

Øjeblikke

Tre variationer over et mediepsykologisk grundtema

"... men bedstemor, hvor har du dog nogle store øjne!"

"Det er, for at jeg bedre kan se dig, min pige.!(...)"

"Bedstemor, hvor har du dog nogle store tænder!"

"Det er, for at jeg bedre kan spise dig ...!" og så sprang ulven ud af sengen og kastede sig over Rødhætte og spiste hende. Bagefter blev den søvnig og lagde sig i bedstemors seng og faldt i søvn.

fra *Din egen Eventyrbog*.

Svendborg, den 25.7.1938: "benjamin er her," noterer Brecht i sin arbejdsjournal, "han skriver på sit essay om baudelaire." Det er vennen Walter Benjamin, der besøger Brecht i det danske eksil; essayet bliver senere kendt under titlen "Über einige Motive bei Baudelaire". Dele af det er "godt", "nyttigt at læse", skriver Brecht, alligevel har han store betænkeligheder, for Benjamin "går ud fra noget, han kalder *aura*, som hænger sammen med drømmene (dagdrømmene). han siger: når man føler et blik rettet mod sig, også selvom det er i ryggen, så besvarer man det (!). forventningen om, at det man betragter, selv betragter én, skaber auraen. den skal være i forfald her på det sidste, sammen med det kultiske. b har opdaget dette ved analyse af film, hvor aura forfalder på grund af kunstværkers reproducerbarhed. det hele mystik, trods en holdning imod mystik. i en sådan form bliver den materialistiske historieopfattelse adapteret! det er temmelig grufuldt."¹

Han havde jo ret, Brecht. Det er temmelig grufuldt. En solidarisk, "reddende kritik" kan nok påvise aura-begrebets sammenhæng med andre af de benjaminske nøglebegreber, men ikke bortforklare, at det er mystisk, besværligt, uhåndterligt. Og så står det endda ikke særligt centralt, her i Baudelaire-essayet; det indføres hen mod slutningen som en lille krølle på den gennemgående diskussion af kategorierne "erfaring" og "oplevelse". Værre er det i det

tre år ældre essay, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", som Brecht da også hentyder til i sit notat: dér er det selve kernen i en omfattende kunstsociologisk/kunstpsykologisk konstruktion.² Og netop dér, hvor Benjamin selv følte, han var tættest på Brechts positioner, og hvor han, ifølge Adorno, bevidst forsøgte at overbyde Brecht i radikalitet, dér træder alle det sene forfatterskabs modsigelser frem, helt oppe på overfladen, udkrystalliseret omkring aurabegrebet:³ "alles mystik, bei einer haltung gegen mystik."

Eftertiden har ikke været mindre brutal end Brecht, når det gælder dette 'temmelig grufulde' begreb. Og det er karakteristisk, at næppe noget andet af Benjamins skrifter har været udsat for så ublid kritik, som netop 'reproduktionsessayet': aura-begrebet invaliderer den kunstsociologiske refleksion; det udmøntes i helt vinde og skæve kunsthistoriske periodiseringer; forestillingen om "auraens forfald" i fotografi og film fører til grelle overvurderinger af de nye billedmediers emancipatoriske muligheder og i sidste instans til hjerteskrærende naive, politiske prognoser. - En hård, ufølsom, men også i de fleste tilfælde berettiget kritik: essayet står ikke til at redde.

Og alligevel er det så en tekst, der ikke er til at komme udenom. Den optrykkes igen og igen i kunst- og mediesociologiske antologier; den dukker op som central reference i massekommunikationsforskningen den dag idag. Hvad der er flere, gode grunde til.

For antologiredaktørerne fungerer essayet som et vigtigt *teorihistorisk* dokument. Det fortæller, ligesom f.eks. Siegfried Kracauers samtidige skrifter, at der i miljøet omkring Frankfurterskolen eksisterede andre, mere åbne, prøvende holdninger til massekulturen end den uforsonlige, bornert uforstående, som fik sin endegyldige formulering i Adornos og Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*.⁴ Og i samme sammenhæng kan det læses *æstetikhistorisk* som et vidnesbyrd om mellemkrigstidens radikale, politiserede opgør med det 19. århundredes udlevede, kunstneriske former, - som en parallel i det teoretisk reflekterende register til avantgardebevægelsernes forsøg på, i praksis, at destruere "Institution Kunst".⁵

Men idag, 50 år efter, læses essayet ikke blot historisk, det er også en *levende* reference, ihvertfald når det indenfor massekommunikationsforskningen inddrages i diskussioner om medier og oplevelsesformer. Hvilket klart nok har at gøre med dette felts uudviklede karakter: bortset fra nogle få, nyere, psykoanalytisk inspirerede ansatser,⁶ er Benjamins 'reproduktionsessay' et af de eneste større forsøg på at behandle receptions-mæssige problemstillinger på et kvalitativt, ikke-empiristisk grundlag. Dette aktuelle, teorihistoriske

forhold er imidlertid næppe hele forklaringen på essayets usvækkede kraft.

Når denne udskældte tekst, alle åbenlyse teoretiske mangler til trods, stadig udøver en betragtelig tiltrækningskraft, skyldes det formentlig især de ejendommelige, suggestive beskrivelser af visuelle oplevelser, som ligger indvævet i den, og som den teoretiske refleksion hele tiden sætter af fra. Også betragtet på denne led er essayet et dokument: sådan kunne de nye billedmedier opleves, dengang i 30-erne, eller rettere: sådan *beskrev* en af århundredets skarpeste iagttagere *sine* oplevelser, i formuleringer der stadig giver resonans, også i den læser, der kritisk må konstatere, at teksten ikke holder som teoretisk ræsonnement.

Hvad er det egentlig, der står i denne tekst ? Hvad sker der, hvis man læser igennem refleksionerne og i stedet forsøger at følge den argumentation, der foregår under den begrebslige overflade, skjult i metaforer og andre stilistisk-retoriske figurer ? Kort sagt: hvad fortæller teksten, hvis man tager den, ikke på tanken, men på ordet ?

