

John Mortensen

Bad Timing

The road of excess leads to the palace of wisdom.

Med dette citat fra William Blake (*The Marriage between Heaven and Hell* (1790–93))¹ har jeg villet indfange en antinomi i den voldsomme film af Nicolas Roeg: *Bad Timing* fra 1980. For at vide må vi sprænge ordenen, og når vi når til viden, efterlades vi med ulykken. Det var ikke det, Blake mente, men det er filmens tragiske pointe. I forhold til det borgerlige ægteskab fører den kvindelige hovedperson, Milena, et excessivt liv. Den mandlige hovedperson, Alex, forsøger at bringe hende ind i den borgerlige orden, men for at gøre dette betjener han sig af midler, som også overskrider den borgerlige ordenshorisont. Begges overskridelser fører til viden, men en viden der gør ulykkelig. *The palace of wisdom* er ulykkens hus. Derfor er filmen en tragedie.

Nicolas Roeg har brugt sine film til at studere sprængfyldte konfliktsituationer. I *Track 29* (sammen med Dennis Potter) er det incestforholdet og de fantasier, der er knyttet til det fra moderens og sønnens side. I *Bad Timing* er det parforholdet, der står i centrum. I begge relationer blander der sig en tredje position. *Bad Timing* er en lang dementering af, at det er muligt at lukke parforholdet som en cirkel, hvori intet trænger ind. Den tredje spiller med både som modstander og som frelser.

Nicolas Roegs film er også en diskussion med psykoanalysen. Det er tydeligt i *Bad Timing*, hvor den mandlige hovedperson (spillet af Art Garfunkel) er en psykoanalytiker, der ikke er i stand til at holde psykoanalyse og liv ude fra hinanden i forhold til den kvindelige hovedperson (spillet af Therese Russell). Psykoanalysen ønsker viden, men ikke excès. Filmen bringer således også psykoanalysens erkendelser i spil – og kritiserer dem.

Filmens hovedpersoner er Milena, hendes tidligere mand Stefan, hendes elsker Alex og endelig kriminalkommissær Netusil, der forsøger at få Alex til at tilstå at have begået en forbrydelse mod Milena.

Bad Timing er fortalt med den logik, der kendes fra psykoanalysen. Situationer forbindes gennem lighed, forskel, forskydning og fortætning. I psykoanalysen forbindes barndomsscener, aktuelt oplevede situationer og overføringssituationen. I filmen er det Alex' og Milenas forhold, der forbindes med

behandlingen og operationen af Milena på hospitalet og med kriminalkommis-særens afdækning af Alex' forbrydelse. Processens slutpunkt, der markerer filmens klimaks, er afdækningen af den afgørende traumatiske scene, hvor Alex skænder den næsten døde Milena. Jeg har dog valgt først at se på det fortalte for at skildre de to hovedpersoners relation og dens faser. Derefter ser jeg på, hvad selve afdækningen betyder, hvad viden er, og hvorfor viden sættes lig vold. På dette punkt er filmen i dialog med psykoanalysen, ligesom den er det i sin fortælling. Her ønsker den ikke kun at bruge den psykoanalytiske metode til afdækning af enkeltskæbners fortrængninger, men også af psykoanalysens eget fortrængte.

Jeg beskæftiger mig så med tredje positionen. Hos Freud er denne den skadelidtes position, barnets udelukkede position i urscenen. Jeg viser, at filmen også knytter andre attributter til denne position: den forhindrer, at første og anden position kan lukke sig som en cirkel i en herre/træl-dialektik. Eksemplarkisk fremtræder dette hos Milena, der hele tiden må have denne tredje for ikke at gå til grunde. For Alex repræsenterer tredje-positionen til gengæld det, der gør, at han ikke kan lukke cirklen om sig og Milena og samtidig det skjulte andet og homoseksuelle objekt.

Filmene handler således om ægteskabet som fangenskab. Det, der for Freud fremstod som været mod at synke ned i massens irrationelle fangekul, er selv blevet til et fængsel.

Scenernes kronologi

Jeg vil starte med at rekonstruere scenernes rækkefølge i fortællingen – bag om den logik, der har skjult og tildækket kronologien i historien – sådan som psykoanalysen gør. Når jeg vælger denne fremstillingsmåde, skyldes det et hensyn til læserne. Det er næsten umuligt at få et overblik over filmene, hvis jeg ikke på denne vis bryder filmens fremstilling.

I alle scener følger vi en af følgende fire personer, selv om vi måske ikke ser dem: Milena, Alex, Stefan og kriminalkommissær Netusil.

Den første scene er afskeden mellem Stefan og Milena. Den foregår helt symbolsk ved en grænseovergang, nemlig mellem Tjekoslovakiet og Østrig. Donau er i baggrunden. Floden kan slette alle spor. Men den kommer ikke til det. Hun vil beholde hans ring, selv om hun ikke går med den. Og hun tænder en sidste cigaret for ham – der er stadigvæk en glød tilbage.

Herefter starter historien mellem Milena og Alex. Vi er til en fest. Det er hende, der fanger ham ind og forsøger et fængsle ham. Hun spærrer vejen for ham med sit ben. Og han må krybe under det forbi hendes køn. Hun giver ham

en tændstikæske med hjerter es på, samt telefonnummer. Før tændte hun cigaretten for Stefan, nu får Alex alle hendes lidenskaber.

Hun opfordrer ham til at kontakte sig, men det er dog alligevel hende, der op søger ham. De går hen i universitetsboghandlen, og han køber en bog med dybdepsykologiske tests. Han laver så en test på hende. Allerede her overskrider han det første tabu. For en psykoanalytiker gælder, at han eller hun ikke må blande den psykoanalytiske praksis med de relationer, han/hun har uden for praksis. Overskridelsen af tabuet foregår oftest ved, at analytikeren går i seng med patienten; her er det den modsatte vej: han kan ikke holde den psykologiske praksis borte fra sit kærlighedsforhold. Dette får vi at vide senere, hvor vi ser bagsiden af bogen. Her står der om testene, at de er »developed for the use of psychiatrists, psychologists, physicians and those who are professionally involved with the conscious and unconscious characteristics and motivations of others. It is NOT a parlour game [...]«. Allerede her ses det, at der er to temaer, der kører sammen: et kærlighedsforhold og en psykoanalytisk relation. Og i begge relationer gør han vold på hende.

Kommentar til titlen: *Bad Timing* relaterer sig også til begge disse temaer. Det første giver sig selv. Men *bad timing* har også en specifik psykoanalytisk betydning. *Bad timing* betyder i psykoanalysen, at analytikeren sætter en fortolkning, der for så vidt kan være rigtig, ind på et forkert tidspunkt, enten for tidligt eller for sent. Og når analytikeren gør det, skyldes det en mangel ikke på viden i forhold til patienten, men på empati, indføling. Han eller hun er ikke i hak med patienten. Der optræder andre interesser, der forstyrrer indfølingen.

I scenen med kortene og bogen får vi en antydning af, hvad problemet er: Alex siger, hun ikke har godt af at være alene. Det kunne være bekymring for hende, men det udtrykker snarere hans possessive ønsker over for hende.

Den næste scene er efter deres første samleje.

