

Fri skriftlig hjemmeopgave
Medieanalyse III efterår/vinter 07-08
Fiktion

En analyse af
Michael Hanekes
Pianisten

Af Ida Johannessen
Hold II

Vejleder: Birger Langkjær

Indholdsfortegnelse

Indholdsfortegnelse.....	2
Indledning.....	3
De filmiske virkemidler – Det fragmentariske.....	4
Miljøet - Den menneskelige kulde	8
Musikken.....	11
Seksualiteten og voyeurismen.....	13
Konklusion	16
Primært værk:	17
Litteratur:	17
Artikler:.....	17
Hjemmesider:	18
Referat.....	19

Indledning

Pianisten er dramaet, der har splittet anmeldere såvel som publikum. Tilhængerne har været dem, der kunne holde til to timers afdækning af den menneskelige seksualitet, kulde og sindssygdom i selskab med et storladent romantisk Schubert-soundtrack.

La Pianiste (da.*Pianisten*) af Michael Haneke er en østrigsk/fransk produceret spillefilm fra 2001. Den er baseret på Elfriede Jelineks roman fra 1983, der på dansk har fået titlen *Spillelærerinden*. Filmen er en af de seneste i rækken af auteuren Michael Hanekes kontroversielle spillefilm.

Men hvor film som *Funny Games*, *Bennys video*, og *71 Fragmente(...)* m.fl. har fået kultstatus, er *Pianisten* nået ud til et bredere publikum, og med efterfølgeren *Caché* (da. *Skjult*) er Haneke for alvor kommet ind i varmen hos det europæiske mainstreampublikum.

Det er min tese, at man kan få en forståelse af filmens vigtigste temaer ved at se på dens tilhørsforhold til især (neo)realismen og art-filmen i David Bordwells definition og ved at sammenligne med mere klassiske træk fra Hollywoodfortællingen.

Jeg vil gøre dette ved at beskrive og analysere de filmiske virkemidler, miljøet og karaktererne, musikken og seksualiteten i filmen.

Jeg citerer fra de engelske undertekster og bruger også de engelske oversættelser i tolkningen af filmens sangtekster.

For referat henviser jeg til bilag.

De filmiske virkemidler – Det fragmentariske

David Bordwell bruger i en karakteristik af art-cinema, og særligt *realismen* i art-film, termen *episodisk form*. Haneke benytter sig af denne episodiske eller fragmentariske fortælleform både på indholdssiden og i forhold til det filmtekniske. Jeg vil herefter skelne mellem det, som Kristine Samson i sin artikel om *Fortællende fragmenter*¹ kalder de *formelle fragmenter* og *fortællefragmenterne*, da jeg mener, at denne skelnen er god til at belyse filmens meget tydelige episodiske stil.

De formelle fragmenter opstår som følge af særlig hård klipning, indramning, kamerabevægelser og lyd. Fortællefragmenterne opstår ved, at de væsentlige scener er klippet ud eller er off-screen.

I *Pianisten* opstår de formelle fragmenter som følge af mange enkeltindstillingsbilleder, der klippes over i kontrasterende billeder. Kontrasterne kan opfattes på flere forskellige planer. Visuelt: mørke modstilles med lys, auditivt: kraftfuldt klaverspil eller billarm modstilles med komplet stilhed, og tematisk: ensomheden og stilstanden kontrasteres med høj aktivitet og fællesskab, som vi ser det i klippet mellem mor og datter halvsovende i mørket og Walter og hans ishockeyhold, der spiller. Haneke siger selv om den fragmentariske fortællestil:

*”Hvis man foregiver, at virkeligheden er ligetil at beskrive, beroliger det, fordi det, der kan beskrives, også kan ændres. Film, som er mere bevidste om mulighederne – og som ikke vil lyve – er derimod tvunget til at fortælle gennem fragmenter.”*²

Klipningerne er hårde, og derved bliver formsproget kædet sammen med tematikken. Vi kommer ind i scenerne *in medias res* og som følge af dette, kombineret med fx forskellen i lysstyrke, opnås der en vis ”foruroligheds-effekt”, der ikke skal forveksles med den kendte chokeffekt (fx Hitchcock). Fortællestilen er altså ikke hverken behagelig eller lullende men derimod hård og kontant og kræver noget af tilskueren.