I. Med Benjamin i biografen

"... en vældig rystelse af det overleverede - en rystelse af traditionen" - er ifølge Benjamin konsekvensen af de nye, reproducerende billedmedier, af fotografiet, filmen. Især rystes de traderede kunstværker, eller rettere: deres "aura" ødelægges.⁷

I essayets første afsnit (II-IV) forbindes aura-begrebet på mangfoldige måder med den givne "kunstgenstands" placering i en historie, i en tradition, med "alt det, som lige fra oprindelsen er overleveret ved den, fra dens materielle eksistens til dens historiske vidnesbyrd", dens "ægthed", dens "autoritet". Men karakteristisk nok får begrebet sin mest prægnante formulering i en 'ahistorisk' sammenhæng, på et sted (III) hvor "aura ved naturlige genstande" indføres som illustration. Her defineres aura som "éngangsforekomst (einmalige Erscheinung) af en fjernhed, så nær den end måtte være." Udgangspunktet er altså en 'her-og-nu'-situation, der beskrives som 'auratisk' via en dobbeltbestemmelse: den er unik, og den henviser til en "fjernhed", dvs til noget, der - tidsligt eller rumligt - ligger hinsides 'her-og-nu'.

Auraen er en ulegemlig kvalitet, 'noget' i situationen, eller rettere: i *oplevelsen* af situationen. Som det hedder i fortsættelsen af det citerede sted: "En eftermiddag hvilende at følge en bjergkæde i horisonten eller en gren, der kaster sin skygge på den hvilende - det

er at indånde disse bjerges, denne grens aura." Fjernheden bestemmes her som en rumlig adskillelse, en distance mellem et betraggende subjekt og et betragtet objekt. Senere i teksten betegnes oplevelsen af den auratiske kunstgenstand som "koncentration", "samling", "fordybelse", "kontemplation", og fra Benjamins andre skrifter ved vi, at en sådan grublende, kontemplativ holdning ofte tænkes forbundet med tungsind, melankoli. Det rumligt nærværende objekt bliver "allegorisk", og kontemplationen en slags sørgearbejde over alt det, objektet henviser til: den rumlige og tidslige fjernhed, som aldrig helt kan overvindes i oplevelsen.⁸

I den foreliggende sammenhæng er det imidlertid et andet aspekt af den auratiske oplevelse, der understreges: subjektet "følger" det rumligt fjerne objekt, *mimer* det, ikke (som et lille barn ville gøre det) med hele kroppen, men med en minimal bevægelse af øjnene, en bevægelse der samtidig bestemmes som en art *inkorporering*: objektet forbliver skilt fra subjektet, det indoptages ikke reelt, men 'noget' af det, en ulegemlig kvalitet "indåndes".

Når ældre kunstværker reproduceres af fotografiet eller filmen, ødelægges auraen. Den "einmalige Erscheinung" opløses i identiske kopier, den rumlige distance mellem subjekt og objekt formindskes, objektet kommer 'for tæt på'. Dermed berøres en "ømfindtlig kerne" i det, - "det hylster (:auraen), der værner genstandens egenart", fjernes. En formulering, der læst i sammenhæng med Benjamins forestillinger om filmens "destruktive, dens katharsiske side: likvideringen af kulturarvens traditionsværdi" fremkalder et billede, præget af fallisk-sadistiske komponenter: de nye medier river det fine, sarte slør til side, trænger brutalt ind i den ømfindtlige kerne, destruerer, likviderer.

Dette 'voldelige' aspekt tematiseres ikke blot i forbindelse med reproduktionen af ældre, auratisk kunst, det er simpelthen det gennemgående træk i beskrivelsen af de nye medier, f.eks. af fotografiet (afsnit VI).

Det tidlige portrætfotografi var ganske vist, ifølge Benjamin, endnu auratisk, det besad en "tungsindig skønhed", det kunne blive genstand for melankolsk kontemplation, kunne fungere som element i erindringskulten for de "fjerne eller afdøde kære". Med det moderne fotografi forholder det sig anderledes. Om Atget, der i de tidlige morgentimer gik ud og fotograferede det mennesketomme Paris hedder det: "Fotografierne begynder hos Atget at blive bevismateriale i den historiske proces (...) De forlanger at blive opfattet i en bestemt hensigt. De er ikke særligt egnede til den fritsvævende kontemplation. De foruroliger tilskueren; han føler, han må lede efter en bestemt vej til dem." Hvor tilskueren stillet overfor det

auratiske kunstværk kan optage objektet i sin egen subjektive, "fritsvævende" associationsstrøm, peger fotografierne mod én bestemt (omend uklar, skjult) mening, de kræver fortolkning, udredning, og i billedbladene byder underteksterne sig til som vejvisere. "De direktiver, som den, der ser på billeder i det illustrerede blad, får gennem billedteksten, bliver snart mere præcise og bydende i filmen, hvor opfattelsen af hvert enkelt billede viser sig at være foreskrevet i rækken af alle de foregående."

Undervejs gennem disse første afsnit af 'reproduktionsessayet' begynder der således at aftegne sig en tematisk struktur: Den auratiske, kontemplative oplevelse bestemmes ved *distancen* mellem subjekt og objekt, ved subjektets *mimende identifikation* med objektet, ved *inkorporeringen* af den ulegemlige fjernhedskvalitet. Heroverfor står de nye medier, primært filmen, der nedbryder afstanden, fjerner det fremstillede auratiske hylster og autoritært bydende tvinger subjektet til at opgive den kontemplative holdning og hengive sig til billedstrømmens direktiver.

Den hvilende, der betragter en fjern bjergkæde; tilskueren, der betragter malerier, fotografier, film: - fremstillingen bevæger sig i disse afsnit fra naturobjektet til det menneskeskabte objekt, og mere præcist, til billeder, dvs objekter, der så at sige som en gentagelse har optaget den oprindelige relation i sig: I selve billedobjektet fastholdes et andet subjekts betragtning af virkeligheden.