Derefter følger en scene fra Österreichische Galerie. I den allerførste sekvens af filmen ser vi 4 billeder; da vi senere vender tilbage ser vi 3 af dem igen. Vi ser først Gustav Klimts *Kysset* fra 1907–8. To personer befinder sig på en blomstereng. De er lukkede om sig selv. De kikker ikke ud på tilskuerne. Ingen af dem ser. Ansigterne træder frem, desuden hendes og hans hænder og hendes knælende ben. Fødderne er borte fra blomstertæppet, rækker ud over det. Begge personer ser ud til at være henførte, lukket inde i naturen og lukket om sig selv. De er sammen, holder om hinanden, og alligevel angives de med ornamenteringen at være forskellige. Hun angives med runde former; desuden har hun blomster i håret. Alt dette bringer hende i nærheden af naturen. Han angives med lange firkanter og ornamenten fra den klassiske, antikke bygningskunst. Det runde er selvfølgelig det kvindelige, de aflange firkanter det mandlige. Men der er mere til: hun har mange farver i sin ornamentering.

Hans er sort og grå. Der er ikke det samme spræl i farverne som ved hende. Der mangler farvenuancerne, og formen er stiv, kantet. Der er ingen spontanitet hos ham. Farverne i mændenes, Stefans, politikommissær Netusils og Alex' rum er mest sorte og hvide som kontrast; selv Milena synes i nogle scener i disse rum at være beklædt med disse farver; hendes rum bærer derimod stærke farver: rød, lille, violet. I en scene med Milena har hun en bluse på, hvor der er de samme blomster som på billedet; Alex fremtræder derimod altid i disse sort, hvide, gule og grønne nuancer, hvor farverne er nedtonet. Alex har desuden de samme krøller som manden på billedet. I billedet får vi de to personers karakterer fremstillet. Men der er mere i billedet. Hvem kysser hvem? *Han* kysser hende. Det er ham, der er aktiv, hende der er passiv. Hun knæler; vi ser ikke, at han knæler. Han forsøger at bringe hende ind under sig. Der har vi motivet i historien – Alex forsøg på at beherske Milena.

Herefter er der to kvindeportrætter, også af Gustav Klimt. Der er portrættet af Adele Bloch-Bauer fra 1907. Her er det kendetegnende, at vi ser hende i frøperspektiv. Derfor virker hun højere. Samtidig udtrykker hun distance. Det giver hende også et faretruende præg for den mandlige beskuer – og denne film handler om blikke. Der er igen mange runde figurer i ornamentet. De fleste af dem ligner øjne – men også vagina. Vi ser på hende, men hun beskuer også os. Der er noget emanciperet over hende: hun sænker ikke blikket. Dette træk bliver endnu tydeligere i *Judith*, igen af Klimt fra 1901. Judith er en bibelsk figur, en mandemorder. Det kan man ikke se af billedet. Men hun fremtræder helt klart som en *femme fatale*, »der udelukkende lader sine egne lyster være bestemmende«. ² Hun fremtræder som truende. Hun har sprængt de bånd, der binder hende. Samtidig synes hun uudgrundelig. Der er kræfter i hende, der er voldsomme. Billedet udtrykker den kvindeemancipation, der banede sig vej i Wien omkring århundredeskiftet. Judith vil ikke lade sig definere og bestemme, binde. Disse to billeder er metaforer for Milena, og i disse billeder er angivet Alex' tragedie.

Det sidste billede er malet af Egon Schiele og er fra 1915: *Døden og pigen*. I baggrunden, der er holdt i brune og gule farver ses forvrænget angivet forskellige kroppe. Der er to personer på billedet, en mand og en kvinde. Den brune farve svarer til mandens kjortel og hans krop. Det krøllede lagen, de sidder på, er hvidt lige som hendes krop, der også er rød som hendes læber. Hun, der er placeret lavere end han, holder om ham, men hendes ansigt er vendt bort, ind i sig selv. Han kysser hende i baghovedet. De brune og gule farver er Alex' farver, den røde Milenas. Dette billede, som Alex foretrækker, er Milenas tragedie. Kærlighed til Alex er som det dødens kys, han giver hende til sidst. I disse billeder angives historiens tematik, men også de to personer tegnes.

I den næste scene kører Alex og Milena i hans bil. Hun fortæller om sine to aborter, og hun giver ganske utilsløret udtryk for sine seksuelle lyster.

Men allerede i den næste scene begynder problemerne at melde sig. De er på café, og hun kysser lidenskabeligt Konrad. Alex er jaloux.

Et par scener senere kører de i bil igen, og nu er han ved at ødelægge hendes lyst ved at ville binde hende. Han vil have hende til at flytte ind hos sig.

Nu ændrer billedet sig: han begynder at iagttage hende – første gang i et teater med en stripper. Han vil tosomhed, hun ikke. De gange, hvor han har bragt den tættere binding mellem dem på bane, har det været *bad timing*. Og det skal blive endnu værre – og endnu mere ydmygende for ham: Han står og venter ved grænseovergangen mellem Tjekoslovakiet og Østrig en hel nat. Da hun endelig kommer, laver han en scene, der også er *bad timing*. Resultatet er, at hun ikke flytter ind hos ham, hvad hun ellers havde besluttet sig til.

Han begynder nu systematisk at udspionere hende, bla. gennem NATO. Denne udspionering skaber blot endnu mere ulykke hos ham. Det giver sig bla. udtryk i en scene fra en bus, hvor han sidder og studerer billeder af hende og andre mænd, som han har taget fra en af hendes bøger, men nu føler han sig samtidig selv iagttaget. Dette forstærkes i scenen fra Tjekoslovakiet, hvor der sidder en kvinde bag ved ham og overhører hans samtale med den slovakiske embedsmand. Hun stirrer åbenlyst på ham.

I det videre forløb vises det, at Milena behøver Alex, men at hendes lyst til ham samtidig dør ud. Det demonstreres i en samlejescene på trappen op til hendes lejlighed.

Hele deres forhold vises eksemplarisk i scenerne fra Afrika. Vi ser, at Alex bliver lukket om bag i kreaturvognen, hvor han gennem vinduet kan iagttage de to marokkanere gør tilnærmelser til Milena. Dette er et billede på hans tragedie. Han er angst for at blive lukket ude, for at lide skæbnen som den skadelidte tredje. Han er desuden angst for at miste. Det illustreres af en historie, han fortæller. Han beretter om nogle bygninger i New York, der forsvinder. Det drejer sig for ham om at fastholde. Det er et analt træk hos ham, der passer med de andre tvangsneurotiske træk hos ham. Sidstnævnte viser sig i en trang til orden. Og de demonstreres nogle gange i historien: Milena har efterladt et skod i hans bil, som han fjerner med afsky. Inden han skænder Milena, forsøger han at hænge et billede på væggen lige. Han vil fastholde og bevare, men han kan kun gøre det ved at få objektet til at stivne.

I en anden situation fra Marokko ser vi igen hans *bad timing*. I stedet for at more sig med hende er han så forhippet på at binde hende, at morskaben forsvinder.

