



Pral og tavshed

At tage ved lære af det reelle med anledning
i J. Oppenheimers *The Act of Killing*

Enhver der til stadighed bliver overrasket over, at råddenskab findes – som fortsat bliver desillusioneret (sågar vantro), når han eller hun bliver konfronteret med vidnesbyrd om de makabre og konkrete grusomheder mennesker påfører hinanden – er endnu ikke hverken i moralsk eller psykologisk forstand blevet voksen.

Ingen over en vis alder har ret til en sådan grad af uskyld, overfladiskhed, uvidenhed eller hukommelsestab.

(Susan Sontag 2003: 110-111)

Drømmetydningen var kongevejen til det ubevidste. Joshua Oppenheimers dokumentarfilm *The Act of Killing* viser, hvorledes selviscenesættelse, rollespil og skuespil også kan være en vej, endog en farlig metode til at bringe det ubevidste i tale. Når der spørges fra en position, hvor den anden ikke bliver afkrævet et forsvar, men bliver givet mulighed for at fortælle og iscenesætte den ucensurerede udgave af sin historie, er der risiko for, at sammenhængen mellem “det symbolske”, “det imaginære” og “det reelle” bryder sammen – hvis altså ikke det imaginære forsvarsværk kan holdes oppe af pral. Oppenheimers dokumentarfilm lader ane, at fænomenet pral kan høres som et forsvar mod traumatiske hændelser. Tilsyneladende er pral tavshedens modsætning, men pral kan have det til fælles med talens umulighed at være et forsvar mod det reelle.

Dokumentarfilmens anledning er mordet på op mod en million indonesere i kølvandet på militærkuppet i 1965. I forbindelse med arbejdet på en dokumentarfilm om plantagearbejderes vilkår blev J. Oppenheimer oplyst om, at mange af disse arbejdere havde mistet familiemedlemmer i forbindelse med militærkuppet og i flere tilfælde ikke engang vidste, om de forsvundne var døde. Oppenheimer opsøgte masse-morderne og stillede dem det simuleret neutrale spørgsmål, “What they did for a living” dengang i 1965. De myrdede, var svaret. Morderne fortalte ikke blot beredvilligt, men pralende om, *at* de havde myrdet, *hvordan* de havde myrdet, og *hvor* de havde myrdet.

Oppenheimer har i sine mange interviews understreget, at han på ingen måde havde problemer med at få morderne i tale. Fremkommeligheden er mulig gjort af, at disse indonesere lever under en symbolsk orden, hvilket her vil sige et regime, en social og politisk orden, der svarer til, at nazisterne havde vundet 2. Verdenskrig, og koncentrationslejrkommandanter kunne gå rundt i vore nabolag og prale med, hvorledes de rent praktisk havde formået at skovle 10 millioner jøder, sigøjnere, homoseksuelle og kommunistere ind i gaskamre og ned i massegrave. I en indonesisk social og politisk orden i begyndelsen af 2000-tallet er der ingen Anden til at dømme masse-mordene som forbrydelser. Der har ikke været nogen form for “Vergangenheitsbewältigung”, ingen forsoningskommission. Masse-mordene kan omtales som en nødvendig og endog heroisk pligtøvelse. Masse-morderne var og er håndlangere, udøvende magt for det siddende regime, og kan takke forbrydelserne for deres nuværende privilegerede position, hvor de, i kraft af den frygt de fortsat indgyder, kan afpresse og lukrere på lokalbefolkningen.

DU MÅ IKKE SLÅ IHJEL!

Filmens bærende ide er, at selvom regimet beordrede og sanktionerede mordene, så er morderne alligevel netop mordere, og ikke kun for et vesterlandsk perspektiv, også for dem selv. De er ikke restløst redskaber for den Anden, her i betydningen håndlangere for det politiske regime; de er ikke restløst “positioneret af den herskende diskurs”, som det ville hedde med Foucault-inspirerede formuleringer.