Flere scener spiller også på træk fra suspense-genren. Fx i scenen hvor Erika i drive-in-biografen sætter sig og tisser ved siden et par, der har sex i en bil. Manden opdager hende, går efter hende og råber skældsord. Erika løber bort, og der klippes til scenen, hvor hun kommer ind i bygningen, hun bor i.

¹ Se litt.liste.

² Mifune nr. 4 2004, s.28, 2. sp.

Denne hårde klipning kan man knytte sammen med begrebet *dangling cause*, altså en hængende årsag, der skal få sin virkning senere i filmen. Tydeligst er det i slutningen af filmen, hvor Erika, lige før de skal af sted til konservatoriet med toget, når at putte en stor køkkenkniv ned i sin lille håndtaske. Det skaber stor spænding, da vi gennem filmen har fået opbygget et stort kendskab til Erika, men som del af dette kendskab også ved, at hun som følge af filmens høje grad af realisme ikke altid handler som forventet eller håbet.

Spændingen bevares i de videre scener i konservatoriets hall. Vi ser Erikas søgende blik. Vi følger efter lige bag hende og får her en stærkere fornemmelse af *point of view* (herefter POV) end nogensinde før i filmen. Hun står tydeligt frem for os, men gruppen af mennesker hun bevæger sig hen mod er helt uskarp. Vi får altså en fornemmelse af en næsten svimlende uoverskuelighed, som virker passende til Erikas sindstilstand.

Suspensen fastholdes derved og manifesteres endeligt i den sidste dramatisk-ironiske replikveksling mellem først Gerda og Erika og herefter mellem hende og George, der siger: "*see you later, I hope*" (min understregning). Dermed hænger årsagen, indtil Walter uopfordret ytrer sig: "*My respects, Professor. I can't wait to hear you play*". Nu er alt tabt, og virkningen kan indtræde. Som i den græske tragedie må vores helt(inde) begå selvmord. Eller i hvert fald forsøge.

Som det også bliver pointeret i ovennævnte artikel, forsøger Haneke at *konstruere en slags tilfældighedens kronologi*, der har til formål at underbygge realismen og binde fortællefragmenterne sammen. Dette må være idealet for de fleste spillefilm, der jo alle på den ene eller anden måde har virkeligheden som basis for fiktionen. Forskellen er bare, at tilskueren her ikke får leveret en traditionel årsag-virkningskæde og heller ikke nogen moralske konklusioner. Filmen vender altså tilbage til nogle stilistiske og indholdsmæssige idealer, som vi kender fra bl.a. den italienske neorealisme. Zavattini, instruktøren af bl.a. "*Cykeltven*" siger i forbindelse med sin film:

*"Jeg interesserer mig for dramaet i de ting vi møder, ikke i dem vi planlægger"*³

Tilrettelæggelsen af filmen må altså være usynlig, og det er her, den fragmentariske form er effektiv, da den ikke tydeligt viser syuzhet men blot fabula, og gør *de tomme pladser* umiddelbart umærkbare.

³ S.258 i *Filmkunst*, se litt.liste

Brugen af off-screen er i denne sammenhæng vigtig. I scenen hvor Walter slår Erika til blods, er moren inde på det andet værelse. Vi ser ikke hende og hendes ansigtsudtryk, men får kun hendes fornemmelse af afmagt gennem de udbrud, hun kommer med. Det samme gør sig gældende i scenen, hvor Walter første gang taler med Erika. Samtalen er filmet fra et synspunkt tæt bag fra Erika, så vi kun ser Walters mimik indtil halvvejs i samtalen. Herefter krydsklippes der mellem deres ansigter.

Effekten bliver, at vi er mere opmærksomme, på det hun siger, og med hvilket tonefald hun gør det. Denne teknik benyttes mange steder i filmen, og på denne måde kommenterer det, der er off-screen, på det vi rent faktisk ser i billedet på en ganske diskret måde.