I essayets midterafsnit (VII-XIII), der mere direkte handler om filmen, ligger hovedvægten på denne objektets 'indre' betragterrelation, omend fortsat reflekteret i forhold til en tilskuerinstans, for, som Benjamin understreger det: tilskuerens oplevelse af den virkelighed, filmbilledet registrerer, går nødvendigvis via identifikation med apparaturet, med kameraet: "Publikum overtager(...) apparaturets holdning: det analyserer."

Publikum analyserer, fordi kameraet analyserer. Og kameraet forholder sig analyserende både til auratiske og ikke-auratiske fænomener. Skuespilleren er f.eks. et levende, auratisk menneske, der virker her og nu, med hele sin krop. Men ligesom filmen fjerner det auratiske hylster omkring den reproducerede kunstgenstand, destruerer den også den auratiske krops præstation. Kameraet er ikke "forpligtet til at respektere denne præstation som en totalitet", den underkastes "en række optiske analyser", den auratiske krop gennemskæres, som var den en død ting, skuespilleren bliver, med Arnheims formulering, "en rekvisit".

Ikke blot skuespillerens krop og præstation, men hele virkeligheden, anskuet som organisk sammenhængende totalitet, brydes ned. Det analyserende apparatur er "trængt dybt ind i virkelig-

heden", skriver Benjamin og anskueliggør dette med en ganske ejendommelig metaforik (XI). Som "hjælpekonstruktion" vælger han at sammenligne to former for lægekunst, magikerens og kirurgens, - og antyder med det samme et grundlæggende træk i sin forestillingsverden: virkelighedsobjektet opleves, i det mindste i udgangspunktet, som analogt med kroppen, som en menneskelig totalitet.

Magikeren, "der helbreder en syg ved håndspålæggelse (...) opretholder den naturlige distance mellem sig selv og den syge", han følger, kunne man retrospektivt sige, den fremmede krop imiterende med hånden, på samme måde som den hvilende med øjet følger den fjerne bjergkæde, og skaber dermed en ulegemlig kopi af objektets totalitet. Kirurgen, derimod, "formindsker afstanden til den behandlede stærkt - idet han trænger ind i hand indre - og han forøger den kun lidt - gennem den forsigtighed, hvormed hans hånd bevæger sig mellem organerne. Kort sagt: til forskel fra magikeren (der endnu gemmer sig i den praktiserende læge) giver kirurgen i det afgørende øjeblik afkald på at stille sig over for sin patient som menneske over for menneske: han trænger tværtimod operativt ind i ham."

Magikeren og kirurgen er metaforer for maleren og filmfotografen. Maleren, der skaber det auratiske billede, opretholder "den naturlige distance" til det menneskeliggjorte objekt, til virkeligheden betragtet som en krop, kærtegnende mimer han objektet med hånden, hvorimod filmfotografen med sit umenneskelige apparatur trænger operativt analyserende "dybt ind i de foreliggende kendsgerningers mønster." Mens malerens billede er en "totalfremstilling", er filmfotografens "delt i mange stykker, som finder sammen efter en ny lovmæssighed", - og kan netop være det, fordi han giver afkald på at forholde sig til virkeligheden som "menneske over for menneske".

Denne tematisering af det distanceret mimende overfor det operativt indtrængende, det ikke-identiske, dukker op igen og igen i disse midterafsnit af essayet. Et sted (XIII) tales der om, at filmen sammenlignet med teatret har større analysemuligheder - "som følge af en større evne til isolering": filmens analyse foregår således ikke blot i montagen, hvor virkelighedsfragmenterne føjes sammen efter "en ny lovmæssighed", men også i selve billedet, i hvad man kunne kalde 'focuseringen'. Apparatet kan bryde ind i virkelighedstotaliteten, indramme, forstørre, udhæve, bringe nær. Og dermed bliver filmen i stand til at bryde objektverdenens fortryllelse, til at "erobre et uhyre og uanet område for os. Vore værtshuse og storbygader, vore kontorer og møblerede værelser, vore banegårde og

fabrikker syntes at ville lukke os håbløst inde. Da kom filmen og sprængte med sin dynamit af tiendedelssekunder denne fængsels-verden ..."

Umiddelbart foretages der her en ganske sigende kobling mellem filmen som operativ analyse og som katharsisk destruktion, men samtidig antydes også den radikale fremmedfølelse, der er refleksionens grundlag: moderniteten oplevet som kvælende fængsel. I denne passage er virkeligheden ikke længere den menneskeliggjorte, fortrolige, omend distante natur, - men den moderne storby, der trænger sig sammen om individet, fastholder det, og vender det ryggen. Her er ingen forsoning mellem subjekt og objekt mulig, og filmen, der ikke besidder malerens humanitet i omgangen med objektet, bringer den store forløsning: den beklemmende realitet sprænges bort i en befriende eksplosion.

I essayets sidste afsnit (XIV-XV) genoptager Benjamin mere eksplicit behandlingen af forholdet mellem tilskuer og billede, først via endnu en "hjelpekonstruktion": han henviser til dadaisterne, hvis projekt bestemmes som "en hensynsløs ødelæggelse af auraen ved deres produkter". Dada-objektet umuliggjorde "samling", "stilingtagen", "fordybelse". Det var "et skud. Det stødte betragteren", - og filmen, "der i ryk trænger sig ind på tilskueren" udnævnes til dadas sande arvtager, dadas projekt gennemført med teknisk adækvate midler. Det auratiske billede "indbyder tilskueren til kontempleration; foran det kan han hengive sig til sin egen associationsstrøm. Foran filmen kan han ikke det. Næppe har han taget den i øjesyn, før den allerede har forandret sig (...) Derpå beror filmens chockvirkning..."

