's *The White Ribbon*“, *Film Quarterly* 63, 4(2010), str. 41.

odbijanja racionalizacije; umjesto spekulativnih povijesnih interpretacija koje su nepodobne zbog ukorjenjivanja nepojmljivog zločina u logičan slijed ljudske povijesti, Hanekeova interpretacija proizlazi iz forme umjetničkog djela, koje se zbog svoje implicitne fiktivnosti čini kao primjeren način tematiziranja razornog povijesnog događaja. LaCapra tvrdi da je za progovaranje o Holokaustu potreban i određeni način reprezentacije, te u prilog Lanzmannova filma tvrdi da bi harmonizirajuće, konvencionalne priče ili umjetnička djela mogli biti neprihvatljivi,⁴⁹ za što bi *Bijela vrpca* u svojoj formi koja niječe katarzu i pomirenje, mogla pronaći idealnu reprezentaciju.

Film započinje glasom starca koji je odlučio ispričati priču o neobičnim događajima koji su se događali tijekom jedne godine u njemačkom selu Eichwald, tik prije početka Prvog svjetskog rata. Njegove riječi: „Ne znam je li priča koju vam želim ispričati u potpunosti istinita. Nešto od toga znam samo iz glasina...” uspostavljaju dva narativna vremena; prvo je vrijeme njegove starosti, drugo je vrijeme priče koju prenosi, a koja se odvija 1913. godine kad je pripovjedač tridesetogodišnji seoski učitelj. Bivši učitelj prenosi mračne događaje koji su počeli padom seoskog liječnika s konja jer je nepoznati počinitelj zavezao žicu preko koje se konj strmoglavio. Slično kao i u *Skrivenom*, prvi nesretni događaj se odmah instalira na početku filma poput prve snimke koju su Laurentovi primili, i jednako kao što sljedeće snimke postaju sve drastičnije, tako i događaji u selu postaju podmukliji. Struktura *Skrivenog* uvelike podsjeća na strukturu *Bijele vrpce*; misteriozni događaji pojačavaju tenzije unutar zajednice, bila to obitelj ili selo, te ih uskoro gledamo kako se upuštaju u međusobne sukobe dok ih strah od nepoznate sile glode, pri čemu razotkrivaju svu slojevitost svoje zloće. Kao i u *Skrivenom*, poticajni element za progresiju naracije koji *Bijela vrpca* nalazi u zločinima, na kraju ne biva osnovna linija što vodi nekoj kulminaciji, kao što bi to bilo u žanrovskom filmu, nego je tu da razobliči licemjerstvo i složenost likova. Ipak, dok *Skriveno* do samog kraja ne daje naznake tko bi mogao slati snimke, *Bijela vrpca* ipak daje snažne indikacije počinitelja kroz film, unatoč tomu što nikad nisu viđeni na djelu, čak je i njihova sposobnost da izvrše svoje naume a da se ne začuje niti lavež pasa gotovo nadnaravna. Nakon prve nesreće vidimo djevojčicu Klaru oko koje se okupljaju ostala djeca, uglavnom djevojčice i dječaci u ranoj adolescenciji, a njihovo okupljanje i pripovjedač signalizira kao neobično, jer umjesto da se rasprše kućama, djeca se zapute zajedno do kraja sela kako bi posjetila ožalošćenu kćerku unesrećenog liječnika.

⁴⁹ LaCapra. *History and Memory After Auschwitz*. Str. 110.

U filmu se konstantno kreće začuđujuć broj djece, što i ne bi bilo toliko zapanjujuće da film ne ostavlja dojam namjernog onemogućavanja raspoznavanja istih. Gledatelj sa sigurnošću može reći da prepoznae dvoje glavnih dječjih junaka, Klaru i Martina, pastorovu djecu, no ostatak koji trčkara za njima zamagluje percepciju tko su oni, kojim obiteljima pripadaju, koje su dobi. Mala vojska stoga na trenutke djeluje sablasno, pogotovo u crno-bijeloj fotografiji koja svodi sve njihove individualne karakteristike na minimum, ali i stvarajući osjećaj minijature, ali ne i bezazlene sile koja se svojim fizičkim predispozicijama na kraju koristi za neprimjetno kretanje selom. Do kraja filma učitelj postaje uvjeren da su seoska djeca predvođena Klarom kriva za izgorjelu štalu, izbatinjanog baruničina sina, nastradalu seljanku, liječnikov pad s konja, a naposljetku i za osljepljivanje lokalnog invalidnog dječaka.

Film je mahom interpretiran, s obzirom na vrijeme događaja, kao priča o začetku nacizma, to jest rađanje sadističke kolektivne svijesti koja će posljedično izgraditi nacional-socijalističku ideologiju. Propitivanje tadašnje opće državne situacije u njemačkom narodu naknadno je izrodilo mnoge teorije uzroka rađanja nacizma. Kao što Lanzmann kaže, postoje mnogobrojni razlozi od masovne nezaposlenosti, buđenja narodne svijesti, oponiranja židovskog duha njemačkom, Hitlerove osobne psihopatologije, no za njega je svaki taj razlog istinit koliko i lažan, jer, uzimajući u obzir sve utjecaje, na kraju niti jedan od njih nije dovoljno dobro opravdanje zašto su djeca ubijena u plinskim komorama.⁵⁰ Kada dođe do toga, ne postoji dobro objašnjenje.

Haneke daje samo indicaciju odgovora na Lanzmannovo pitanje, no ipak ne zapada u banalizaciju i ne tvrdi da je razriješio tajnu nastanka nacizma, već je poopćava na razinu rađanja zla. Iako svaka smisljena rasprava o Holokaustu, onome što mu je prethodilo i posljedičnoj katastrofi, zastaje na spomen djece, za koju Haneke vjeruje da nisu po prirodi nevina već itekako poznaju zlo,⁵¹ djeca su ta od koje film kreće, stoga se film u podnaslovu i naziva *“jedna njemačka dječja priča.”*⁵²

No uz Lanzmannovu djecu, Hanekeovu djecu, tu su i Freudova djeca. Razgovor o nacizmu i nastanku mržnje ne može proći bez spomena Freudove monumentalne interpretacije nastanka monoteizma.⁵³ Za njega monoteizam kao pojava nastaje kao stoljetni proces izgradnje identiteta židovskog naroda od njihova izlaska iz Egipta predvođenog, prema

⁵⁰ Lanzmann. „The Obscenity of Understanding“, str. 206.