Hele tiden ødelægger hans jalousi hans forhold til hende. Den bliver til tvangstanker. Det fremgår af en scene ved universitet. De har ikke set hinan-

den i et par uger. Han har desperat forsøgt at finde hende, ja han har endda ringet til Stefan. Da han så møder hende, begynder han straks at spørge hende om, hvem hun var sammen med på et af de billeder, han har taget fra en af hendes bøger. Han fortsætter udspioneringen af hende.

Det er tydeligt at hun har brug for ham, men det er som at behøve døden. Det får vi så at se i to scener: I scenen, hvor hun har sminket sig som et lig og i den afsluttende scene, hvor hun inden da har forsøgt et begå selvmord. Denne situation, hvor hun er helt ubevægelig, og ingen tredje kan gribe ind, udtrykker hans højeste ønske. Hun er fuldstændig passiv. Dette er den yderste vold. Og den afslører, hvad der var latent i de mindre optrappede scener. Her på grænsen mellem liv og død viser han igen *bad timing*. Han mangler ganske spontaneitet og medfølelse. Det er de stærke tvangsneurotiske træk hos ham, der får ham til at beherske det spontane hos hende. Ja, generelt er de tvangsneurotiske træk ansvarlig for hans *bad timing*.

Dette er den ene historie. Den anden er kriminalkommissær Netusils forsøg på at afdække Alex' forbrydelse mod Milena. Alex' afdækning af Milenas elsker løber ud i sandet. Det samme gør kriminalkommissær Netusils afdækning af Alex' forbrydelse. Intet er for alvor kommet til en afslutning. I slutscenen fra New York kan spillet mellem Alex og Milena genoptages.

Jeg har nævnt, at Alex i to scener begyndte at føle sig iagttaget. Da kriminalkommissær Netusil kommer ind i billedet, bliver han iagttaget af de to kriminalassistenter og politibetjenten. Netusil iagttager selv Alex. Lige som Alex har søgt at afdække Milenas hemmeligheder for at vide, så gør Netusil alt for at trænge bag om Alex' overflade. Men for at forstå dette spil må vi tilbage til psykoanalysen.

Urscene og viden

Psykoanalysen spiller allerede med i filmens første billede: Vi er i modernitetens højborg, dens arnested: Wien omkring århundredeskiftet. Klimt og Schiele var samtidige med Freud, og de chokerede lige som han. Det, psykoanalysen vil, er at afdække. Den vil vide. Lige som kong Ødipus vil vide i Sofokles' skuespil. Psykoanalytikerens ønske om at vide bliver også vist i filmen. Alex underviser med brug af lysbilleder. På den ene væg viser han forældrenes samleje, på den anden det stirrende barn. Dette er *urscenen* hos Freud. Barnet udspionerer forældrene og får viden, får sin nysgerrighed stillet. Men når barnet opnår viden, bliver det samtidig ulykkeligt. Det bliver den skadelidte tredje: Viden vinder det, men viden er også katastrofen. Det erfarer, at det er udelukket. En verden synker i grus, når vi bliver vidende. Ødipus ender med at

blinde sig.

Et andet aspekt af psykoanalysen: For at vide må vi trænge bag om det åbenlyse; vi må kunne iagttage det usynlige i det synlige. Psykoanalytikeren lytter til patienten for at finde frem til de skjulte, ubevidste betydninger. Analytikeren iagttager det, som patienten ikke selv ser, og med sine tolkninger sætter han/hun patienten i stand til selv at se. Men det foregår alt sammen på patientens jeks præmisser. Gør det ikke det, er psykoanalysen vold. Så er den overskridelse af nogle grænser, det bør være tabu at overskride. Alex' blik er helt klart voldeligt. For det første overskrider han grænser ved at bringe psykoanalysen ind. Men hvad der er væsentligst: Hans blik som analytiker er slet ikke solidarisk med Milena – det er hendes tragedie. Han bruger sit blik til at nedbryde hende, gøre hende psykisk syg. Han hjælper hende ikke i de afgørende situationer – han udnytter hende. Hans blik er ikke solidarisk med hende – tværtimod er det et blik, der vil kontrollere hende. Det er et voldeligt blik. Hans tragedie er, at der i hans vilje til viden er indskrevet ulykken. Jo mere han ved, desto ulykkeligere bliver han. Hans vilje til viden bliver således tragisk for dem begge.

Det er imidlertid ikke kun ham, der bruger blikket kontrollerende og ødelæggende. Både Milena og Stefan spionerer for NATO – ligesom Alex. Men også den fjerde person afdækker ikke kun. At afsløre har for kriminalkommisær Netusil også en helt narcissistisk betydning, der ikke burde være der.

Filmen handler om en kamp mellem blikke. Det kan være begærets blik, som hendes er. Men det kan også være blikke, der indgår i en herre/træl-dialektik. Det er hans blik oftest. Hen over hans begærende blik lægger sig hans kontrollerende blik. Det gør hende til en træl. Til sidst er det den samme position, som hun indtager, han selv tvinges ind i af kriminalkommisær Netusil. Han reddes kun af *bad timing*.

Freud skriver, at mennesket er ambivalent i sine følelser.³ Var det ikke det, behøvede det ikke tabuer. Tabuerne er med til at fortrænge den ene del i den ambivalente følelse. Denne film handler ikke om tabuer, men om deres overskridelse. Milena overskrider den borgelige sexualmoral. Men Alex overskrider både det kodeks, der gælder for ham som psykoanalytiker og et menneskeligt kodeks, der skal forhindre hende i at blive kontrolleret af ham. Han kan egentlig kun elske et lig. Han overskrider hendes grænser. Han hjælper hende ikke i hendes nød, tværtimod: han skænder hende. Hans følelser er ambivalente over for hende. Den negative voldelige følelse er normalt tabuiseret. Her har vi tabuets overskridelse. Hendes følelser er imidlertid også ambivalente, men på en anden måde. Hendes destruktivitet er ikke rettet mod ham, men mod hende selv. De er begge lukket inde. Det er i filmen illustreret med de mange tremmer (i vinduerne), hegn, ribber, bomme osv.

Men selve fortællingen er også overskridelsen af tabuer. Fortællingen viser i sin sammenklipningsteknik – ved at den klipper scener ind over hinanden – den anden fortrængte side. Mange gange gør det ondt, allermest da billeder af hendes elskende krop klippes sammen med billeder af læger, der skærer hende i halsen, og blodet strømmer ud.

Man kan tale om tre former for tabuer: 1) tabuerede handlinger, 2) tabueret tale og billeder og 3) tabuer inden for genrer, inden for fortællinger, som det fx vil være at vise et samleje i en Far til fire film, eller ulven der æder de tre grise eller de homosexuelle cowboys i Warholes *Lonesome Cowboys*. Vi finder altså alle tre typer af tabuer overskredet i filmen.

Fortælling af historien

Jeg har allerede været inde på, hvordan det fortalte i filmen er knyttet til psykoanalysen. Det er selve fortællingen imidlertid også. Fortællingens tid og det fortalte tid er ikke identiske. Fortællingen er som en psykoanalyse. Der fortælles med den associationslogik, som vi træffer på den psykoanalytiske briks.

Kronologien i fortællingen er brudt – ikke kun gennem enkelte flash-backs, men systematisk. Der foregår hele tiden spring mellem forskellige tider. Inden for hver tid er der nogenlunde tale om kronologi.