Denne tematik resumeres til sidst i en kompakt modstilling af de to oplevelsesformer: samling og adspredelse (Sammlung og Zerstreuung), hvor termerne i sig selv udsiger den grundlæggende forestilling, - et subjekt der samles eller spredes. "...den, der samler sig foran kunstværket, fordyber sig i det (versenkt sich darein); han går ind i det pågældende værk, således som legenden fortæller en kinesisk maler gjorde det ved synet af sit fuldendte billede. Derimod lader den adspredte mængde for sin del kunstværket synke ned i sig (versenkt...) das Kunstwerk in sich."

Den foregående læsning har, som nævnt, søgt at tage 'reproduktionsessayet' på ordet, den har fokuseret på de steder i teksten, hvor de centrale oplevelseskategorier beskrives mest udførligt, i suggestive billeder. Læsningen har samlet og nødtørftigt ordnet de prædikater, der undervejs kvalificerer kategorierne, men den har også - uden at det eksplicit er blevet diskuteret - tydeliggjort en ejendommelighed i tekstens behandling af de to oplevelsesformer: der er i

essayet en påfaldende asymmetri mellem det auratiske og det ikke-auratiske register.

Omkring det auratiske værk er produktion og reception identiske processer: maleren forholder sig i skabelsesprocessen til den menneskeliggjorte natur på samme måde som tilskueren, der betragter det færdige værk. I begge tilfælde er der tale om et helt, 'samlet' subjekt, der forholder sig mimende, identificerende til et distant, 'samlet' objekt.

I det ikke-auratiske register er forholdene noget mere komplicerede. Her placeres tilskueren så at sige i en dobbeltposition: kunstneren, dvs filmfotografen, bryder med apparatet destruktivt analyserende ind i virkelighedsobjektet, og tilskueren må følge apparaturets direktiver, overtage dets holdning. Men når det færdige billede, sammen med andre billedfragmenter, monteres ind i filmens forløb "efter en ny lovmæssighed", fungerer det (og filmen som helhed) i forhold til tilskueren på samme måde som kameraet i forhold til virkeligheden: det bryder ind, støder, spreder. Tilskueren mimer, men det er kameraets destruktion af objektet, der mimes, og i denne mimen destrueres han selv, han er ikke længere et 'samlet' subjekt, men passiv, fragmenteret, overmandet af det aktivt agerende, bydende objekt.

Efter denne 'opererende', 'analyserende' læsning er det vel ikke vanskeligt at se, at det er det samme lille sæt subjekt/objekt-relationer, som gennemspilles igen og igen undervejs i teksten, og at den nævnte asymmetri opstår ved en simpel udskiftning langs en aktiv/passiv-akse. Men forholdene kan måske trækkes op i et afsluttende resumé:

Grundformen er enkel: et subjekt betragter et objekt. Forholdet mellem subjekt og objekt er generelt bestemt ved lighed (identitet) eller forskel (fremmedhed), ofte koblet med distance eller nærhed (: tilskueren, der betragter det fjerne, menneskeliggjorte objekt - modstillet det umenneskelige apparatur, der kommer 'for tæt på' virkelighedskroppen). Selve aktiviteten, "at se", gennemspilles i to varianter, som *mimen* og *indtrængen*. "At mime" er koblet til ligheds-polen, "at trænge ind i" er oftest koblet til forskels-polen, og her som destruktion (aktivt: filmen, der sprænger virkeligheden; passivt: tilskueren, der sprænges af filmen), men enkelte steder også til ligheds-polen (: tilskueren, der forsænker sig i det auratiske billede).

II. På psykoanalytikerens divan

Et sted i begyndelsen af essayet (afsnit III) formulerer Benjamin sin overordnede tese således: "Inden for store historiske tidsrum foran-

dres det menneskelige fællesskabs hele eksistensform og hermed også den sanselige perceptions art og måde. Den art og måde, hvorpå menneskets sanselige perception organiseres - det medium, hvori den finder sted - er ikke blot naturligt, men også historisk betinget." - Og undervejs gennem teksten fastholdes dette perspektiv: de centrale oplevelseskategorier, kontemplation, adspredelse osv., søges distribueret på (og reflekteret i forhold til) bestemte historiske perioder, bestemte medieformer. Samtidig antydes det imidlertid også, f.eks. i forbindelse med den 'ahistoriske' naturoplevelse, at i det mindste den auratiske oplevelsesmåde har en mere generel status. Og overhovedet er det, på baggrund af den foregående læsning, en nærliggende tanke, at de velkendte vanskeligheder med at få sammenhæng i tekstens historiske og kunstsociologiske ræsonnement hænger sammen med, at centralkategorierne ikke er udarbejdet som egentlige historiske eller teoretiske begreber, men er en slags retoriske figurer, sproglige brændpunkter, der samler et lille sæt på én gang subjektive og meget generelle oplevelser. I en given historisk periode artikuleres visse af disse oplevelsesmåder måske nok særligt markant omkring bestemte medier, men de kan også træde frem i helt andre sammenhænge.

Det er i hvertfald tankevækkende, at man uden for det egentligt æstetiske felt, og på kryds og tværs henover essayets historiske periodiseringer, møder formuleringer, som er parallelle med Benjamins beskrivelse af visuelle oplevelser. Hverdagssproget, eventyrene, myterne, folketroen osv. har længe fortalt om folk, der "sluger" hinanden med øjnene, om onde mennesker med "stikkende", "gennemborende" blikke, om slanger, der lammer byttet med øjnene, om karismatiske figurer, der med blikket hypnotiserer deres ofre til at mime bevægelser osv.

Den slags formuleringer har psykoanalytikerne altid interesseret sig for, - fordi de svarer til de forskellige former, "beskuelsen af objektet" antager i det ubevidste, og fordi tilsvarende subjekt/objekt-relationer ofte former den virkelige beskuelse, både hos 'normale', voksne individer og - mere tilspidset, 'rent' - hos sygdomshistoriernes voyeurur, ekshibitionister, neurotikere.