⁵¹ Oehmke, Philipp; Beier, Lars-Olav. Interview with Director Michael Haneke: Every Film Rapes the Viewer. Spiegel, 2009. url: <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-director-michael-haneke-every-film-rapes-the-viewer-a-656419-2.html> (14. veljače 2016.)

⁵² *Das weiße Band, Eine deutsche Kindergeschichte*

⁵³ Freud, Sigmund. Mojsije i monoteizam. Beograd : Grafos, 1983.

Freudovim pretpostavkama, Egipćaninom Mojsijem, koji je na pokoreni, robovski narod u Egiptu prenio jednobojstvo faraona Ichnatona i njegovo vjerovanje u boga Atona.⁵⁴ Preko mitova i povijesnih činjenica koji su danas poznati iz različitih izvora, Freud pokušava rekonstruirati tisućljetnu „krivnju“ židovskog naroda. Prema njemu, usustavljanje zajedničke narodne svijesti proisteklo je iz dugog perioda latencije preuzimanja i modificiranja monoteističke religije, no za osjećaj krivnje smatra da proistječe iz ubojstva Mojsija u jednoj od pobuna protiv nametnute vjere.⁵⁵ Ubojstvo osloboditelja ponovljeno je ubojstvo oca za koje Freud vjeruje da se dogodilo u primitivnijim, plemenskim zajednicama i čija je smrt uzrokovala uspostavu pravila i tabua. Ubojstvo osloboditelja ponovno se odvija u uspostavljanju kršćanstva. Sinovi su u prvotnim zajednicama svojim zločinima stvorili osjećaj pripadnosti i zajedništva.⁵⁶ Freudovi sinovi stoga po subvertiranju roditeljskog autoriteta i izgradnji kolektivne svijesti na zločinu nalikuju Hanekeovoj djeci. Unatoč tome što su djeca počinitelji zločina u selu (barem nam je tako sugerirano, iako nikada dokazano), kroz raslojavanje mnogih ličnosti u selu, osobito paternalnih figura, sasvim je razvidno iz koje generacije proizlazi zlo nataloženo u mjestu. „Film britko identificira protestantizam kao uzrok dvostrukog ideološkog prijenosa iz čega je imperijalna njemačka kultura crpila sudbonosnu kombinaciju učinkovitosti i gorljivosti. Sekularizirala je božanski zakon nizom paternalnih zamjena (car, pastor, *pater familias*) koji su, čini se, utjelovljivali i nametnule autoritet u mjeri obrnuto proporcionalno njihovom položaju. U zamjenu, posvećivala je obitelj i naciju kao utvrdu neupitne važnosti i božanskog ugleda. Pobuna protiv ijednog smatrala se oblikom izdaje.“⁵⁷

Prva kažnjena očinska figura jest liječnik u namještenoj nesreći s konjem, a njegovo končano pojavljivanje u radnji događa se tek na sredini filma, no vrlo brzo prezentira se kao sadistička ličnost koja iskorištava slabije osobe uz sebe, od dadilje u svom seksualnom pražnjenju do incestuozne veze na koju prisiljava kćer, a u bijesu izgovorene riječi upućuju da niti njegova prošlost s preminulom suprugom nije bila manje degutantna. Kažnjen je i barun, iako naočigled mnogo dobrohotnija osoba od ostatka zatvorenih očeva u selu, kažnjavanje njegova sina Sigija donosi razdor u njegovu braku, a suprugino predbacivanje pasivnosti naposljetku donosi i propast. Ipak najzanimljiviji očinsko-sinovski odnos jest odnos Klare i Martina s njihovim ocem pastorom. Moralna okosnica sela prakticira izrazito strog odgoj

⁵⁴ Ibid, str. 22.

⁵⁵ Ibid, str. 96.

⁵⁶ Ibid, str. 88.

⁵⁷ Grundmann, Roy. „Unsentimental Education: An Interview with Michael Haneke,“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 593.

svoje mnogobrojne djece, kažnjavajući ih za svako odstupanje od ponašanja koje on smatra primjerenim. Garrett Stewart analizira motive razrađene u filmu uspoređujući njihovu pojavu u sadašnjosti te djece kao motiva koji najavljuju njihovu budućnost. Tako kadar u kojem se prvi put javlja scena obiteljskog nasilja, kada su Martin i Klara kažnjeni zbog kašnjenja, hodnik kroz koji Martin prolazi prema dnevnom boravku u kojem će biti kažnjen priziva zatvorski hodnik prije smaknuća.⁵⁸ Stewart napominje značenje kadra u kojem Martin nosi šibu kojom će biti kažnjen – žrtva postaje instrumentalizirana u vlastitoj patnji. Najznačajniji motiv, po kojem film i nosi ime, jest bijela vrpca prvotno svezana pastorovoj djeci kao podsjetnik na nevinost i čistoću djeteta koje oni svojim nepoštivanjem normi gube. Kad Martin biva zavezan kako ne bi kršio pravila tjelesne čistoće, sputavajući njegovu probuđenu seksualnu energiju, vrpce postaju okovi. Na kraju, kad je počinjen najgnusniji zločin - sakaćenje invalidnog dječaka, vrpca postaje povez koji zakriva rane, ali i koji zatvara oči, pri čemu se ne može zanemariti i indikacija eugenike ozljeđivanjem najdobroćudnije osobe u selu ali koja je očito izabrana za ostracizam kao genetski nepodobna osoba. Stewart napominje kako transformacija bijele vrpce pokazuje i sve aspekte nacističke ideologije – povez oko ruke predviđa buduće političko obilježje.⁵⁹