Der er dog et par undtagelser: Den første scene på Österreichische Galerie hører til langt senere, nemlig efter mødet mellem Alex og Milena. I denne scene er de dog ikke sammen eller i kropslig berøring, hvad de er, da scenen optræder anden gang. Der er desuden en anden scene, der går igen, nemlig scenen fra Freud-museet. Scenerne får dog forskellig udgang. Den næstsidste scene indeholder også et spring. Midt i scenen fra New York er der klippet tilbage til kriminalkommissær Netusil foran spejlet. Man kunne næsten tro, at der så var tale om en fantasi hos ham, men det kan der ikke være, for *da* kunne der ikke være klippet en sekvens ind fra Alex' og Milenas første møde.

Ud over disse tider i fortællingen optræder der fantasier, som ikke har noget tidssted i det fortalte, men selvfølgelig i fortællingen. Alex har nogle seksuelle fantasier med Milena og en af hendes venner fra underklassen. Det, der er inde i personen, projiceres altså ud på lærredet. Det gøres også i en anden scene ved, at de indre monologer gøres hørlige. Det er den scene, hvor Milena møder Alex på universitetet, efter at han i lang tid ikke har kunnet komme i kontakt med hende. Nogle steder ser det endvidere ud, som om Alex står og erindrer scener fra deres tidligere liv. Det kan ikke gælde alle scenerne, da han ikke har del i dem, fx ikke den første afskeds scene mellem Stefan og Milena. Men under alle omstændigheder understreger det, at realitet og fantasi/erin-

dring er så tæt vævet ind i hinanden, at det er omtrent umuligt at skille dem ad. Det er i hvert fald en anden logik end kronologien, der driver fortællerens fortælling fremad.

Det understreges også af måderne, de forskellige scener forbindes på. Det kan være en lyd i en scene, der går over i en lyd i den næste; det kan være en farve, der går igen og trækker forbindelsen. Vi har to scener, der bliver klippet ind over hinanden: Milena, der får hjertemassage, og Alex, der ryster Milena, efter at han har afsløret, at han ved, at hun stadig er gift. Her etableres forbindelsen gennem lighed. Andre steder sker det gennem kontrast. Milenas røde og blå farver står over for Alex' skinnende hvide skjorte. Vi får rodet i hendes lejlighed over for orden hos ham.

Lad os se på scenen med afsløringen af, at Milena stadig er gift og scenen med hjertemassagen. Vi har først en scene, hvor Alex og Milena snakker sammen i sengen – roligt. Derefter hjertemassage. Tilbage til sengen; her ryster Alex Milena analogt med hjertemassagen, tilbage til hjertemassagen og endelig tilbage til sengen, hvor de to snakker roligt. Måske udtrykker hjertemassagescenerne og den midterste sengescene noget, der usynligt er til stede i situationen neden under deres ro.

Scenerne griber ind over hinanden og er i dialog med hinanden. Politikommissær Netusil undersøger lejligheden, ser på postkort med motiver af Egon Schiele, bla. et billede af en mand med 'stankelben'. I den næste scene, hvor vi starter med at se Milena og Alex elske, ser vi bagefter, da han har rejst sig, hans ben, der ligner dem på postkortet. Det er i denne scene, som om Alex vender sig mod politikommissæren, som om *han* griber forstyrrende ind som den udelukkede tredje. Der kommunikeres mellem scenerne og tidene.

Scenerne forbindes endvidere også ved at lyden fra den kommende scene køres ind over den scene, der er ved at være færdig, eller det omvendte: lyden fra den foregående scene fortsætter over i den næste. Scener sættes tillige sammen ved, at de overblændes. Alex står og kikker ned i Donau. Milena er på næste billede, men med bobler. Eller: Sandet i Milenas sten mikses ind over Saharas sand, hvor det stammer fra.

Der kan også være angivet en sammenhæng, der fremtræder som kronologisk. Vi ser Alex slukke lyset og bevæge sig hen imod døren. Næste scene starter med, at døren åbnes for kriminalkommissær Netusil. Scenerne synes at følge efter hinanden i en kronologisk rækkefølge. Hermed sættes de to personer analogt. En anden måde, det samme vises på, er, hvor Alex står ved indgangen til Milenas stue og iagttager hende dybt inde i rummet. Næste scene står kriminalkommissær Netusil, hvor Alex stod, mens Alex nu befinder sig på Milenas tidligere plads. Det angiver, at Alex nu indtager den position, som Milena indtog over for ham: ofrets, mens Netusil indtager den, som Alex be-

sad over for Milena: bødlens. Sammenklippingen af scenerne, der fører frem til, at Alex skænder Milena og kriminalkommisær Netusils afhøring af Alex i Milenas lejlighed viser lighed og forskel, det samme spil, men med Alex i de to komplementære roller.

Denne måde at forbinde scener på er ikke en, vi gør brug af, når vi ræsonnerer. Det er ikke bevidsthedens logik, men derimod det ubevidstes logik, som vi tillige finder i drømme. Det er et sprog, der kan udtrykke ambivalensen, som kan bevæge sig i virkeligheden, men samtidig også ved siden af den. Som er løgn og sandhed på samme tid. Som tildækker ved at lægge et lag af betydninger uden om og hen over det virkelige ved at danne forbindelser, der ikke er i virkeligheden – men også det modsatte: det sprog, vi møder, kan også afsløre det skjulte, de fortrængte betydninger, vi ikke vil have noget at gøre med, men som alligevel er der i situationen. Denne logik giver os det umærkelige, det usynliges filigran, der strukturerer situationerne. Fortællingens logik hænger sammen med indholdet i fortællingen. Fortællingen er en demonstration af psykoanalysens associationslogik, der dog tager den modsatte retning af denne: ikke mod helbredelse, men mod katastrofe. Den er psykoanalyse, men også psykoanalysens fortrængte.

Tredjepositionen

Resten af min analyse vil beskæftige sig med positioner. Der er tre positioner. Første position er bødlens position, anden position er ofrets, tredje position er den, der er i midten. Den har mange betydninger, og det er dem, jeg først vil fremanalysere. Det gør jeg først ved en formel billedanalyse. Lad os se på nogle scener. Jeg skal understrege, at der kun er tale om udvalgte eksempler.

I begyndelsen af filmen har Milena ringet op til Alex. Vi er i Alex' lejlighed. Vi ser Alex i venstre side i hvid skjorte. Vi har den hvide dør til højre. Disse hvide farver er afdæmpede. I midten har vi et rødt billede. I den efterfølgende scene i tid 4 er vi på hospitalet, hvor Alex afhøres af kriminalassistent 1. Vi har kriminalassistent 1 i sort og hvid i venstre side, Alex i sort og hvid i højre side og et rødt askebæger i midten. I den næste scene i tid 1 møder vi Milena, der har opsøgt Alex. De sidder på en restaurant, Alex til højre, Milena til venstre – og en rød bil i midten i baggrunden. Da vi ser parret fra den modsatte side, er der også noget rødt i midten. I scenen fra tid 2 får vi i en af de afsluttende indstillinger Alex til højre, Milena til venstre og lys og grammofon i midten. Et par scener længere fremme afhører kriminalkommisær Netusil Alex på hospitalet i tid 4. Netusil er til venstre, Alex til højre. Farverne er svage med grønne, sorte og hvide nuancer, bortset fra at der er et rødt felt i mid-

ten, i en senere indstilling en lysende lampe. Lidt senere i filmen i tid 1 har vi Alex, der ringer til Milena. Alex er til venstre, en lille statue til højre og lys i midten. Igen de samme nuancer i yderpositionerne. Der klippes derefter til Milenas lejlighed. Her er der en rød kugle (en lampe) i midten. Da Milena træder ind i midterpositionen får hun en rød farve over sig.