Kameraet observerer på lydløs og elegant vis uden at gøre krav på opmærksomhed. Vores synspunkt er enten lige bag ved eller lige over karakteren, aldrig fra POV. Vi følger altså med, men den visuelle identifikation kan aldrig blive fuldkommen. - Vi er aldrig inde i subjektet, vi betragter kun. Og det sidste er vigtigt, for vi skal huske, at det er en film, vi ser.

Filmen lægger ud (efter før-credits i komplet stilhed) i deres lejlighed. Scenen slutter mørk og stille i soveværelset og klippes hårdt over i sort baggrund, hvor titlen *La Pianiste* står med hvide typer. Nu klippes der direkte over til én og derefter flere spilleelevers hænder, der hopper rundt på et klaviatur. Kameraet befinder sig ca. ti cm over elevens hoved og er igen iagttagende men ikke selvoplevende.

Der ligger en naturlig fascination i at se et instrument blive brugt med legende lethed, men kombineret med spillelærerindes løbende skrappe korrektioner, får man også en fornemmelse af et begyndende tema i filmen. Menneskene er reduceret til deres hænder. Til de to kropsdele som hele deres karriere er afhængig af. Den følelsesmæssige kulde dette antyder kobles da også yderligere til Erikas person, da hun spørger:

"Do you have no ear for what coldness is?"(00:08:30)

Kulden som tematik ændrer sig i løbet af filmen, og da Walter Klemmer noget senere er blevet hendes elev, ser man ikke længere kun de spillende hænder, men også Erikas nederdel og blottede knæ. Effekten bliver en spænding omkring en uventet nærhed, hvor man blot håber og venter på, at hans hånd vil hoppe ned og berøre det. Det sker bare ikke.

Mange af billederne i filmen⁴, især dem fra øvelokalet, har en høj æstetisk værdi. Mange af dem er ”unødvendige” scener, der har en mindre åbenlys funktion i den samlede fortælling, men som snarere bruges til at skabe realistiske og smukke overgange.

I billedbeskrivelsen er der også lagt vægt på æstetikken. Elevator- og døråbninger bruges som rammer om personerne og sætter fokus på form og farve. Og i scenerne hvor det blændende lysindfald fra det store vindue er rammen om den lille Erikas mørke silhuet, det blank-sortede flygel og tegningerne af de forgangne tiders store pianister, ledes tankerne hen på den danske kunstner Vilhelm Hammershøi (1864-1916) med hans sans for lys og stille dramatik.

Scenernes rolige tempo skyldes især de få intense indstillinger og det, at der *ikke* er ikke-diegetisk underlægningsmusik.

Scenerne foregår i realtid, og det bruges til at understrege denne rolighed eller stilstand, men også omvendt til at skabe suspense. F.eks. I den lange og nervepirrende scene i Erikas værelse hvor Walter læser højt af brevet. Kamerabevægelserne er rolige og motiverede, og der er kun få krydsklip til moren i stuen og til hendes forsøg på at finde ud af, hvad de laver derinde. (*Ca. 01:24:25-01:33:00, altså en næsten ti minutter lang scene*)

Den sidste scene i filmen er nok den, der provokerer og frustrerer mest og samtidig kombinerer alle disse særlige filmiske virkemidler på den mest kontante måde. Først tømmes hallen med de mange ankomne publikummer, de sidste fatale ordvekslinger bliver givet, og Erika stikker kniven i brystet. Et hårdt klip fra den oplyste hall til aftenmørket og konservatoriets facade. Hun går ud. Bilerne larmer. Hun går ud af billedet. Klip til credits i total stilhed.

Dermed ender filmen stort set så åbent, som det er muligt, scenen afbrydes netop, som den er ved at udvikle sig, og det er nu op til publikum at tolke sig til den ”virkelige” slutning.

Helt i art-filmens ånd.

⁴ Cheffotograf: Christian Berger

Miljøet - Den menneskelige kulde

"Maybe you'd open your cultured mouth and comment on this shit."⁵

Som i neorealismen gør filmen brug af *real locations*, hvor "En episode fra storbyens gader bliver til et signalement af et menneskes, en klasses sociale og psykologiske tilstand"⁶.