I "Schautrieb und Identifizierung", en lille artikel fra 1935, skriver Otto Fenichel således: "Beskuelsen af et objekt kan i det ubevidste have forskellige betydninger, blandt hvilke vi særligt hæfter os ved: at spise det sete objekt, at blive lig med det (at måtte efterligne det), eller omvendt: at tvinge det til at blive lig med én selv. Hvordan hænger det sammen?"⁹

Grundlaget er en af de tidlige, infantile partialdrifter: "synsdriften", som Freud første gang beskrev udførligt i "Tre afhandlinger om sexualteorien."¹⁰ For det voksne individ tjener synsdriften til

frembringelse af forlyst, mens objektet endnu befinder sig på afstand, i distance fra subjektet. Driftens mål er selve dette "at se", selve beskuelsen af objektet (især dets genitalier), men også, som en art ledsagefænomen, indfølelse, med-leven - hvilket især er tydeligt i forbindelse med perversioner som voyeurisme og ekshibitionisme.

Freud betragtede synsdriften som en tidlig forløber for "videdriften": barnet ser - for at få noget at vide, for at bemægtige sig sin omverden, for at løse dens gåder. Og som bemægtigelse forbinder beskuelsen af objektet sig ofte med sadistiske impulser: man ser for at underlægge sig det sete, for at ødelægge objektet. Eller som Fenichel formulerer det: "Ved synsdriftens målsætning forekommer der således altid eller hyppigt en tendens til at beskadige det sete og en tendens til at føle sig ind, til at spille med i det."

Som alle infantile, prægenitale partialdrifter er også synsdriften præget af et primitivt, "arkaisk" forhold til objektet. Grundfiguren er inkorporering, der ifølge Freud er selve forudsætningen for enhver identifikation.¹¹ "At føle sig ind i" opleves som en indoptagelse: det fremmede objekt bliver ét med, identisk med én selv. Også beskuelsen er således i sidste instans en inkorporering i visse af sine aspekter, en inkorporering der kan belyses ved at følge Fenichels henvisning til det "libidinøse blik". Det optræder som en intens stirren, en motorisk aktivitet, en udforskning: "Verden kommer ikke til øjet, man går derimod løs på verden med øjet, som om man ville 'spise' den." Principielt er der ikke den store forskel mellem dette blik og det 'normale'; den motoriske aktivitet er blot tydeligere markeret her, men den findes i enhver beskuelse og er et grundtræk i det, Fenichel kalder "det arkaiske blik": "Der findes en primitiv form for beskuelse hhv. visuel forestilling. Denne oprindelige seen kan ikke skelnes fra motorikken; perception og forestilling er endnu ikke skarpt adskilt; man ser sig agerende ind i det sete (...) under beskuelsen ændres den egne krop, at percipere og motorisk at reagere på det perciperede danner endnu en helhed." Al primitiv, arkaisk beskuelse, og bredere: perception, er en spillen-med, som først senere i individets udvikling spaltes i selvstændige processer og bliver til perception, tænkning (prøvehandling) og reaktiv handlen.

Det libidinøse, aktivt stirrende blik tydeliggør nogle af den primitive perceptions komponenter; det viser den motoriske medagerens efterliv i det voksne individs visuelle oplevelser og henleder opmærksomheden på, at de arkaiske komponenter indgår, omend i svækket form, i enhver form for beskuelse. Dermed kan perception og det voksne individs identifikation med det sete ansues som to konsekvenser af én og samme, oprindelige proces, og samtidig bliver også den sadistiske komponent mere forståelig: når destruktion og inkor-

porering ofte optræder som forestillingsfigurer i forbindelse med "beskuelsen af objektet", hænger det sammen med, at beskuelsen i disse tilfælde former sig som en regression til arkaiske perceptionsformer.

Med henvisningen til det "arkaiske" og det "libidinøse" blik, til beskuelsen af objektet som aktiv eller passiv proces, til figurer som inkorporering, identifikation, bemægtigelse, destruktion osv. - opstiller psykoanalysen et register af basale komponenter, hvis indbyrdes vægtning bliver afgørende for det voksne individs visuelle tilegnelse af sin omverden. Karakteren af denne tilegnelse er naturligvis i detaljen et helt individuelt fænomen, bundet til det givne subjekts konkrete livshistorie, men den udvikles inden for det beskrevne mulighedsfelt, tilegnelsen får sine egne, mere generelle grundformer, dvs. specielle, 'typiske' vægtninger af komponenterne.

Benjamins essay kan på denne baggrund læses som en tilspidset formulering af visse af disse grundformer. Tekstens kernesteder fortæller om det formålsløse drømmeri en søndag i naturen, om at forholde sig til æstetiske objekter, om at sidde i modernitetens drømmepaladser, biograferne - altså om situationer, hvor det oplevende subjekts forhold til realiteten er, om ikke suspenderet, så dog 'løsnet', med andre ord om situationer, hvor mulighederne for regression til arkaiske oplevelsesmåder er optimale.

Den auratiske oplevelse hos Benjamin svarer således til psykoanalysens begreb om den "libidinøse" beskuelse. Med sit motorisk aktive øje ser subjektet sig, "fritsvævende", ind i objektet (som den kinesiske maler), eller sluger det (: "indånder" dets aura). Beskuelsen hviler her på, eller frembringer, identifikation, identitet mellem subjekt og objekt. I det ikke-auratiske register dominerer de sadistiske komponenter, samtidig med at aktiv/passiv-polerne er vendt: tilskueren betragter et ikke-identisk objekt, der forvandles til et motorisk aktivt subjekt for øjnene af ham, det gengælder hans blik og trænger ødelæggende ind i ham. Også her er der for så vidt tale om inkorporering af det sete, og altså i sidste instans om identifikation, der imidlertid ikke opleves som en subjekt/objekt-sammensmeltning, men som tilskuersubjektets ophævelse gennem en fremmed, ydre tvang.

På dette sted i fremstillingen er det nok nødvendigt at erindre om, at Benjamins essay - i modsætning til hvad man umiddelbart skulle forvente i betragtning af den påfaldende sprogbrug - ikke handler om tilskuerens angst for det destruktive, udefrakommende objekt. Essayet er faktisk formuleret som et forsvar *for* subjektets sprængning, *mod* den identifikatoriske indføling i det menneskeliggjorte objekt.