Iako Lanzmannov i Hanekeov film ne pripadaju čak ni istom filmskom rodu, niti obrađuju istu tematiku, dijele sličnost na tri razine. Prva je već spomenuta ideja da ono što se bavi pitanjem Holokausta, zahtijeva sasvim poseban modus rasprave i prikaza, stoga se obojica opredjeljuju za umjetničko djelo koje su lišili katarze. Obojica u temeljima odbijaju djelo koje bi moglo donijeti pročišćenje osjećaja, koje bi moglo biti ganutljivo, i dopustiti pomirenje s prošlošću. „Netko bi mogao prigovoriti, naravno, da uspostavljanje traume kao ograničenja reprezentacije nije baš nova ideja, osobito u svjetlu paradoksa uključenog u prikazivanje nezamislivog u Holokaustu. Ono što Haneke izbjegava svojom kompleksnom strategijom jest stvaranje treće, sveobuhvatne pozicije koja prigrbljuje relativizam s ciljem postizanja metaistine.“⁶⁰ Druga je sličnost polazišna točka od koje su obojica krenula a koja nije nacizam. „Od čistog nasilja se mora početi, a ne, kao uvijek, od logorskih vatri, pjesama, plavih glava i *Hitlerjugenda*. Čak ni od fanatiziranih njemačkih masa, uzvika 'Heil Hitler!' i milijuna podignutih ruku.“⁶¹

Zadnja je točka ono što je LaCapra nazvao *Warumverbot*. Holokaust bi, prema Freudu, bio vrhunac mnogostoljetnih traumatskih zaostataka povezanih s konstitucijom naroda,

⁵⁸ Stewart, Garrett. „Pre-War Trauma: Haneke's *The White Ribbon*“, *Film Quarterly* 63, 4(2010), str. 41.

⁵⁹ Ibid, str. 45.

⁶⁰ Speck. „The New Order“, str. 214.

⁶¹ LaCapra. *History and Memory After Auschwitz*. Str. 121.

njegove svijesti, i to najčešće kroz rušenje očinske figure. Prvotna trauma uništenja oca koja se potom ponavlja u ustrojstvu monoteističke religije seže do 20. stoljeća, gdje se kroz obiteljsku zajednicu i nepokoravanje vrhovnom autoritetu proizvodi frustracija i zloba. Tek naknadno, nakon zločina, on u punom razboru zadobiva svoj besmisao i manjak opravdanosti. Ono što je ovdje u interpretaciji filma ključno jest spomenuti *Warumverbot*. „Ovdje nema zašto“ poprište je svake traume; manjak razboritog objašnjenja za počinjeno uzrokuje traumu.

Warumverbot koji je Lanzmann uveo u svom filmu, da se ne propituje nastanak nacizma, ipak inteligentno nalazi odgovor u Hanekeovu filmu. *Bijela vrpca* razmješta dva trenutka traumatskog događaja na 1913. godinu, koja je vrijeme odvijanja filma, te drugi na vrijeme pripovijedanja, što se prema okvirnoj računici prema starosti učitelja koji pripovijeda može odrediti kao 40-ak godina kasnije, dakle vrijeme drugog svjetskog rata ili poratno vrijeme. Ako bi se Holokaust promatrao kao drugi događaj u dva nužna događaja traumatskog sindroma, onda bi djetinjstvo cijele arijevske rase bio prvi događaj koji je uzrokovao traumu. „Trauma je opetovano trpljenje događaja, ali to je i neprestano napuštanje mjesta događaja.“⁶² Trauma jednog koji potom čini nasilje, uzrokuje traumu drugog. Od prvotne traume nacije, koju je opisao Freud kroz traumu ubojstva oca, ona nije prestala kolati u uzročno-posljedičnom nizu. Ironično, trauma ubojstva Mojsija, koja je proizvela krivnju židovskog naroda na kraju je uzrokovala bijes kršćanske rigoroznosti koja je samo nastavak iste krivnje. Povijest time postaje ponavljanje istog događaja. Ubojstvo oca kao razaranje samog sebe paradoksalno postaje zaglavni kamen u konstituciji zajednice. Hanekeov fiktivni prikaz povijesti u mikrozajednici nastavlja se na koncept krivnje nagomilan kroz mnoge godine kruženja, pri čemu protagonisti bivaju model proizvodnje sadizma kroz nametnuti samoprijegor bez istinskog obrazloženja njihove pokore. Začetak *Warumverbota* stoga su licemjerne odluke patrijarhalnih figura kako bi se njihova djeca trebala ponašati, bez pokušaja da se istih pravila i oni drže, ali samo začetak. Vrijeme i ulančani periodi latencije održavaju bijes i krivnju koji svoju kulminaciju dočekuju u Holokaustu.

⁶² Caruth. Uvod u *Trauma: Explorations in Memory*. Str. 10.

Strukturiranje odsutnosti

Elie Wiesel, preživjeli zatočenik koncentracijskog logora objašnjava teškoću svjedočenja o zločinu: „Riječ je napustila značenje koje je namjeravala prenijeti — u nemogućnosti da ih učini podudarnim. Sve riječi činile su se neprikladne, istrošene, sulude, beživotne, dok sam ja želio da budu proodne. Gdje sam mogao otkriti svježju rječitost, iskonski jezik? Jezik noći nije bio ljudski; bio je primitivan, gotovo životinjski... To je bio jezik koncentracijskog logora. Negirao je sve ostale jezike i zauzeo njihovo mjesto. Umjesto spone, postao je zid.“⁶³

Kali Tal na njegovu primjeru objašnjava kako je problem svjedočenja problem nedostatnog jezika. Narativizacija proživljenih događaja oblik je proizvodnje simbola, koji u slučaju traumatskog sjećanja barata drugačijom „abecedom“ od uvriježene – značenje koje stvara trauma ne pripada općem znanju ni zajedničkom jeziku. Paul Fussell na tragu toga tvrdi da je razlika između narativiziranog događaja, proizašlog iz eksplicitne memorije i traumatskog kao defektnog implicitnog sjećanja ono što on naziva smrću metafore. Tal navodi primjer vojnika koji odlazi u rat s vizijom slave i potom biva rastrojen nasumičnim smrćima, pri čemu se rasplinjuju njegovi osobni i nacionalni mitovi (osobni mitovi izgrađeni su na temelju nacionalnih, u ovom slučaju) o herojstvu ratnika kojima ga je društvo opskrblilo, pri čemu se vojnik udaljava od spomenutog društva i odlazi „onkraj metafore“,⁶⁴ nesposoban za tumačenje i svjedočenje. Govor o traumi suočen je s ograničenjem jezika.