Farverne i filmen er gennemgående kolde og enten helt lyse eller helt mørke. Kontrasten kan fx findes i modstillingen mellem konservatoriet og lejligheden. Den prægtige konservatoriebygning i hjertet af Wien får næsten karakter af det, man i dokumentar-terminologien kalder "de skyldige bygninger". Indenfor er der marmorflader, hvide vægge og i Erikas undervisningslokale næsten blændende lyst. Modsat er der i hendes og morens forstadslejlighed næsten altid halvdunkelt, og mange af mor/datterforholdets mest sigende scener foregår i næsten fuldkomment mørke.

Den lange voldscene sidst i filmen foregår op ad en helt sort væg i deres entre og dette, kombineret med de få indstillinger og de to karakterers fysiske og psykiske kamp, gør at tankerne ledes hen på kammerspillet opsætning.

Men hvor musikken kan løfte de ubehagelige scener på konservatoriet, er der en næsten kvælende stilhed i forstadslejligheden, der kun bliver brudt af den konstante summen af tv'et.

Vi får via deres hjem tegnet et billede af den østrigske øvre middelklasse. En gruppe mennesker der nok lidt for tit får sig en ekstra Grand Marnier inden sengetid og altid har amerikansk-producerede soaps eller naturprogrammer kørende i baggrunden. Men der er ikke tale om sociale tabere i gængs forstand, rigdommen ligger her i tilhørsforholdet til kultureliten.

Erika er en del af dette, men er samtidig en outsider i kraft af sine tilbøjeligheder. Dette skaber filmens drama og fremdrift.

Selvom Haneke ikke er interesseret i tydelig symbolik og ikke gerne fortæller os, hvordan vi skal tolke hans film, er han, som han også selv siger, ikke dokumentarist⁷. Han er kendt for at være optaget af Østrig og de mennesker, der bebor landet og han vil altså gennem sine film give en slags *rapport om nationens tilstand*⁸, som så mange andre siden neorealismen med Godard som foregangsmand har været det.

⁵ 01:27:45

⁶ Jensen, Niels: s. 258, *Filmkunst*

⁷ Mifune nr.4 2004

⁸ S.262 i *Filmkunst*

Haneke selv har, udover tidligere studier i psykologi, filosofi og drama, også forsøgt at blive optaget på konservatoriet som klassisk pianist⁹. Dette giver blot et bedre belæg for at hævde, at der er tale om en høj grad af realisme i de scener, der udspiller sig blandt de klassiske musikere.

Filmen skildrer det afskyeligt store pres, der ligger på de unge klassiske musikere, det være sig fra forældre som fra professorer og medstuderende. Den indbyrdes konkurrence eleverne imellem om succes og anerkendelse fører til en fuldstændig selvoptagethed og i sidste ende isolation.

I denne tematiske tråd af fortællingen er det eleven Anna, der er hovedpersonen. Pigen med det store talent der er lidt for god til at spille Schubert, og som derfor må udsættes for terror i form af glassplinter i jakkelommen, og som symptomatisk nok får diarre op til en vigtig generalprøve.

Moren til Anna, Madame Schober, lever fuldstændig op til det klassiske billede af den overambitiøse forælder og hun afslører sig selv i en fin freudiansk fortaelse:

*“She’s hardly attractive. Her only attribute was her talent. That’s why we sacrificed everything”
(01:13:37)*

Her må Erika venligt rette hendes *we* til *she*.

Og man kan da også fornemme en implicit kobling fra instruktørens side til, om det skal komme til at gå Anna som Erika.

Det manifesteres for alvor i en af de afsluttende scener på konservatoriet: *“She’s standing in for a pupil.”* fortæller Erikas mor Madame Schober. - *“that pupil is my daughter”* svarer Madame Schober. Men moren hører det ikke. Hun er ligeglad.