I alle tilfældene drejer det sig om perceptionskoden. Første og anden position til højre og venstre er ikke farvemæssigt markeret. De er enten holdt i sort, hvid, grøn eller brun og under alle omstændigheder nedtonet. Det er tydeligt, at positionerne ikke fremhæves. Det gør derimod tredjepositionen. Den er som regel angivet med den røde farve, nogle gange dog også med et skarpt lys eller en stærkt markeret hvid. Hvad kan denne fremhævede position betyde? Den angiver rent placeringsmæssigt det, der er mellem de to andre positioner, fremhæver det som en usynlig struktur. Den kaster lys og farve ind i relationen mellem de to positioner. Tredjepositionen viser begæret, der er den skjulte billedmæssige harmoni, der sætter de to positioner i spænd. Begæret er også vist med den røde farve. Samtidig udpeger positionen enkelte steder det, der potentielt kunne være anden positionen for både første og anden position.

Vi har en scene fra cafeen, hvor vi ser Milena kysse Konrad. Da Alex og Milena sætter sig, og Konrad har sat sig henne ved sin gruppe, kommer Konrad til at blive placeret i den tredje (midter)position i billedet mellem Alex og Milena. Her er der ikke tale om perceptionskoden, men genkendelseskoden. Tredje positionen kan være knyttet til begge de første to positioner fx aksebægeret for Alex og kriminalassistent 1 eller tredjepositionen kan være direkte objekt som Konrad er for Milena og Alex i caféscenen.

Tredjepositionen kan være det begæredes position, som vi lige har set, men også noget helt andet. Vi har nogle scener med Alex og Milena, der elsker på trappen. Kriminalkommissær Netusil skydes ind i forløbet som en person, der iagttager. Han står i en position midt imellem dem i mørket som tredjepersonen, der beskuer deres samleje på trappen. Vi præsenteres endvidere for en scene, hvor Alex og Milena elsker i hendes lejlighed, og Netusil klippes ind som iagttager. I billedet befinder han sig igen i midterpositionen. Der er noget lystent over ham, over hans mund og øjne. Det er, som om Alex lader sig forstyrre af ham. Alex kikker det sted hen, hvor Netusil befinder sig i næste scene. Lidt senere, da Alex går rundt i lejligheden i underbukser, interagerer han også med Netusils position. Og endelig: Da Alex og Milena sidder i flyet hjem fra Marokko, er det, som om Alex også har øjenkontakt med Netusil i den næste scene. Milena sidder på den ene side i flyet (til højre i billedet), Alex til den anden (til venstre), og Netusil træder frem i næste scene i midterpositionen, der har påkaldt sig Alex' opmærksomhed.

Alex befinder sig også i den position i nogle scener: dels i scenen med de to

marokkanere i bilen. Her er Alex placeret bag i bilen med gederne. Han kan ikke gribe ind, men kun iagttage. Der er et vindue imellem. Det adskiller ham fra Milena og marokkanerne, men det gør det også muligt for at ham at beskue, hvad der foregår foran. En samme indelukket position indtager han i den næstsidste scene fra New York, hvor han sidder bag i taxaen, mens den kører bort, og han ikke kan nå Milena. Tredje positionen er her den tilfangetagnes, den udelukkede. Tredje positionen indtager Alex også i de situationer, hvor han iagttager Milena og en anden mand. Der er billederne, som han intenst betragter af Milena og Stefan og af Milena og hendes broder. Her er han ligesom kriminalkommissær Netusil adskilt tidsmæssigt fra de to andre personer. Men han indtager også tredje positionen, når han udspionerer Milena og en af hendes elskere, mens de kører bort på motorcyklen. Han iagttager dem skjult fra en viadukt. Her er det en jernstang fra gelænderet, der sætter en bom for ham og placerer ham udenfor. Endvidere er der scenen med Konrad, hvor Alex må gå uden om Konrad og Milena, der kysser hinanden, og hvor han er vidne til de seksuelle fantasier med Milena og Konrad. I dette tilfælde er tredje positionen nok en begærende position, nemlig voyeurens. Men samtidig er det den udelukkede position.

Lad os et øjeblik resummere. Tredje positionen kan indtages af det begærede objekt eller af den usynlige struktur, der angiver begæret mellem første og anden position. Set fra tredje positionen kan denne position for det andet være voyeurens og for det tredje set fra samme sted: den skadelidte tredjes.

Men der er endnu en betydning, der tillægges tredje positionen, og her er vi tilbage ved de to første synsvinklers position: Tredje positionen er den position, der griber ind og forhindrer, at de to første positioner kan lukke sig om sig selv. Vi ser den allertydeligst manifesteret i den afgørende afhøring i Milenas lejlighed. Kriminalkommissær Netusil har trængt Alex op i en krog. Netusil rører ved Alex og beder ham tilstå under fire øjne. I det øjeblik træder Stefan ind og fortæller, at Milena vil overleve og bryder dermed tosomheden mellem Netusil og Alex. Han slår en afgørende breche i den cirkel, som Netusil forsøger at lukke om sig selv og Alex, sådan at Alex kan flygte ud. Alex forlader da også stuen og taler med Stefan fra gangen.

Vi møder de samme tre positioner i scenen fra striptease-varieteen. Her forsøger Alex at lukke cirklen om sig og Milena; hendes venner er det, der forhindrer det. I scenen fra Afrika, hvor han frier til hende, er det scenariet foran dem med slanger og slangetæmmere, der forhindrer det. Milena bider ham lige som en slange i armen. Hun har forbindelse med tredje positionen og kan slippe ud. Generelt gælder det, at Milenas andre elskere forhindrer Alex i at binde hende til sig. At lukke cirklen betyder for både relationen Netusil/Alex og relationen Alex/Milena at indsætte en bøddel/offer-relation. Det er kun den ene

part, der har interesse i at udelukke tredjeparten. For den anden part betyder tredjeparten den, der åbner fængselsdøren.

Vi kan opsummere tredjepositionens betydning. Set fra de to første positioner kan tredjepositionens mening være 1) de to's begær, 2) det, der bryder ind mellem de to. Tredjepositionen er altså ambivalent i forhold til de to første positioner. Set ud fra tredjepositionen selv er meningen 1) det voyeuristiske begærs position, 2) den skadelidte tredjes position. Set fra tredjepositionen får vi altså igen en ambivalens.

Milena mellem første og anden position

Jeg vil nu se på Milena. I forhold til Alex indtager hun i starten første positionen, men synker ned i anden positionen. Hun bliver objekt, træl.