Afmagtsoplevelser, følelsen af at blive overmandet, domineret af en fremmed, ufølsom, utålmodig instans - det var velkendte fænomener for den generation, der gik ind i biografernes mørke, i århundredets første årtier. Og for den progressive intellektuelle kunne der netop i den slags oplevelser være noget forløsende, befriende: et løfte om en helt ny æstetik, der med tiden ville opløse den traditionelle kunstinstitution og umuliggøre det klamme føleri omkring værkerne. Men dette er naturligvis ikke hele forklaringen. Der er givetvis også en række individualpsykologiske begrundelser for Benjamins påfaldende insisteren på ødelæggelsens positivitet, for de stadigt gentagne masochistiske fantasier om at blive gennemboet og splittet af et inhumant, autoritært bydende objekt.

Hvorom alting er, må man i det mindste konstatere, at der - sammenlignet med psykoanalysens beskrivelse af beskuelens grundkomponenter - 'mangler' noget i Benjamins fremstilling: til den ene side har vi den kontemplative, libidinøse identifikation med objektet, til den anden side den passive, masochistiske underkastelse, hvorimod den aktive, fallisk-sadistiske ødelæggelse eller beherskelse af det beskuede objekt, kun er tematiseret i forbindelse med filmfotografens omgang med virkelighedsstoffet.

Tekstens 'blinde plet' får naturligvis konsekvenser for dens anvendelighed, når man (som i det foregående) læser den som et suggestivt katalog over basale, visuelle oplevelsesformer, - men også når man, i Benjamins ånd, læser den som en refleksion over forholdet mellem tilskuer og film, for i denne sammenhæng får 'pletten' nogle oplagte pointer omkring filmreception til at forsvinde, pointer som Benjamin andre steder i essayet ikke er blind for.

Dette kan anskueliggøres ved hjælp af endnu en "hjelpekonstruktion", endnu en ekskurs, denne gang ikke i det teoretiske register, men i fiktionens, filmens verden.

III. Foran drømme-maskinen

Det hænder, at filmen selv reflekterer over de visuelle receptions-muligheder. Et eksempel kan være en af de sidste års kultfilm, Ridley Scotts science-fiction-vision *Blade Runner* fra 1982.¹² Her er der en kort, mærkværdig sekvens, der ved nærmere eftersyn viser sig at være en filmisk tematisering af netop den oplevelsesmåde, Benjamin ikke havde blik for.

Året er 2019, vi befinder os i Los Angeles, den mytiske by, hvor Philip Marlowe engang i 30-erne søgte at skabe en minimal, lokal orden midt i den omsiggribende sociale og moralske opløsning. Nu,

80 år efter, er opløsningen fuldbyrdet, helt ud i det fysiske miljø: i et evigt *film-noir*-regnvejr henligger byen, som en kaotisk, overbefolket ruinhob, hvor lag fra alle tidligere, historiske epoker skyder sig ind over hinanden og skaber en spektakulær kulisse for tvetydige handlinger. Også hovedpersonen, Deckard (spillet af en plaget, bekymret Harrison Ford), er præget af opløsningen. Han er, som i sin tid Marlowe, detektiv, men også lejermorder: han skal opspore "replikanter," robotter, der egentlig ikke kan skelnes fra levende mennesker, og dræbe dem, eller som det hedder i tidens *newspeak*: "trække dem tilbage".

Under sit detektiviske arbejde har han fundet nogle fotografier, der viser steder, rum, hvor replikanterne har boet, - med andre ord, en slags erindringer, replikanternes forsøg på at tildele sig selv det eneste, de mangler for at blive 'rigtige' mennesker: en subjektiv historie. Også Deckard samler på erindringer, hans lejlighed er fyldt med fotografier, billeder af afdøde slægtninge, eller måske blot af ukendte mennesker, der levede lang tid, før han selv blev født.

Da den underlige sekvens starter, sidder han hjemme, sammen-sunket foran sit gamle klaver. Han betragter med allegorikerens melankolske blik de gamle fotografier, grublende, drømmende om 'den tabte tid', mens han om og om igen anslår en enkelt tone, der blander sig med Vangelis' senromantiske underlægningsmusik. Så falder blikket på et af replikanternes fotografier, han ser et mennesketomt rum, et anonymt motel-interieur og ved synet af dette "bevismateriale i den historiske proces" brydes fortryllesen, han rejser sig og sætter det fremmede billede ind i en mærkelig computer, der forstørrer det på en tv-skærm og undersøger det på hans bud.

Kameraet forholder sig analyserende til virkeligheden, skrev Benjamin, - og det der sker i filmen, denne film, denne sekvens, er nu, at Deckard, hjulpet af sin fantastiske computer, behandler det stivnede fotografi, sådan som filmkameraet behandler et virkeligt rum: Apparatet panorerer hen over den fotografiske flade, zoomer ind, forstørrer, fokuserer på detaljer, indtil det pludselig bryder gennem fladen, ind i rummet ! Det betragtede øje kan nu bevæge sig rundt i den fremstillede, stivnede virkelighed, gå omkring hjørner og afsløre det, der oprindeligt var skjult. Og til sidst finder Deckard så det, han ledte efter: bag en stolpe opdager apparatet en replikant, en hvilende kvinde. Det zoomer ind på hendes ansigt og Deckard kommanderer: "give me a hard copy, right there!" Et nyt fotografi spytted ud af maskinen, et close-up af den fremmede kvinde.