Der er heller ingen, der spørger til, hvorfor Erika er helt forslået, ligesom hun selv kun i en enkelt halvhjertet spørgen til helbredet og en sølle empati-gestus viser omsorg for Anna. Den eneste der ikke åbenlyst er en del af *disse* ubehageligheder, er Walter. Han er ingeniørstuderende og egentlig ikke rigtig en del af dette miljø. Han er som romantikkens ærlige naturbarn, der med sin selvsikkerhed, lyse hår og åbenlyse talent virker til at være den eneste ”uskyldige”. Det er han dog langt fra.

Den store forskel fra personkarakteristikken i den klassiske Hollywoodfortælling til Haneke’s måde at fortælle på skal bl.a. findes her. Som Kristine Samson formulerer det:

“Et af Haneke’s varemærker er, at hans personer ikke undergår en udvikling, men i stedet er placeret i en række situationer, der ikke virker restløst integreret i filmens overordnede handling.” (Cosmorama nr. 238, s. 105, 1.spalte.)

⁹ www.imdb.com

Dog adskiller *Pianisten* sig herved, at den i højere grad har en psykologisk traume som baggrund for filmens konflikter, og det er til dels udredningen af denne, der er det interessante.

Musikken

Musikken i *Pianisten* er stort set fuldstændig diegetisk. Enkelte steder bruges den som indgang eller udgang til en scene ved at lave overlap, men man møder aldrig den ikke-diegetiske musik, som er så velkendt fra filmene, der følger trækkene fra den klassiske Hollywoodfortælling.

Med Hanekes egne ord:

”(...). Generelt bliver musik ofte brugt til at skjule alle filmens fejl og mangler, og det bryder jeg mig ikke om. I mine film bruger jeg derfor kun musik i scener, hvor det indgår naturligt, eksempelvis når den spilles i radioen.(...) I *’Pianisten’* var det dog lidt anderledes(...)Men den var lidt af en undtagelse, fordi musikken nærmest er filmens tema (...)”¹⁰

Musikken fylder altså ekstraordinært meget i denne film. Det gælder, som sagt, for fortællingens overordnede tema, men også for noget så basalt som klippenes længde. De enkelte klaverstykker får lov at udfolde sig i meget få indstillinger. Det samme gør teksterne, og i flere scener får krydsklipningen mellem sangeren og Erika den effekt, at tekststykket kobles direkte til Erikas person på kommenterende vis.

Fra Schuberts *Winterreise*¹¹:

”Bark me away, you waking dogs, don’t let me rest in the sleeping hours! I’ve reached the end of dreams. What will I do amongst the sleepers?” (00:26:10)

Tolkningen *må* blive tvetydig: disse ”sleepers” kan både være samfundet som helhed, der ikke har plads til en skæbne som Erika eller pege på, at Erikas drømme om at finde en ligesindet er uopnåelige.

Det er også i forbindelse med denne scene, at den diegetiske musik får lov til at udspille sig længst tid ikke-diegetisk. Schuberts *Es-dur-trio* starter i øveseancen med trioen og følger Erika ind til pornobutikken i et indkøbscenter, fortsætter mens hun snuser til et lommetørklæde, der har været benyttet af tidligere mandlige gæster i kabinen og laver et fadende overlap til den sidste strofe af *Im Dorfe (In the village)* fra *Winterreise* og det hårde klip over til den unge sanger. Derved skabes en

¹⁰ S. 30 i Mifune nr. 4 2004

¹¹ *Winterreise* er Vilhelm Müllers 24 digte i en cyklus, som Franz Schubert senere satte musik til i 1827. Temaet er ensomheden og kulden behandlet i et romantisk formsprog.

stor kontrast, på adskillige niveauer, mellem højkulturens klassiske musik, og det noget lavere pornomiljø.

Men det er på sikker grund, i faglige konversationer om musik, at Erika på indirekte vis tydeligst viser sit inderste:

Erika: " *It torments him but he clings on, one last time. It's being aware of what it means to lose oneself before being completely abandoned.*" (...) Walter: " *You talk about things as if they were yours. It's rare. And I think you know it*"
E: " *Schubert and Schumann are my favourites, that's all. Since my father died completely mad in Steinhof asylum, I can talk easily about the twilight of the mind, can't I?*" (00:15:30)

Erika er ikke et almindeligt psykisk tilfælde. Hun kan vha. sin baggrund relatere til de store musikere og deres sindssygdomme. Men med en kold distance. Hun er den forladte og den ensomme. Og hun er bevidst om det. Hun har ventet på en ligesindet, og det er det hun tror, hun har fundet i Walter.