Jezičnost je izrazito povezana s cjelovitošću. Iz Janetove prve podjele na ljudske razine memorije (primitivnu, narativnu, traumatsku), suvremena podjela razlikuje deklarativnu (ili eksplicitnu) odgovornu za svjesno primanje i obradu informacija, te na nedeklarativnu (ili implicitnu) koja je proceduralna memorija u čijem se djelokrugu nalaze osjećaji, navike, usvojene i automatizirane sposobnosti, refleksi i klasično uvjetovane reakcije.⁶⁵ Događaji koji su prosljeđeni u deklarativnu memoriju postaju dio cjelovitog pamćenja te su podložni izmjenama. Traumatsko, koje ostaje na razini implicitnog sjećanja, neizrazivo je i fragmentarno. Van der Kolk objašnjava kako su sjećanja na traumu doživljena kao „fragmenti senzornih komponenata događaja: kao slike, olfaktorni, auditivni ili kinestetički utisci, ili intenzivni valovi osjećaja...“ Ukratko, traumatska su sjećanja fragmenti osjećajnih i osjetilnih

⁶³ Wiesel, Elie. „Why I write: Making No Becomes Yes,“ u *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*, ur. Rosenfeld and Greenburg. Bloomington : Indiana University Press, 1978., str. 201.

⁶⁴ Tal. „There Was No Plot, and I Discovered It by Mistake“

⁶⁵ Van der Kolk, Bessel A.; Finkelhor, Rita. „Dissociation and the Fragmentary Nature of Traumatic Memories: Overview and Exploratory Study,“ *Journal of Traumatic Stress* 8, 4(1995), str 505-525. url: <http://www.traumapages.com/a/vanderk2.php> (14. Veljače 2016.)

očitovanja, s minimumom verbalne reprezentacije.⁶⁶ Muk je jedna, ali i krajnja manifestacija tog ograničenja, no i snažan element Hanekeovih filmova.

Već u *Sedmom kontinentu* rasap nuklearne obitelji obilježen je „bezglasnom stravom“ (*speechless terror*),⁶⁷ manjak komunikacije očituje se u Evi kad hini sljepoću zbog djetinjaste želje za majčinom pažnjom. Kasnije se značenje njezinog čina suptilno razotkriva kadrom novinskog članka o slijepoj djevojčici koja je zadobila poštovanje majke. Nijemi pogledi i očaj jedini su znak neobjašnjenog postojanja zajedničke ideje o kolektivnom samoubojstvu među članovima obitelji. Propast jezika jest propast budućnosti, kao što kaže Georg Seeßlen: „Konačni paradoks u svakom pokušaju komunikacije, u svakoj slici filma Michaela Hanekea, ono je što prikrivanje prošlosti vodi u nestanak budućnosti. Očito, Hanekeovi likovi poznaju samo sadašnje vrijeme svog života. Ništa u njima ne živi u prošlosti niti živi za budućnost, zbog čega je svaki pokušaj međugeneracijske komunikacije osuđena na propast.“⁶⁸

Sedmi kontinent dehumaniziran je i režijskim postupcima; drastična fragmentacija udova tijela koja čine nešto, vrlo utilitarno, bez emocija ili motivacije. U prvih 15-ak minuta filma uopće se ne vide lica protagonista, svedeni su samo na pokret koji je nužan za egzistenciju, ali ne i za istinsko življenje, iz čega proizlazi i krnja slika osobe. Seeßlen dalje tvrdi da je značajan sadržaj u kompoziciji kadrova upravo praznina, jer kamera je preblizu tijela, što ne ostavlja prostora za cjelovit lik, stoga kamera vrši disekciju stvari, tijela i društvenih rituala.⁶⁹ Fragmentacija nam ne daje izraze lica ili osjećaje čime bismo psihološki opravdali likove u njihovim radnjama ili osjetili ikakvu namjeru.⁷⁰ Osobu koju vidimo poistovjećujemo s prostorom koji zauzima, tako da na kraju sasvim gube svoj osobni identitet.⁷¹

Povezanost fragmentarnosti i defektnosti jezika inicirana u *Sedmom kontinentu* najizrazitije je iskazana u filmovima *71 fragment kronologije slučajnosti* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994.) i *Nepoznati kod: nepotpune priče o nekoliko putovanja* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, 2000.). Hanekeov osobni poliglotizam omogućuje mu širenje područja borbe pri produkciji filmova na jezicima dominantnih euro-atlantskih zemalja na cjelokupno područje „prvog svijeta“. Višejezičnost se također javlja kao glavna potka fragmentarne izgradnje strukture u dva spomenuta filma, no i mogući uzrok

⁶⁶ Van der Kolk. „Dissociation and the Fragmentary Nature of Traumatic Memories“.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Seeßlen, Georg. „Structures of Glaciation: Gaze, Perspective, and Gestus in the Films of Michael Haneke“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 335.

⁶⁹ Ibid, str. 328.

⁷⁰ Schwartz. „The Void at the Center of Things“, str. 344.

⁷¹ Seeßlen. „Structures of Glaciation“, str. 326

konfliktnog odnosa mnogostrukih narativnih linija koje ova dva filma odlikuju. Multikulturalnost i propusnost za raznolikosti pretvara se u babilonski sindrom – mnogi jezici postaju nepremostiva prepreka u razumijevanju i komunikaciji.

Kao što je Grundmann primijetio, *71 fragment* i *Nepoznati kod* jedinstveni su po svojoj strukturi jer se fabula ne gradi oko nuklearne zajednice,⁷² što je dotadašnja Hanekeova praksa, već se slažu u kaotičan presjek jednog društva u određenom trenutku postojanja, bila to bečka buržoazija s kraja 80-ih godina ili multikulturalno pariško društvo početkom 21. stoljeća.⁷³ Grundmann također ističe kako se oba filma koriste uvriježenom tematikom europske kinematografije problema gradske otuđenosti i nezainteresiranosti srednje klase, te problematikom posljedica recentnih povijesnih događaja poput pada Istočnog bloka, zaostataka kolonijalizma i europskih težnji ka političkoj integraciji.⁷⁴