Realitetens begrænsninger ophæves i science-fiction-universet. Vi ser Deckard agere, gennemspille dét, der ellers kun ligger som forestillinger, fantasier, som ubevidste prægninger af den virkelige beskuelse: Siddende foran fantasi-maskinen starter han passivt tilbagelænet; billedet og dets virkelighed kommer *til* ham. Men så er der en detalje i billedet, der vækker detektiven i ham, han retter sig op i sædet, glemmer den obligatoriske whisky og begynder at stirre intenst på skærmen, hans blik bliver en motorisk aktivitet, en scanning, der anvender maskinen som øjets forlængelse. Med den inkorporerede computer som et tredie, bedre øje bevæger han sig *ind i* billedet, indtil han som en benjaminsk kirurg har opereret sig frem til dets hemmelighed. Så isolerer han det syge væv, fryser det til *a hard copy* - og med det nye billede i hånden går han ud i Los Angeles, finder kvinden og skyder hende !

En fantasi; science-fiction-filmens muligheder udnyttet til at gennemspille en dagdrøm; en fiktiv gestaltning af det, psykoanalysen fortæller, men som Benjamin går udenom: beskuelsen af objektet som aktiv indgriben, som beherskelse, destruktion.

Set fra et abstrakt, psykoanalytisk synspunkt befinder Benjamins forskellige formuleringer og sekvensen fra Blade Runner sig så at sige på samme niveau. Den sproglige tekst og den filmiske fiktion tematiserer begge nogle basale synsmåder, de rummer fantasier med baggrund i reelle oplevelser, og ingen af disse fantasier er 'rigtigere' end de andre: Beskuelse oplevet som destruktion, som en aktiv eller passiv proces omkring subjektet, - det er muligheder, der blot foreligger; om de realiseres, afgøres i løbet af den enkeltes konkrete livshistorie.

Men Benjamins *teoretiske* projekt var jo ikke kun at beskrive sine egne, individualpsykologisk bestemte oplevelser, men noget langt mere omfattende: at historisere, at vise hvordan bestemte æstetiske objekter spiller op mod og sammen med dominerende perceptionsmåder. Og vælger man at se sagen fra dette synspunkt, så bliver Blade Runner-sekvensen mere end blot en tematisering af en basal synsmåde, som nødvendigvis må inddrages for at komplettere det mulige oplevelsesregister, - den bliver et korrektiv til Benjamins beskrivelse af forholdet mellem film og tilskuer.

Publikum "overtager apparaturets holdning: det analyserer", skrev Benjamin, tilskueren *må* identificere sig med kameraet, *ser* kun, hvad dét finder på at vise, - virkelighedens fragmentering, sprængningen af den truende "fængselsverden". I essayets forestillingsverden bliver denne uomgængelige, 'første' identifikation udgangspunkt for masochistiske *afmagts*-fantasier, i Blade Runner-sekvensen gennemspilles en anden mulighed, *almagts*-fantasien:

tilskueren, der oplever at kunne tvinge sig analyserende ind i det fremstillede, hjulpet af kameraet.

Eller mere præcist: i filmsekvensen er den benjaminske asymmetri mellem det auratiske og det ikke-auratiske register ophævet. Der er oprettet identitet mellem kunstner og tilskuer, det oplevende subjekt foran lærredet i biografens mørke forholder sig til det fremstillede, som oprindeligt filmfotografen til virkeligheden.

Den synsmåde, som Deckard inkarnerer i den filmiske fantasi, kan man imidlertid ikke 'vælge fra', som Benjamin gør det ved at vende aktiv/passiv-polerne i det ikke-auratiske register. Af subjektive, individualpsykologiske grunde kan den fremtræde som mere eller mindre dominerende i den konkrete filmoplevelse, men den er i sidste instans altid selve denne oplevelses nødvendige grundlag.Psykoanalysen omtaler den som fallisk-sadistisk beskuelse; når det specielt drejer sig om dens fremtræden i forbindelse med *film*-oplevelsen, kan man med fordel følge Benjamins egen anvisning på det sted, hvor han taler om det analyserende kamera, og hvor han er snublende nær ved at beskrive den: beskuelse som *analyse*, som operativ indgriben i det foreliggende billedobjekt. Det drejer sig nemlig om dette basale (og banale) forhold, at subjektet for at få adgang til objektet - og dermed åbne for alle de andre oplevelsesmuligheder, som bl.a. Benjamin tematiserer - aktivt må *læse, strukturere* objektet.¹² Der er ikke andet end dét, kameraet har set og filmklipperen har sammenføjet, subjektet *må* mime apparaturet, men også samle, ordne, organisere det sete til helheder. De enkelte billeder, indstillingerne, og deres montage bliver for dette analytiske blik til spor, indicier, der viser ud over den umiddelbare, lokale sammenhæng, ud over det blot fremstillede, til mere overgribende totaliteter. Forløbet er en gåde, som tilskueren må løse, - ved selv at fokusere, isolere, fragmentere, destruere og føje sammen "efter en ny lovmæssighed".

Biografpublikummet lærte sig filmsproget, lærte sig ubevidst at beherske dets "lovmæssigheder", og på denne måde fik Benjamin på en mærkelig bagvendt måde alligevel ret. Hans forhåbninger til filmens politiske funktion var knyttet til en Brecht-inspireret forestilling om, at netop i biografen, over for det fragmenterede filmobjekt, foregik der et sammenfald mellem publikums "nydende og kritiske holdning". Det er dette aspekt, han forsøger at fange i beskrivelsen af det analyserende kamera og af publikum, der "overtager apparaturets holdning", men som de fleste steder i teksten glider i baggrunden til fordel for afmagtsfantasierne. Ser man bort fra den særlige politiske tolkning af forholdet, så ligger der imidlertid her ansatser til en forståelse af filmoplevelsen som en dobbelt

proces, som en dobbelthet af afmagt og almagt, af passiv (evt. masochistisk præget) nydelse og aktiv, "opererende" analyse, "kritik". I den første, nødvendige identifikation med kameraet forvandles lærredet, det er ikke længere en grænse, men en åbning, - hvorfra billedstrømmen som præfabrikerede dagdrømme trænger ind i det beskuende øje, men hvorigennem øjet også, i en modsatrettet bevægelse, tvinger sig ind i det fremstillede og konstruerer en anden slags virkelighed.