Milena har en lydlig relation til Messalina, som var Claudius' unge, men meget utro kone. Bag om ryggen på ham foranstaltede hun sexorgier, hvori hun selv deltog. Det var med personer, der indtog en lavere position end hende selv. Milena har også seksuelle relationer til andre mænd, Konrad fx, som angives at tilhøre 'underklassen'.

Hendes relation til Stefan og Alex er af en helt anden karakter. Det er læn-gerevarende forhold, som hun ikke kan slippe. Det viser sig i afskedsscenen med Stefan, hvor han tager ringen af hendes finger og dermed giver hende hendes frihed. Godt nok går hun ikke med ringen, men hun beholder den som en skat, jfr. hendes lille skattekiste: den hule, flækkede sten.

I forhold til Alex er hun i de første to episoder udfarende. Hun er den, der tager initiativet. Det gør hun helt fysisk ved at spærre ham vejen og symbolsk ved at give ham tændstikæsken, æsken med hendes lidenskaber. I starten begærer hun også ham. Det gør hun i de seks første episoder – festen, boghandlen, det første samleje, første gang man ser dem køre i bil, cafeen og institutbiblioteket, hvor hun opsøger ham, mens han underviser. Ellers er det ham, der begærer hende. I den første scene, hvor de kører bil, snakker hun om de to aborter, og hun giver udtryk for, at hun har lyst til at gå i seng med ham. I den næste scene, hvor de kører i bil, begynder hans nysgerrighed at vise sig. Han er jaloux og vil have hende til at flytte ind hos sig. Symbolsk har hun skoddet sin cigaret (sin lidenskab) i hans bil, og den er nu noget, som han fjerner, noget affald, uorden. Senere er hendes interesse i ham ikke af sexuel karakter. Hun er ikke længere begærende og aktiv. Hun går fra at elske efter tilknytningstypen til at elske efter et narcissistisk objektvalg. Han ønsker at binde hende, og hans krav opleves bogstaveligt som nogle, der tager livet af hende. At elske ham er som at være afhængig af narkotika; det er for hende som at

begå selvmord. Bindingerne repræsenterer for hende et stykke død, fastsættelse, tidsterminer, som hun må bryde med – eksemplificeret hvor hun kommer et døgn for sent hjem fra Tjekoslovakiet – men også et stykke nærhed, en indtrængen i hendes primordialitet. De andre mænd repræsenterer en anden nærhed, en fysisk nærhed, der helt er bundet til nu'et, en hektisk nærhed. Den nærhed, der også har kontinuitet og tidslige ekstaser, er forbundet med et borgerligt liv, med binding, med orden – og med depression, med død. Det levende liv i nu'et, manien, opleves i hektiske øjeblikke, hvor hun er beruset og uden for sig selv, fx i scenerne fra Afrika, scenerne hvor hun turer med sine 'underklasse' venner. Det er den rumlige ekstase. Efter de første scener repræsenterer Alex de tidslige ekstaser. Han graver i hendes fortid, han vil bringe orden i hendes nutid og binde hendes fremtid. Det er som *Sein zum Tode*. Det er depressionen. Alligevel klynger hun sig til ham, når hun er depressiv. Her har hun brug for hans nærhed. Hun overgiver sig rituelt i scenen, hvor værelset er pyntet til begravelse, og hun optræder som et lig. Han spiller ikke med. Mens den eneste nærhed, han til sidst kan føle for hende, er kropslig – at gå i seng med hende er den eneste måde, han kan forbinde sig med hende – så er hendes ønske i forhold til ham, at han skal holde hende i live. Dette er en umulighed, da han i hendes ambivalens samtidig repræsenterer det, der dræber livet i hende. Måske er han det straffende overjeg. Han repræsenterer for hende det, der kan holde sammen på hende, men samtidig det, der forhindrer den stimulering, der er nødvendig for, at hun kan føle sig i live. Hun tiltrækkes af den orden, der krammer livet ud af hende.

Kysset

Jeg vil nu beskæftige mig med den mandlige seksualitet, sådan som den kommer til udtryk hos Alex. Dette er en seksualitet, der vil besidde første positionen og kun tillader Milena at indtage anden positionen. Men først om kysset.

Vi møder kysset på to af billederne på Österreichische Galerie. I det ene tilfælde er kysset forbundet med henførthed, men også med latent mandlig dominans; i det andet med kulde og død. Kvinden har sine lange arme om manden; hun behøver ham. Han kysser hende imidlertid ikke på munden og indgiver hende kraft, men i nakken, som et isnende nakkeskud. I den første lukkede cirkels henførthed blander der sig en mandlig dominans, i den anden kulde og død. Ulykken er så afgjort skrevet ind i lysten.

Kysset optræder imidlertid også i en tredje betydning. I Freud-museet fortæller Alex nogle studenter følgende: »One would ask the question: What is a kiss? And the answer is: Merely an inquiry on the second floor as to whether

the first is free.« De to rummetaforer: *second floor* og *first floor* gør det klart, at der er tale om mundhulen og vagina, og at billedet er set fra mandens synsvinkel. I billedet er der også et forretningsmæssigt aspekt, der drejer sig om udlejning af lejligheder. Under alle omstændigheder er der tale om en voldsom objektivering af kvinden og af kvindens lyst. Hun er helt passiv, forsvinder som subjekt. Det, Alex endvidere gør, er at drive Freuds teori om partialdrifter og genitalprimatet ud til sin yderste konsekvens. Sexualitet hører i dette billede hjemme på et bordel.

Filmen viser, at denne sexualitet også har en bagside, at den er ambivalent. Lidt senere i filmen klippes billeder af Alex og Milena under et samleje sammen med billeder af Milena på hospitalet, der spreder benene, så der kan tages en vaginalprøve på hende, der i givet fald skal afsløre sæd. Her knyttes altså samlejet sammen med afsløringen af forbrydelsen. Senere får vi klippet billeder af Alex og Milena elskende sammen med billeder af Milena, der skæres i halsen. Forbindelsen mellem vagina og det kirurgiske indgreb er blodet. *First floor* overfører vaginas betydning til det kirurgiske indgreb i halsen. Ved denne tabuoverskridelse, som det er at forbinde den elskende krop, som kan begæres af det mandlige blik, med den krop, der ligger passivt hen og er forbundet med den grønne farve (Milenas hætte), der signalerer det negative, alt det som er hendes modsætning, med apparaterne, med de fornummede skikkelser, lykkes det at vise alt det, som er latent i den mandlige sexualitet, der forvandler kvinden til et passivt objekt. Filmen viser, hvad denne gør ved kvinden. Ved de chok, der opnås gennem sammenklipningen, demonteres Alex' vits. Sammenklipningerne af Milenas krop som elskende og som objekt for operative indgreb viser den mandlige sexualitets ambivalens. Disse billeder er placeret indholdsmæssigt imellem Klimts *Kysset*, der latent demonstrerer undertvingelsen, og Schieles *Pigen og døden*, der fører den mandlige sexualitet til yderpunktet, hvor den dræber objektet.

Efter det første samleje læser Alex i sengen op af en digtsamling af William Blake. Han læser digtet »The Question Answer'd« fra *Poems and Fragments from The Note-Book 1793*.⁴

»What is it men in women do require?
The lineaments of Gratified Desire.
What is it women do in men require?
The lineaments of Gratified Desire.«

Digtet består af to spørgsmål og to svar, der begge er formuleret parallelt. Digtet drejer sig om mænds begær i forhold til kvinder og kvinders begær i forhold til mænd. Svaret er det samme og entydigt seksuelt, næsten som hos Kant.