71 fragment kronologije slučajnosti posljednji je u Hanekeovoj takozvanoj trilogiji glacijacije, uz *Sedmi kontinent* i *Bennyjev video* (*Benny's Video*, 1992.). Iako režijski sličan *Sedmom kontinentu* zbog svojih kratkih kadrova i naprasnih rezova kojima misao ostavlja nedorečenu, protagonisti su raspršeni u više narativnih linija. Film se otvara *mise-en-abyme* snimkom vijesti o, vjerojatno, hrvatsko-srpskom ratu, potom otporu američkim vojnim trupama umiješanim u lokalne sukobe u Somaliji i na Haitiju. Naracija se dalje nastavlja scenom ilegalnog ulaska rumunjskog dječaka Mariana u Austriju. Slijede kadrovi krijumčarenja oružja, apatičnog bečkog para u mukama roditeljstva, potom mladog studenta u nastojanju da riješi apstraktnu zagonetku, te još jednog para u procesu udomljavanja djeteta, a uvod završava dehumaniziranom sekvencom donošenja novca u banku, gdje je susret djelatnice i njezina oca sveden na nekoliko rečenica razmijenjenih na šalteru. Pet zasebnih priča smjenjuje se u iskrzanim fragmentima odvojenim osjetnim zacrnjenjem, svojevrsno brehtovsko rastvaranje mehanizma umjetničkog djela, pri čemu se ponekad javljaju kadrovi televizijskih vijesti kojima, slično kao i u *Skrivenom*, nedostaje podrijetlo ili namjera. Iako naoko vrlo udaljeni u svojim pričama, svi protagonisti naposljetku se sliju u jednu narativnu točku u kojoj student Maximillian otvori gotovo ničime motiviranu paljbu u banci i pri tome usmrtni (vjerojatno, s obzirom na to da nije prikazano) likove okosnice ostalih narativnih linija.

Problem govora koji neprestance visi nad likovima postiže svoju konstantu u šutnji, a razbija se samo povremeno u čavrljanju ili nepoželjnom razgovoru usred posla, u par

⁷² Grundmann, Roy. „Between Adorno and Lyotard: Michael Haneke's Aesthetic of Fragmentation“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 371.

⁷³ Kasnije će takav presjek ponoviti u *Bijeloj vrpci* kao portret njemačkog sela netom prije Prvog svjetskog rata.

⁷⁴ Grundmann. „Between Adorno and Lyotard“, str. 372.

trenutaka doseže svoju eskalaciju u neprimjerenim izjavama. Izjava ljubavi između Marije i Hansa (spomenutog apatičnog para) iz čina privrženosti postaje groteska međusobnim vrijeđanjem i šamaranjem. Apsurdna situacija posvajanja djeteta kad se supružnici Brunner predomisle i umjesto djevojčice Anni, koju su već odabrali i pripremili se za njezin dolazak, naposljetku odaberu Mariana nakon njegove izjave i priče o egzilu na televiziji, prema Grundmannu se sažima u razgovoru para o tome kako će ta informacija biti priopćena djevojčici. Supruga upita: „Kako ćemo joj to objasniti?“, a Grundmann to objašnjava ovako: „Objasniti što, ponukani smo pitati, i odgovor je: njezinu odluku da odbije Anni. I prema tome, subjekt nije ni u potpunosti izražen. Rečenica konstituira aluziju na ono što ne može biti rečeno, na lingvističko kruženje traume.“⁷⁵

Kruženje traume omogućuje strukturiranje odsutnosti; *71 fragment* nepotpuna je cjelina zbog nedostatka uzročno-posljednične veze između događaja, zbog odsutnosti središnjeg pokretača. Pri interpretaciji djela može biti spomenuta ideja o otuđenju i ispraznosti građanstva zapadne civilizacije, no Haneke nikad nije u svom tkanju umjetničkog djela eksplicitan, a time i trivijalan u izjavama, a to je i traumatska bit njegovih djela. Njegova djela uprizoruju svijet u najkompleksnijim odnosima i igrama moći, bez čvrstog središta u kojem bi moglo postojati obrazloženje bezumnog djelovanja njegovih likova, ali ni očito neodrživih hijerarhija kojima ti likovi pripadaju a koje se gledatelju čine čvrsto uspostavljene i naravne.

Ovdje se treba još malo zadržati na Grundmannu s obzirom na to da se u svom članku bavio upravo odsustvom središta u modernizmu i postmodernizmu. Viziju necjelovitosti svijeta u modernizmu, prožetu osjećajem melankolije i čežnje, temelji na ideji Theodora Adorna o raspršenom ili nepovratno odsutnom središtu. Postmodernizam, s druge strane, ne niječe rasap stvarnosti, već ga prihvaća a stvarnost dobiva oblik mozaika sastavljenog od krhotina.⁷⁶ Grundmann uzima Jean-François Lyotarda, francuskog filozofa i sociologa, kao polazište za postmodernističku fragmentaciju prema kojoj je društvo, i bitnije, jezik u temeljima strukturiran agonistički. Lingvistički sukob nastaje zbog nepostojanja najviše kategorije diskursa, te izbor bilo kojeg diskursa čini nepravdu ignorirajući ili nijećući neku drugu kategoriju diskursa. Za Lyotarda, nemoguće je govoriti, a da se ne počinu nepravda.⁷⁷ Grundmann, prema svojem razlaganju o razlici fragmentarnosti u modernizmu i postmodernizmu, *71 fragment* svrstava unutar modernističke poetike: „(...) film se objavljuje

⁷⁵ Grundmann. „Between Adorno and Lyotard“, str. 398.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

kao modernističko djelo. Umanjuje prikazivačko obilje i umjesto toga, vrednuje formalni asketizam; preispituje pojmove linearnosti i zaključka i time obespravljuje ulogu denotacije; i najvažnije, dokida kauzalnost i propituje koherenciju u svom istraživanju konceptualno bogate razlike između fragmenta i cjeline.⁷⁸