Seksualiteten og voyeurismen

”After all, love is built on banal things”¹²

I Bordwells definition er eroticisme¹³, eller den eksplicite seksualitet, et af de kendetegnende træk ved art-filmen. Dette er på en måde passende og på en anden utrolig malplaceret, når man taler om *Pianisten*.

Sexscenerne bruges ikke til pirre tilskueren, men til at forfærde.

Det er det, der ligger bagved og over lysterne, – tidligere hændelser, hendes skyldfølelse over de tabubelagte handlinger hun udfører osv. - der bliver det interessante, og dermed det Bordwell kalder den ”komplekse personpsykologi”, der skaber hele fremdriften i filmen.

Erika har sadomasochistiske tendenser, hun skærer i sine kønsdele og fremsætter ønsker om voldsovergreb. Dette og hendes aseksuelle kropsholdning og lange trenchcoats clasher mod den sædvanlige fremstilling af den seksuelle lærerinde, som det fx ses i *”The piano”* (1993, Jane Campion) og *”Lærerinden”* (Bo Widerberg, 1995).

For mens klaverspillet viser den stærkt kontrollerede side af Erika, viser sex-scenerne en Erika, der ikke længere er selvsikker. Hun er ikke længere lærerinden. Hun er eleven, der i sin naivitet tror, at virkelighedens mænd vil det samme som dem i pornofilmene:

”We’re both made of flesh and blood, don’t be so afraid (...) I want all you want (...)” (01:23:42)

Men seksualiteten bliver aldrig overekspliciteret (som vi f.eks. så det i Lars von Triers *Idioterne*). Vi hører kun lydene og ser det ophidsede ansigt, og det er altså kun, når vi følger Erikas blik på skærmen eller bladet, at vi får seksualiteten meget tydeligt fremstillet.

Erika er en voyeur, og det samme bliver tilskueren i de scener, hvor hun udlever denne side af sin seksualitet. Seksualitet for hende er en envejshandling. Hun ser filmene alene. Hun sidder alene uden for det elskende par og tisser. Det er hende, der, alene i kiosken, er på vej mod pornobladshylderne og møder sin elev, der på teenagetypisk vis socialiserer over pornoforsider. Og vigtigst; det er kun Erika, der må berøre Walter.

Det sidstnævntes vigtighed tydeliggøres kropsligt i en af scenerne i øvelokalet. Walter spørger, om han må kysse hendes hals, og dette bliver den endelige katalysator for et voldsomt hosteanfald hos Erika. En klar psykosomatisk reaktion som Walter også kommenterer på:

¹² 01:31:36

¹³ S.718, Bordwell

"You cough because you're uptight".

Denne sandhed er ikke ny for Erika:

"I have no feelings, get that into your head." (01:16)

Men det er i sex-scenerne, at vi føler størst empati. Da hun ligger sig ned på gulvet i redskabsrummet og bedende rækker sin hånd op mod ham, tager han den ikke. Da hun vasker sig om munden efter at have brækket sig og siger *"I am clean - like a baby"* (01:45:04), ved alle andre end hende at de ubehagelige konnotationer, disse ord giver, på ingen måde kan virke ophidsende på Walter.

Hendes problematiske seksualitet forklares og udtrykkes delvist gennem moren. Problematikken foregribes helt fra filmens start, hvor deres forhold som besidderisk, kontrollerende og dominerende mor og afhængigt uselvstændigt barn etableres.

Tydeligst bliver det i soveværelsesscenen sidst i filmen, hvor Erika nærmest voldtager sin mor og siger, at hun elsker hende.

Den efterfølgende samtale slutter med, at Erika siger: *"I saw the hairs on your sex"* - en barnlig-seksuel konstatering med en vis overraskelseeffekt.