Det understreges også i et andet digt fra samme notesbog.

»In a wife I would desire
What in whores is always found –
The lineaments of Gratified desire.«

Dette begær er altså et, der kan trives på et bordel og svarer helt til Alex' ud-lægning af kysset. Vi har altså en lyst, der kunne trives på et bordel, men i selve det første digts symmetri lukkes den inde. Det er Alex' ønsker. Ægteska-bet skal være lukket lyst. Pointen hos Blake er imidlertid, at det er en umulig-hed:

»He who binds to himself a joy
Does the winged life destroy.
But he who kisses the joy as it flies
Lives in eternity's sun rise.«

Alex' ønsker har indskrevet tragedien i sig. Filmen viser, at orden og lyst ikke kan forene sig. Ordenen dræber lysten, og lysten sprænger ordenen.

Det andet objektvalg

Bad Timing handler om at iagttage og spionere. Som tilskuere eller seere bringes vi også ind i iagttagerens rolle. Der er disse to elskende foran vore øjne. Det er en sensuel film, der fremkalder lyst ved at iagttage den, men også en afsky, der frembringes ved at klippe elskende kroppe sammen med en krop i koma og en krop, der skæres i. Det ødelægger vores voyeuristiske blik. Alle-rede fra starten af filmen er ulykken imidlertid også indskrevet i filmen. Vi ved fra hospitalsbillederne, at filmen er en tragedie. Et lystent blik må nærmest føle sig ansvarligt for ulykken. Vi drives imidlertid også til at se for at få at vide, hvad der forårsagede den uundgåelige ulykke. Vi drives af kundskabs-tørst. Filmen indskriver en ambivalens i vort blik, hvor vi både begærer, ækles og drives til at vide.

Vort blik er parallelt med Alex'. Han iagttager og spionerer. Og ligesom hans rolle som psykoanalytiker og menneske ikke kan holdes ude fra hinan-den, blandes hans rolle som ansat af NATO og som menneske. Han kommer til at udspionere Stefan og Milena i erhvervsmæssigt øjemed. Men han udspi-onerer dem også som menneske. Han drives som menneske af en nysgerrig-hed, der er lystfuld. Han vil vide, men viden er for ham også identisk med at

blive ulykkelig. Det, han vil vide, er gentagelser af urscenen med Milena som den ene aktør. Her står han som tredje person, og han er ambivalent. Han er både den begærende og den ekskluderede. Alex ønsker at være i en af personernes sted. Han ønsker først og fremmest at være i den anden mands sted og dermed lukke cirklen om sig og Milena. Han ønsker at gøre hende ubevægelig, hæmme hendes frihed, gøre den anden til den tredje – udelukket uden syn ind i cirklen.

Men Milena er kun den ene person i scenerne, som Alex iagttager eller får oplysning om. Der er den anden mand, hans rival. Og her er det kendetegnende, at Alex tilkaster disse rivaler en så overdreven interesse, at han begår *bad timing* i forhold til Milena. Det er meget tydeligt, da han henter hende ved grænseovergangen (her er Stefan den anden) og da de mødes ved universitetet (her er billedet af broderen den anden). I alle disse tilfælde er hans jalousi – men også hans overdrevne interesse for den anden mand – det, der forhindrer ham i at opnå de mål, han har sat sig om at indfange Milena. Hvorfor denne stærke interesse for den anden mand? Hvorfor er Alex så interesseret i at få at vide, hvem han er? Hvorfor taler han med den homoseksuelle mand for at få noget at vide om Stefan? Jo, fordi han også ubevidst begærer den anden mand. Den voldsomme jalousi og interessen for det homoseksuelle objekt har Freud faktisk undersøgt. Genetisk hænger denne typus sammen med en stærk rivalitet med en broder. Dødsønskerne er blevet fortrængt, og der er sket en følelsesomvending, sådan at rivalen nu er blevet kærlighedsobjekt.⁵ Denne homoseksualitet er latent, og begærsobjektet er blevet gjort til kvindens begærsobjekt. Filmen viser, hvordan Alex' jalousi er båret af en latent homoseksualitet. Freud viser, at spejlbilledet af denne patologiske jalousi er forfølgelsesvanvid. Mens den hadede rival i den patologiske jalousi bliver til kærlighedsobjektet, bliver den elskede person til den hadede forfølger i forfølgelsesvanvidet. Vi kan ganske vist ikke iagttage den sidste transformation i filmen, men vi har de forfølgende blikke på Alex. Vi møder dem under kriminalkommissær Netusils afhøring af ham på hospitalet. Disse blikke kommer fra de to kriminalassistenter og politibetjenten. Vi møder dem, da Alex er i Bratislava for at forespørge om skilsmisselfølgningen i Tjekoslovakiet. Der sidder en kvinde i baggrunden og iagttager ham, mens han fører samtale med den slovakiske embedsmand. Men relationen mellem den patologiske jalousi og forfølgelsesvanvidet viser sig mest markant dér, hvor Alex kører med bussen og iagttager billeder af Milena og en anden mand (hendes broder). Pludselig føler han, at alle øjnene i bussen hviler på ham.

I relationen Alex, Milena og den anden mand er Alex tredjepersonen, den begærende og den skadelidte. Han har imidlertid også direkte relationer til mænd, hvor det latente homoseksuelle kommer frem. Det drejer sig dels om Ste-

fans bekendte, dels om kriminalkommissær Netusil. Begge disse personer er kendetegnet ved spejle. Scenen med Stefans bekendte og Alex indledes med, at vi iagttager dem i et stort spejl fra cafeens bagvæg, derefter panorerer kameraet, så vi ender med at se dem uden spejl. Kriminalkommissær Netusil slutter med at stå og at se sig i et spejl i hjemmet. Spejlet angiver lighedsrelation (det homoseksuelle) og omvendingen, der er forårsaget af spejlvendingen (objektet træder frem). Det er karakteristisk for Alex, at han i disse situationer begynder at dreje rundt med fingeren i sine krøller. Denne bevægelse – der kun optræder i disse to situationer – afslører den voldsomme affekt, der er forbundet med det homoseksuelle objekt. I situationen med kriminalkommissæren er det klart, at Netusil forsøger at lukke situationen om sig og Alex – helt parallelt med den måde, Alex har forsøgt at lukke situationen om sig og Milena. Han rører ved Alex, og han forsøger at etablere en kontakt under fire øjne. En sådan relation vil tvinge Alex ind i ofrets position og åbenbare det, der er skjult: både Alex' forbrydelse og hans latente homoseksualitet. Alex bliver reddet, da Stefan som tredje person træder ind og forhindrer Netusil i at lukke cirklen om sig og Alex.

Fangenskab

Bad Timing handler om tilfangetagelse og om det at være fange. Dette er angivet metaforisk ved at indsætte tremmelignende genstande i billederne. Inde fra Österreichische Galerie ser vi ud på den velordnede have. Kameraet flytter sig lidt væk, og vi får vinduesrammerne at se ind over billedet af ordenen. På den vis sættes orden og fængsel sammen. Vi møder også disse tremmer i ribberne på hospitalet, hvor Alex afhøres. Vi ser dem i viaduktens gelænder, da Alex udspionerer Milena og en af hendes elskere. Endelig minder politigårdens tunge dør, der smækker i, os om fængsel og indelukkelse.