Postmodernistička percepcija razlomljene stvarnosti nastavlja se na modernističku, a tako se i *Nepoznati kod* razvija iz umjetničkih postavki *71 fragmenta*. Agonistička pozicija jezika i društvenih klasa *Nepoznatog koda* jest uobličena Lyotardova ideja proizvodnje nepravde. Nemogućnost zajedničkog jezika u *71 fragmentu*, gdje se autohtono stanovništvo tek okrzne s imigracijom u slučaju izbjeglog Mariana, postaje gotovo doslovna u *Nepoznatom kodu*. Jednako usitnjena struktura prati sada pojedince i njihove obitelji kroz njihov vlastiti jezik, mjesto stanovanja, u slučaju doseljenih likova čak i njihovu matičnu zemlju, te svakodnevicu u Parizu koja neprestano podrazumijeva konflikt i diskriminaciju. Obrnuto od *71 fragmenta*, gdje se narativne linije u konačnici spajaju u jednu sudbonosnu, *Nepoznati kod* počinje monumentalnim dugim kadrom kao sidrištem za sve linije koje će se od njega račvati. Francuskinja Anne Laurent susreće mladog Jeana, brata svog partnera, a koji je odlučio otići od svog oca kako se ne bi bavio poljoprivredom. Završetkom njihove rasprave, kadar ne staje, već se nastavlja kad Jean degradirajućim potezom obezvrijedi prosjakinju. Amadou, mladić čija je obitelj emigrirala iz Malija, ulazi u konfrontaciju sa Jeanom, tražeći od njega da se ispriča prosjakinji, inače ilegalnoj imigrantici iz Rumunjske. Sukob eskalira tučnjavom i dolaskom policije, koja ne uspijeva adekvatno smiriti strasti, i bez temeljitog pokušaja razumijevanja događaja, bivaju kažnjeni Amadou za izazivanje nereda i Rumunjka Maria koja biva u sljedećih nekoliko kadrova deportirana kući.

Amadou smireno pokušava objasniti što se dogodilo, svjedočiti o počinjenoj nepravdi, no kao i Elie Wiesel s početka ovog poglavlja, ne uspijeva pronaći dostatan jezik. Iako Amadou tečno govori francuski jezik, značenje koje stvara ne dopire do policajca. Tvrdnja Afrikanca, Malijca da je Francuz, bijelac počinio obezvređujuće djelo, ne pripada općem znanju svijeta ni poznatim simbolima, stoga se Amadou tretira kao onoga koji proizvodi lažno značenje. Maria, koja je vraćena u rodnu zemlju, vrlo brzo shvaća da će njezina obitelj opstati jedino ako se ponovno vrati, te doista to i čini, ponovno ilegalno ulazi u Francusku, i ponovno traži svoje mjesto na ulicama Pariza kako bi prosila. Ciklička naracija izгона i povratka oblik je spomenutog lingvističkog kruženja traume; imigrantski jezik protjeran, ponovno se vraća. Prvi kadar filma prikazuje nijemu djecu kako se igraju pantomime, gdje

⁷⁸ Grundmann. „Between Adorno and Lyotard“, str. 378.

nitko ne uspijeva pogoditi značenje predstavljenog pojma, a djeluje kao prezentacija straha, bijega, tjeskobe ili neke druge emocije u tom rasponu. Film i završava istom tom igrom, ali ovdje nitko ni ne pokušava pogoditi, već smo mi kao gledatelji suočeni s pojmom na jeziku (dakle, znakovnom jeziku) koji je gotovo nepoznat za veliku većinu općeg stanovništva. Nikakav prijevod nam nije dan, imamo samo sliku nepoznatog znakovlja i povremeni neartikulirani glas gluhonijemog dječaka.

Van der Kolk istraživanjem dokazuje da je traumatski događaj nemoguće integrirati na semantičko-lingvističkoj razini, već se zadržava na onoj primitivnijoj – kao slika ili somatski podražaj, koji ponovno iskrsava.⁷⁹ Motiv traumatskog odlaska i povratka prožima sve tri narativne linije – „rumunjska“ linija već je spomenuta u Marijinoj deportaciji i ponovnom ilegalnom ulasku, „malijnska“ priča završava odlaskom oca obitelji natrag na svoj matični kontinent, čime vjerojatno konačno napušta svoju obitelj. „Francuska“ narativna linija sastoji se od dva odbjegla sina – Jeana, koji bježi sa sela i nestaje bez traga, te Georges, ratnog fotografa čiji odlasci i dolasci stvaraju frustraciju u njegovoj djevojci Anne. Georgesove fotografije pri tome zauzimaju značajnu ulogu unutar cjelokupne naracije filma.

Neki oblik izvandijegetičke slike pojavljuje se gotovo u svim Hanekeovim filmovima o suvremenom dobu, bilo da je riječ o snimkama vijesti, amaterskim video-snimkama Bennyja, spomenutim traumatskim slikama unutar naracije *Skrivenog*. Oliver Speck tvrdi da su snimke rata na televiziji izjava kako se Zapad ne može nositi s traumatskim događajima i kako ih nije uspio pravilno integrirati u simbolički okvir, odnosno historizirati ih.⁸⁰ U *Nepoznatom kodu* javlja se niz fotografija snimljenih Georgesovom kamerom. Prvi put su to njegove ratne fotografije s Kosova, drugi put su gotovo voajeristički snimljeni portreti putnika u pariškoj podzemnoj željeznici. Unatoč uobičajenosti izvandijegetičke slike, ipak je autorska odluka ovdje jedinstvena jer se radi o bezvremenskom mediju unutar filmskog medija koji ima svoje trajanje. Ili, važnije, radi se o mediju koji reprezentira stvarnost unutar medija koji koliko god realistično mogao izgledati, tek je dobro uređena fikcija. To podcrtava i informacija da su pariški portreti zapravo djelo francuskog fotografa Luca Delahayea iz serije fotografija pod znakovitim imenom *L'Autre*.⁸¹ Roland Barthes se u svojim esejima o prirodi fotografije bavi i problemom njezine stvarnosti.⁸² On navodi da fotografija nije stvarnost, već savršen *analogon* stvarnosti, takve opstojnosti da za razliku od ostalih imitativnih umjetnosti, poput slikarstva ili grafike, između slike i prikazanog objekta nije nužno uspostaviti kod.

⁷⁹ Van der Kolk. „Dissociation and the Fragmentary Nature of Traumatic Memories“.

⁸⁰ Speck. „The New Order“, str. 213.

⁸¹ Naqvi. „Mediated Invisibility: Michael Haneke“, str. 68.

⁸² Barthes, Roland. „The Photographic Message“ u *Image, Music, Text*. London : Fontana Press, 1977.