Men moren portrætteres som de andre karakterer ikke ensidigt usympatisk. For selvom hun, i sin destruktive adfærd, ødelægger Erikas tøj såvel som hendes sociale liv, er der også elementer af kærlig forening. Blikke, berøringer og replikker som: *"That's how it is. We're a hot-blooded family"* (00:04:29) gør, at vi ser intimiteten mellem de to.

Men selvom Erika har brug for smerten, er det spørgsmålet, om Walters ydmygelser af hende netop er det, hun har håbet på hele tiden. For da han endelig opfylder hendes nedskrevne ønsker og herefter siger:

"Don't think you'll get me going by flashing your pathetic body" (01:50) er der ikke meget glæde at se i Erikas øjne, snarere en dyb sorg. Ydermere bliver Walters kommentar her næsten også en påmindelse fra Haneke til tilskueren, der selvfølgelig kigger på hendes bryst: Dette er ikke sex, det er vold.

Walter opnår først et reelt fysisk-seksuelt klimaks 10 min inden filmens slutning, men det er på ingen måde et følelsesmæssigt klimaks. Det er den ultimative ydmygelse af dem begge.

De har presset hinanden til det yderste. Walter er blevet voldsmand, og Erika har tabt sin mødom som voksen kvinde, i noget der minder om en voldtægt.

I den sidste scene i konservatoriet vendes problematikken som redundant pointe: "*Men! Always rushing you. You know how it is.*" (02:01:27) en af de sidste replikker, leveret af Gerda, viser tilbage til dette, og giver det udsagte en dramatisk-ironisk effekt. For Erika kender godt til forhastede mænd, bare ikke på den måde Gerda tænker på.

Konklusion

Pianisten er en både smuk og grusom film. Lige så smuk den er i dens billedsprog og lydbillede, lige så grusom er den i dens tematik og narration. Som tilskuer er der ingen forløsning og stort set ingen formildende omstændigheder, der kan lette ens forståelse af handlingerne og karaktererne.

Ydermere er narrationen konstrueret sådan, at vi aldrig oplever klimakserne. Alt det vi, som følge af vores indbyggede "Hollywood-skemata", forventer at se kan kun ske i vores fantasi. Vi bliver konstant præsenteret for konfliktsituationer, der hverken kan løses eller forløses. De etiske og sociale spørgsmål vi bliver stillet er nemlig så basale, at de bliver umulige at besvare. For alt foregår på realplanet. Vi får ikke udleveret dagdrømmerier eller natlige mareridt til at forklare psyken. Her *er* realverdenen mareridtet. Her behandles drifterne, stoltheden, skammen, aggressionen og kærligheden i en samfundskritisk kontekst.

Filmen trækker dermed tydeligst på tematikker fra (neo)realismen, der kommer til udtryk i såvel indholdet som i det fortælle tekniske, mens Hollywoodfortællingens indflydelse ses i de spændingskurver filmen laver. Via musikken får vi dog også yderligere en periode sat på: den tyske romantik. Og dermed har Haneke skabt et moderne drama, til det moderne menneske.

Litteraturliste

Primært værk:

DVD-version: Haneke, Michael: *The Piano Teacher*, Artificial Eye, 2001, Østrig/Frankrig.
Fransk med engelske undertekster. 129 min.

Litteratur:

- Grissemann, Stefan, (red.), *Die Klavierspielerin*, Sonderzahl, 2001, Wien: 206,21 ns
(drejebog, interviews, essays)
- Langkjær, Birger: *Filmlyd og filmmusik*, Museum Tusulanums forlag, 1996, Kbh
- Kap. 1,2 og 3 mm. S. 9-32: 20,21 ns
- Kap. 7: *Det melodramatiske epos*, s.69-137: 13,4 ns.
- Kap.10: *Den musikalske iscenesættelse af den moderne film*, s.125-150: 19,42 ns.