Alex og Milenas historie starter med, at hun fanger og ganske langsomt besætter ham. Han forsøger at udagere sin besæthed ved at binde hende til sig, lukke hende inde i sin verden, tøjre hende derinde. Men en sådan tøjring af hende gør hende ubevægelig og fører hende ned i det sorte og mørke fangehul, som depressionen er. Der må for hende være en tredje person, der kan holde døren åben, og det skal helst være en hemmelig *liason*. (Den skjulte relation er baggrunden for Alex' udspionering.) Først når der er en hemmelig relation ved siden af den officielle, er Milena i stand til at elske – og give troskab til den tredje.⁶ Derfor må der hele tiden være en tredje person til stede – det er nødvendigt for hendes begær. Den tredje udgør for hende begærets forudsætning og den, der sikrer, at hun ikke spærres inde i fangehullet. Den tredje forhin-

drer, at hun bliver til offer og han til bøddel. Det forudsætter, at hun kan bevæge sig og dermed etablere forbindelsen med den tredje – og det er det, der glipper i scenen, hvor hun skændes. Her er hun ubevægelig; her er telefonstikket trukket ud; her er hun offer – og næsten død.

Alex skubber imidlertid også den tredje ind i forhold til Milena. Hver eneste gang, de i nu'et kan lukke sig om hinanden, bringer han den tredje på tale – det er *bad timing*. Han vil både udrydde den tredje og er ubevidst besat af ham. Ubevidst spænder hans besættelse af det tredje homosexuelle objekt ben for, at han kan lukke cirklen til en tosomhed. Både Milenas og Alex' forhold til den tredje gør filmen til en kritik af Freud. Freuds forestilling om det vellykkede elskovsforhold går på, at det må lukke sig af fra tredjepersonerne, som han tematiserer som massen.⁷ Filmen viser, at den tredje behøves for at forhindre bøddel/offer-dialektikken. Det fremgår også, da Alex parallelt med Milena trænges ind i offerpositionen af kriminalkommissær Netusil. Hans redning er tredjepersonens indtog, nemlig Stefans.

I *Bad Timing* snakker Netusil og kriminalassistent 1 om at skaffe billetter til Beethovens *Fidelio*. Der er paralleller mellem de to historier. *Fidelio* opførtes første gang i Wien 1805 og i sin endelige udgave samme sted 1814 – altså 100 år før Freud, Schiele og Klimt. Historien i *Fidelio* er også bundet op på temaer omkring tilfangetagelse og den tredje. Spillene om den tredje kommer tydeligst frem i starten. Jaquino gør sig til over for Marzelline. Han vil lukke hende inde i tosomheden, men han afvises af hende, fordi der er en tredje, nemlig *Fidelio*. Marzelline forsøger derimod at indfange *Fidelio* og binde ham til sig. Det mislykkes, for *Fidelio*, der i virkeligheden er en kvinde, Leonora, elsker Florestan, der sidder i fangehullet. I den midterste af disse tre relationer er der tale om en forklædning, en kvinde optræder som mand. Hvad der er fremtræder som en heterosexuel relation, ville i virkeligheden være en homoseksuel relation mellem to kvinder. I filmen optræder den homosexuelle relation som en latent ubevidst struktur; i operaen derimod som en relation, der er forklædt som heterosexuel. I operaen lykkes det imidlertid at lukke kæden, der åbnes med tredjepersonen, i Leonoras og Florestans forening. Leonoras indgåen i det andet spil er strategisk bestemt af kærligheden til Florestan: »mich stärkt die Pflicht der treuen Gattenliebe«. ⁸

Den anden egenskab, der tillægges tredjepositionen i *Bad Timing*, nemlig den frelsende indgriben for ofret, finder vi også i *Fidelio*. Da Pizarro, guvernør ved statsfængslet, netop har hævet kniven for at støde den i Florestan, der sidder i fængsel for at have bragt Pizarros forbrydelser frem, høres hornene, der melder Don Fernandos komme og dermed Florestans frelse. Dette er analogt med, at Stefan dukker op i rette øjeblik til at frelse Alex.

Forskellene er imidlertid også åbenlyse: Mens *Fidelio* ender med at genop-

rette de rigtige relationer mellem mand og kvinde og ender med at sætte det tilfangetagne fri, så er der ikke denne lykkelige slutning i *Bad Timing*. Slutscenen fra New York viser, at spillet kan gentage sig. Alex og Milenas relationer hviler på gentagelsestvang. Mens *Fidelio* er en historie, der har en ende, en harmonisk ende, så er *Bad Timing* uden harmoni. Alex' og Milenas forhold kan starte igen. Forskellen viser sig også i formen. *Fidelio* er kronologisk opbygget, *Bad Timing* springer i tiderne. Scenerne kan ikke lukke sig om sig selv. Beethoven komponerede i en tid, hvor det borgerlige samfund og den borgerlige familie kunne fremstå utopisk som ideal; *Bad Timing* viser, hvad disse idealer er blevet til: et samfund, hvor alle overvåger alle, og en familie, der er livstruende. Florestan fængsles af en diktator, men befries, da ordnede forhold genoprettes. Kærligheden mellem de to ægtefæller er ubrydelig og er det, der ligger under det forklædte: »die Vereinigung zweier gleichgestimmten Herzen [ist] die Quelle des wahren eheliche Glückes«. ⁹ Dette budskab findes ikke længere i *Bad Timing*. Her er bøddel/offer-dialektikken trængt helt ind i den inderste relation, og derfor behøves hele tiden den tredje position som frelsende instans. Men hvad der er nok så væsentligt: den behøves også til at fremkalde begæret. De elskende kan ikke længere lukke sig inde i en tosomhed. Lyst og orden synes uforenelige. Filmen er dermed en kritik af de harmoniforestillinger, som borgerskabet lagde til grund for sin kærlighedsopfattelse, og som Freud delte.

Noter

1. In Blake: *Complete Writings*, Oxford 1972, p. 148-158.
2. Gottfried Fliedl: *Gustav Klint*, 1990, p. 140.
3. »Totem und Tabu«, in Freud: *Studienausgabe*, bd. X, Frankfurt a.M., 1974, p. 291-444 (dansk udg. *Totem og tabu*, Kbh. 1983).
4. Blake op.cit. p. 161-187.
5. Freud: »Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität«, in *Studienausgabe*, bd. VII, Frankfurt a.M.: 1973 p. 227.
6. Freud: »Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens«, in *Studienausgabe*, bd. V, Frankfurt a.M. 1972, p. 205 ff.
7. Freud: »Massenpsychologie und Ich-Analyse«, in *Studienausgabe*, bd. IX, Frankfurt a.M. 1974, p. 130 (dansk udgave »Massepsykologi og jeg-analyse«, in *Meta-psykologi*, Kbh. 1976, p. 142.
8. Beethoven: *Fidelio*, Berlin u.å. [1814], p. 79.
9. Beethoven op.cit. p. 43.