Imitativne se umjetnosti sastoje od dva tipa poruke, denotativne i konotativne: „denotativna poruka, koja je *analogon* sama po sebi, i konotativna poruka, što je način na koji društvo u određenoj mjeri izražava što misli o njoj.“⁸³ Fotografija je po tom pitanju drugačija, jer s obzirom na to da doslovno i objektivno prikazuje stvarnost, ne odašilje konotativnu poruku, već sve svoje značenje iscrpljuje u denotativnom. Time fotografija zadobiva poseban status – ona je kontinuirana poruka bez koda.⁸⁴ Od svih narativnih linija unutar *Nepoznatog koda*, serije fotografija možda najeksplicitnije izražavaju ono što je nagoviješteno u naslovu: krnji jezik Georgesova pisma s terena pokušava nadomjestiti apsolutni muk fotografije, fragmentiranost serije zbog statičnosti fotografskog medija, vječnost koja proistječe iz okamenjivanja, prodor stvarnosti u potpunoj doslovnosti, manjak značenja i simbola, nemogućnost promjene. Brigitte Peucker izjednačava denotativnost fotografije s traumom: „Čisto denotativno značenje moguće je samo u rijetkim slučajevima traumatskih slika, onih koje bilježe trenutke za koje konotativno značenje nije moguće – trenutke kad je jezik zaustavljen, dokinut. Njihov kod ostaje nepoznat.“⁸⁵ Nemogućnost Georgesova da razlikuje stvarnost od svojih fotografija, spomenuta u razgovoru za večerom i njegovom pismu, izjednačava za njega žrtve ratova koje je umjetnički popratio i građane Pariza. Svi su oni za njega ili jednako stvarni ili jednako nestvarni, što uzrokuje njegovu krizu, nemogućnost da razabere jedno od toga dvoga. Fragmentacija jezika i slike doseže u cijelom filmu vrhunac u ratnim i mirnodopskim serijama fotografija, i obje stoje kao simbol traumatskog temelja za konstruiranje Europe.

Kolonijalna prošlost konstitutivni je element većine politički i ekonomski utjecajnih zemalja, osvajanje na kojemu se temelji sadašnji prosperitet i premoć ipak uzima svoj danak. Multikulturalizam koji se uglavnom sastoji od prodora izbjeglica iz bivših kolonija prijeti onome što se smatra nacionalnim identitetom jedne zemlje. Grundmann smatra da je nemogućnost postojanja sveobuhvatne kategorije diskursa, ideja koju je postulirao Lyotard, vrlo čest problem s kojim se Haneke hrvla u svojim filmovima, ali je *Nepoznati kod* ipak najjasniji prikaz dotičnog konflikta.⁸⁶ Neil Christian Pages tu tvrdnju svodi na smionu izjavu da suvremeni Europljani kroz njihovu kulturnu proizvodnju uspješno izgrađuju vlastiti identitet i osjećaj pripadnosti istodobno ostajući nedirnuti etičkom odgovornošću za Drugog koji zapravo već obitava unutar granica Europe, i koji je „stvaran“, a ne samo odstranjena slika. Nesposobnost izgradnje identiteta osobe poput Georgesova, Marije ili Amadoua analogna

⁸³ Barthes, Roland. „The Photographic Message“ u *Image, Music, Text*. London : Fontana Press, 1977., str. 17.

⁸⁴ Ibid, str. 16-17.

⁸⁵ Pages. „What’s Hidden in *Caché*“, str. 4.

⁸⁶ Grundmann. „Between Adorno and Lyotard“, str. 399.

je nemogućnosti izgradnje identiteta jedne narodnosti i zemlje, nasilna prošlost pojedinca analogna je nasilnoj prošlosti nacije, bilo da je nasilje nad njom počinjeno ili je ona imala udjela u njemu. Nepostojanje diskursa koji bi premostio jaz nataloženih povijesnih trauma možda djeluje kao sumorna slika stvarnosti, no prema Adornu iskasapljena stvarnost nalazi u umjetnosti svoje zacjeljenje, jer „samo skrhana umjetnost može istinski odraziti skrhanu stvarnost suvremenog života,“⁸⁷ čega je Michael Haneke osobito svjestan.

⁸⁷ Grundmann. „Between Adorno and Lyotard“, str. 374.

Zaključak

Naracija je gradivni element ljudske svijesti a potom i ličnosti, uvjet za prelazak u civiliziranost jer se na njoj zasniva elaboracija i prihvaćanje iskustva ponekad ključnog za opstanak. Demistifikacija događaja stvara koherenciju i uzročno-posljedični niz unutar onoga što nazivamo povijest. Neuspjeh procesa simbolizacije dovodi do rasapa ličnosti, a ako se isti sindrom javlja na razini zajednice ili naroda, nastaje i rascjep u ljudskoj povijesti. Šutnja jednog postaje šutnja mnogih. Kompleksan i slojevit opus Michaela Hanekea uspijeva progovoriti u mnogim svojim aspektima o problematičnoj europskoj (ali i ljudskoj) povijesti vješto je obrađujući na mikrorazini bliskih i osnovnih zajednica kao što je obitelj. Gubitak jezika, opsjednutost slikom, tjeskoba, fragmentirana i medijatizirana stvarnost, propast komunikacije samo su simptomi traume a koji se istodobno javljaju unutar Hanekeovih filmova, vrlo često kao okosnica cijelog djela. Tretiranje slike na nekoliko istodobnih razina filmske naracije, razlamanje klasične strukture filma, očuđenje postignuto montažnim rezovima, odsutnost psihologizacije likova potpisni su postupci kojima se autor služi u svojoj poetici a kojima pobuđuje svijest gledatelja o iskrzanosti uvriježene vizije stvarnosti.

Ovaj rad je pokušao interpretirati traumatski poremećaj i njegove popratne karakteristike u okviru stvaralaštva Michaela Hanekea s ciljem dubinskog iščitavanja kritike kolonijalističke, nacionalističke i općenito problematične povijesti razvijenog Zapada i nemogućnosti narativizacije iste, ali i suvremenog društva koje na tim diskutabilnim temeljima počiva. Analiza filmova *Skriveno*, *Bijela vrpca*, *Sedmi kontinent*, *71 fragment kronologije slučajnosti* i *Nepoznati kod* provedena je uz pomoć tekstova Bessela van der Kolka, Sigmunda Freuda, Cathy Caruth, Roya Grundmanna, Jeana-Luca Nancyja, Rolanda Barthesa i drugih.