Artikler:

- Astruc, Alexandre: *En ny avant-gardes fødsel: Kameraet som pen in Se, det er film – i klip*, Fremad, 1970, s.149-154: 5,6 ns
- Bordwell, David: *The art cinema as a mode of film practice in Film theory and criticism*, 1985, Oxford University Press, s. 716-724: 10,25 ns.
- Bradshaw, Peter: Review: *The Piano teacher*, The Guardian 9/11 2001: 2,0ns.
- Christensen, Claus: *Ragnarok uden ramasjang*, 25/6 2004 2,1 ns
- Christensen, Claus og Oxholm, Jan: *Michael Haneke in Cosmorama Filmkunstnere i tiden*, nr. 227/228, 2001, s.102-108: 3,7 ns.
- Denby, David: Review: *The Piano teacher*, The New Yorker, April 2002: 3,66 ns.
- Hohenadel, Kristin: *A Different Kind of Shock Treatment*, The New York Times, 3/12 2007: 3,68 ns.
- Jensen, Bo Green: *Efter katastrofen*, Weekendavisen 25/6 2004 7,8 ns
- Jensen, Bo Green: *Farligt kamera*, Weekendavisen, 28/4 2006 2,1 ns
- Jensen, Bo Green: *Mørke Pletter*, Weekendavisen, 28/4 2006 8,2 ns.
- Jensen, Niels: *Moderne film in Filmkunst*, 1973, Gyldendal, s. 251- 271: 21,5 ns.
- Lange, Anders: *Med tillid når jeg langt*, Jyllands-Posten, 30/4 2002: 3,2 ns.
- Monggaard, Christian: *Hvorfor råber de sådan?*, Information 25/6 2004 3,0 ns.

Samson, Kristine: <i>Fortællende fragmenter</i> in <i>Cosmorama</i> <i>Alternative fortælleformer på film</i> , nr.238, 2006, s.96-108:	<u>13,5 ns</u>
Samson, Kristine og Munkholm, Thure: <i>Jeg vil gnide salt i samfundets sår</i> in <i>Mifune</i> nr.4.juni/juli 2004, s.26-31:	<u>7,9 ns.</u>
Skotte, Kim: <i>Filmkunst mod fordømmelsens diktatur</i> , <i>Politiken</i> , 28/4 2006	<u>3,0 ns.</u>
Skårderud, Finn: <i>Ubehag og eftertanke</i> , <i>Politiken</i> , 18/3 2006	<u>4,3 ns</u>
Thomas, Kevin: Review: <i>The Piano Teacher</i> , <i>The Los Angeles Times</i> , 12/4 2002	<u>1,5 ns.</u>
Thompson, Kristin: <i>Basic techniques of progression</i> in <i>Storytelling in the New Hollywood</i> , Harvard University Press, 2001	<u>45,7 ns.</u>
Vinterberg, Søren: <i>Thriller: Skjult, men overvåget</i> , <i>Politiken</i> , 28/4 2006:	<u>1,0 ns.</u>
	I alt: <u>412,93 ns.</u>

Hjemmesider:

<http://www.imdb.com/>

<http://www.gopera.com/winterreise/songs/cycle.mv>

Bilag I

Referat

Pianisten er historien om klaverlærerinden Erika (Isabelle Huppert), der bor sammen med sin mor (Annie Girardot) i en lejlighed i en forstad til Wien. Erika er i slutningen af 30'erne og underviser unge, håbefulde og ambitiøse pianister på konservatoriet i Wien. Til en "soiré" møder hun den unge Walter Klemmer (Benoît Magimel), der straks fascineres af Erikas smukke klaverspil og utilnærmelige udstråling og væremåde.

Han ansøger om eneundervisning hos hende og får det efter nogen diskussion. Walter finder hurtigt ud af, at Erikas seksualitet ikke er "normal". Konflikterne omkring dette, og særligt et brev Erika har givet ham med instruktionerne til en sadomasochistisk sex/volds-seance, ender i at Walter giver efter og banker hende til blods. Erikas egne frustrationer gør hende mere og mere desperat efter kærlighed og forståelse fra Walter såvel som fra sin mor, og da denne aldrig opnås, slutter filmen på konservatoriet, hvor Erika få minutter før en koncert stikker sig selv i hjertet med en køkkenkniv, hvorefter hun går ud af hallen og ned af gaden.