... Nu gik han ind i det tredje Kammer !
 - Nei det var ækelt ! Hunden derinde
 havde virkelig to Øine saa store som run-
 de Taarn ! og de løb rundt i Hovedet,
 ligesom Hjul !

"God Aften!" sagde Soldaten og tog til
 Kasketten, for saadan en Hund havde
 han aldrig seet før; men da han nu saae
 lidt paa ham, tænkte han, nu kan det jo
 være nok, løftede ham ned paa Gulvet og
 lukkede Kisten op, nei Gud bevares ! hvor
 der var meget Guld ...

fra H.C.Andersen: *Fyrtøiet*

Noter

- 1 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*, red: Werner Hecht, Frankfurt a.M., 1973, p.14. Walter Benjamin: "Über einige Motive bei Baudelaire" in *Studies in Philosophy and Social Science* (den amerikanske udgave af *Zeitschrift für Sozialforschung*), New York, 1939, vol.8. Essayet er optrykt bl.a. i Rolf Tiedemanns samling af Benjamins forskellige Baudelairestudier, *Walter Benjamin: Charles Baudelaire*, Frankfurt a.M., 1974. På dansk foreligger det i en helt ubrugelig oversættelse i *Walter Benjamin: Kulturindustri*, Kbh. 1973, transplanteret af en ikke-svenskkyndig fra den udmærkede svenske oversættelse i *Walter Benjamin: Bild och dialektik*, Sthlm., 1969, hvori også er optrykt Benjamins dagbogsnotater om sine samtaler med Brecht, bl.a. i den periode, det drejer sig om her.
- 2 Essayet blev første gang trykt i *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, Heft 1, 1936, i Pierre Klossowskis franske oversættelse som "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée".
- 3 Adornos vurdering af forholdet Benjamin/Brecht refereres af Rolf Tiedemann i *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt a.M., 1973, p.122 og note 222.

- 4 De vigtigste af Kracauers skrifter er optrykt i hans *Ornament der Masse*, Frankfurt a.M., 1977. Desuden henvises der til *Th. W. Adorno og M. Horkheimer: Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947, dansk udgave: *Oplysningens dialektik*, Kbh., 1972. Det centrale sted er afsnittet "Kulturindustri. Oplysning som massebedrag." - Modsætningen mellem de to holdninger til massekulturen indenfor Frankfurterskolen, er årsagen til, at heller ikke Benjamins oprindelige miljø var venligt stemt over for 'reproduktionsessayet'. Også denne strid er fortsat ind i eftertiden, hvor f.eks. Adorno-eleven Tiedemann, der på mange måder fungerer som Frankfurterskolens kustode, har voldsomt besvær med essayet i sin Benjamin-afhandling, jfr. note 3, og er på nippet til at betragte det som et udslag af Brechts dæmoniske indflydelse på Benjamin (op.cit. p.112). I ophidselsen læser han iøvrigt forkert i Brechts Arbeitsjournal og tror, at de kritiske bemærkninger drejer sig om 'reproduktionsessayet', - hvad de kun indirekte gør.
- 5 Dette er f.eks. *Peter Bürgers* tolkning af essayet i *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., 1974.
- 6 Der tænkes her specielt på *Christian Metz'* psyko-semiotiske overvejelser over filmreception, som er optrykt i hans *Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, 1977, og forskellige arbejder inspireret af Metz, f.eks. *Jens Toft: Filmsprog, subjekt, samfund*, Kbh. 1985.
- 7 Her og i det følgende citeres der efter den danske oversættelse af essayet. I modsætning til de fleste andre Benjamin-fordanskninger er denne solid, præcis og næsten uden fejl (et enkelt sted bliver originalens "taktil" dog til "taktisk", - hvad der kan skyldes et korrupt forlæg). Oversættelsen, med titlen "Kunstværket i reproduktionsteknikkens tid" v. Flemming Lundgren-Nielsen, stod oprindeligt i *Kritik* 12, 1969 og er optaget i det danske udvalg, jfr. note 1. Under den følgende nærlæsning korrigeres den danske version stiltiende i forhold til optrykket i *Walter Benjamin: Illuminationen*, Frankfurt a.M., 1977, sædvanligvis for at trække nogle af læsningens pointer skarpere op ved at vælge en mere "tysk", dvs. tekstnær variant.
- 8 Om den melankolske kontemplation og allegorien, se f.eks. Benjamins Baudelaire-notater "Centralpark" i Baudelaire-bogen, jfr. note 1., samt *Martin Zerlang: "Studiet af førkapitalistiske bevidsthedsformer"*, i *Kultur & Klasse* 32, 1978, og *Harald Steinhagen: "Om Walter Benjamins allegori-begreb"*, i *Kultur & Klasse* 47, 1983.
- 9 *Otto Fenichel: "Schautrieb und Identifizierung"*, i *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1935, pp.561 ff.
- 10 *Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905, dansk udgave: *Tre afhandlinger om seksualteorien*, Kbh., 1973. Fremstillingen i det følgende bygger på denne bog, på Fenichels artikel, jfr. note 9, samt på *O. Andkjær Olsen og S. Køppe: Freuds psykoanalyse*, Kbh., 1981.
- 11 Jfr. *Sigmund Freud: "Sorg og melankoli"* (org.: 1917 - "Trauer und Melancholie"), i *Metapsykologi* 1, Kbh., 1973.
- 12 I næste nummer af *Kultur & Klasse* vil *Carsten Thau og Peter Kirkegaard* tage *Blade Runner* op til mere omfattende behandling.

- 13 Det er ikke blot Benjamin, der har en "blind plet" her. Også i den nyere, ortodokst psykolanalytiske filmteori, der - som Benjamin, men altså på et andet, mere sammenhængende teoretisk grundlag - forsøger at bestemme forholdet mellem filmobjektet og dominerende oplevelsesmåder, spiller den aktive, analytiske synsoplevelse en meget tilbagetrukket rolle, mens hovedvægten lægges på de passive, identifikatoriske grundformer "voyeurisme" og "fetischisme", jfr. Christian Metz' arbejder (note 6).