Literatura

1. Barthes, Roland. „The Photographic Message“ u *Image, Music, Text*. London : Fontana Press, 1977., str. 15-31.
2. Begić, Dražen. Psihopatologija. Zagreb : Medicinska naklada, 2011.
3. Black, Tim. Funny Games and the End of Narrative. Spiked, 2008. url: <http://www.spiked-online.com/newsite/article/4979#.VsHdL7ThCWg> (14. veljače 2016.)
4. Brinkema, Eugenie. „How to Do Things with Violence“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 354-370.
5. Caputi, Mary. Ambivalence and Displacement in Michael Haneke's *Caché*. Long Beach : California State University. url: <http://culturalstudiesresearch.org/wpcontent/uploads/2012/10/CaputiMichaelHanekeCache.pdf> (14. veljače 2016.)
6. Caruth, Cathy. An Interview with Jean Laplanche. Emory University, 2001. url: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.101/11.2caruth.txt> (14. veljače 2016.)
7. Dunn, Alison; Evers, Kevin; Lauerman, Kristen. He Didn't Kill the Fish: A Discussion with Michael Haneke. *Light and Shadow*, 2008. url: <http://www.bu.edu/phpbin/news-cms/news/?dept=1710&id=48932> (14. veljače 2016.)
8. Elsaesser, Thomas. „Performative Self-Contradiction: Michael Haneke's Mindgames,“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 53-74.
9. Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York ; London : Norton, 1989.
10. Freud, Sigmund. *Mojsije i monoteizam*. Beograd : Grafos, 1983.
11. Grossvogel, D. I. „Haneke: The Coercing of Vision,“ *Film Quarterly* 60, 4(2007), str. 36-43.
12. Grundmann, Roy. „Between Adorno and Lyotard: Michael Haneke's Aesthetic of Fragmentation“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 371-419.
13. Grundmann, Roy. „Unsentimental Education: An Interview with Michael Haneke,“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 591-606.

14. Kline, T. Jefferson. „The Intertextual and Discursive Origins of Terror in Michael Haneke's *Caché*,“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 552-561.
15. LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1998.
16. Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Baptiste. *Rječnik psihoanalize*. Zagreb : „August Cesarec“ : Naprijed, 1992.
17. Leys, Ruth. *Trauma: a Genealogy*. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2000.
18. Lučić, Hrvoje. „Pripovjedno organiziranje individualne traume u fikcionalnom filmu,“ *Hrvatski filmski ljetopis* 67, 17(2011), str. 42-53.
19. Marzec, Andrzej. „The Aesthetics of Hospitality: The Deconstruction of At-home,“ *Art Inquiry. Recherches sur les arts* 13, (2011), str. 19-33. url: https://www.academia.edu/1240416/The_aesthetics_of_hospitality_deconstructions_of_the_at-home_ (14. Veljače 2016.)
20. Matijašević, Željka. *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb : AGM, 2006.
21. Nancy, Jean-Luc. „Image and violence“ u *The Ground of Image*. New York : Fordham University Press, 2005, str. 15-26.
22. Naqvi, Fatima. „Mediated Invisibility: Michael Haneke“ u *The Literary and Cultural Rethoric of Victimhood: Western Europe, 1970-2005*. New York: Palgrave Macmillan, 2007., str 47-72.
23. Oehmke, Philipp; Beier, Lars-Olav. Interview with Director Michael Haneke: Every Film Rapes the Viewer. Spiegel, 2009. url: <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-director-michael-haneke-every-film-rapes-the-viewer-a-656419-2.html> (14.veljače 2016.)
24. Pages, Neil Christian. „What's Hidden in *Caché*,“ *Modern Austrian Literature* 43, 2(2010), str. 1-24.
25. Peucker, Brigitte. „Games Haneke Plays: Reality and Performance,“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 130-146.
26. Schwartz, Peter J. „The Void at the Center of Things: Figures of Identity in Michael Haneke's Glaciation Trilogy“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 337-353.

27. Seeßlen, Georg. „Structures of Glaciation: Gaze, Perspective, and Gestus in the Films of Michael Haneke“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 323-336.
28. Sharett, Christopher. „The World That Is Known : An Interview with Michael Haneke“ u *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. Chichester, West Sussex ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, str. 580-590.
29. Sorfa, David. „Uneasy Domesticity in the Films of Michael Haneke,“ *Studies in European Cinema* 3, 2(2006), str. 93-104.
30. Speck, Oliver. „The New Order: The Method and Madness in the Cinema of Michael Haneke“ u *Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities*, ur. Rebecca Thomas. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008., str. 205-221.
31. Stewart, Garrett. „Pre-War Trauma: Haneke's *The White Ribbon*“, *Film Quarterly* 63, 4(2010), str. 40-47.
32. Tal, Kali. „There Was No Plot, and I Discovered It by Mistake: Trauma, Community and the Revisionary Process“ u *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge [England] ; New York : Cambridge University Press, 1996. url: <http://kalital.com/Texts/Worlds/Chap6.html> (14. veljače 2016.)
33. Trauma: Explorations in Memory, ur. Cathy Caruth. Baltimore ; London : The John Hopkins University Press, 1995.
34. Van der Kolk, Bessel A.; Fislér, Rita. „Dissociation and the Fragmentary Nature of Traumatic Memories: Overview and Exploratory Study,“ *Journal of Traumatic Stress* 8, 4(1995), str 505-525. url: <http://www.trauma-pages.com/a/vanderk2.php> (14. Veljače 2016.)
35. Van der Kolk, Bessel A.; Weisaeth, Lars; Van der Hart, Onno. „History of Trauma in Psychiatry“ u *Traumatic Stress: The Effect of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society*, ur. Bessel van der Kolk et.al. New York ; London : The Guilford Press, 1996., str. 47-74.
36. Wheatley, Chaterine. *Michael Haneke's Cinema: the Ethics of the Image*. New York ; Oxford : Berghahn, 2009.
37. Wiesel, Elie. „Why I write: Making No Becomes Yes.“ u *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*, ur. Rosenfeld and Greenburg. Bloomington : Indiana University Press, 1978.