¹ Det følgende er baseret på director's cut-versionen og forskellige interviews hentet på YouTube.

ger. De er også subjekter i den lacanianske betydning, at man åbenbart ikke omkostningsfrit tilsidesætter et universelt etisk imperativ om, at “Du ikke må slå ihjel” (Hyldgaard 2003: 7ff). Den symbolske orden er ikke én og er ikke identisk med den til enhver tid givne sociale, politiske orden, her det indonesiske regime i begyndelsen af 2000-tallet. Der er også tale om et universelt imperativ, der henvender sig i anden person ental: “Du” må ikke slå ihjel. Imperativet er ikke universelt i kraft af at være en apriorisk *forud*-sætning, hugget i stentavler, men i kraft af, at det henvender sig til alle uden undtagelse (Badiou 1997: 80). Det gælder også “dig”, enhver, uanset hvem “du” er, hvornår “du” var, og hvor “du” er. Også når dette “du” er indonesiske masse mordere med licens til at dræbe og afpresse befolkningen. I hvert fald lader al pralet og ikke mindst filmens hovedperson, Anwar Congos tvivl og kropslige sammenbrud forstå, at der er sprækker ind til et etisk subjekt, der er etisk *og* utidigt, fordi det unddrager sig den aktuelle sociale orden til fordel for en form for anelse eller måske rettere ubevidst viden om budet: “Du må ikke slå ihjel”. Mere om dette nedenfor.

I tilgift er filmen en ganske konkret aktualisering af Freuds allersidste sætning i *Totem og tabu*, “Im Anfang war die Tat”, i begyndelsen var ikke ordet, men mordet, handlingen over alle handlinger, det traumatiske, kollektive mord.

En afgørende præmis for filmens dokumentation er som nævnt instruktørens høflige simulation af neutralitet. Oppenheimer henvender sig ikke som repræsentant for en anden symbolsk orden kaldet indonesiske menneskerettighedsorganisationer eller et andet regime, der fordømmer disse masse mord som netop mord. Hans udsigelsesposition, måden hvorpå han henvender sig til masse morderne lader ikke forstå, at han repræsenterer ofrene eller repræsenterer en fjendtlig symbolsk orden. Han konfronterer ikke bødlerne som netop bødler, men danner sågar venskabslignende bånd med nogle af dem. Han minder om en analytiker, der giver analysanden mulighed for at sige hvad som helst, fordi præmissen er, at det sagte ikke vil blive fordømt; der skal ikke undskyldes eller udføres bodsøvelser uanset indholdet af det sagte og uanset den enkelte analytikers moral, smag og driftstilbøjeligheder. Analytikerens eneste opgave er at befordre talen og det analytiske arbejde; han eller hun må ikke tale fra en krævende Andens position eller på vegne af en dømmende symbolsk orden.

Denne moralske og politiske neutralitet er præmissen for at

få morderne i tale, hvilket man også kan se af den efterfølgende dokumentarfilm, *The Look of Silence*, der, nævnt med al mulig respekt, er mere traditionel, netop fordi perspektivet nu er vendt om til fordel for ofrene, hvorfor positionen, hvorfra der spørges, er ofrenes *som* ofre, og bødlerne derfor bliver konfronteret *som* bødler. Her er kameraet opbakning for offerets ganske vist fortsat høfligt spørgende, men ikke desto mindre dømmende Anden. Morderne skal nu retfærdiggøre sig.

Det skal straks nævnes, at *The Look of Silence*' tilgang ikke er mere traditionel end, at den slags konfrontationer i dokumentarfilm normalt kun finder sted i regimer, hvor forbryderne har tabt krigen (som i Claude Lanzmanns *Shoah* eller i Sydafrikas Sandheds- og forsoningskommission), hvor ofrene altså er i sikkerhed. Det er ikke tilfældet i *The Look of Silence*. Kameraholdet og især Adi (hvis efternavn, jeg ikke har opfanget) løber betydelig personlig risiko ved at konfrontere dennes storebrørs mordere. Men selvom morderne altså fortsat har regimet i ryggen, er effekten, at både de og de medskyldige og medvidende familiemedlemmer klapper i, benægter og lyver; de går i traditionel forsvarsposition. Disse mordere var og er regimets håndlangere, men deres parader vidner om, at de alligevel anerkender det universelle imperativ om ikke at slå ihjel. Hvorfor skulle de ellers klappe i, benægte og lyve, når den efterladte lillebror stilfærdigt stiller sine høflige spørgsmål? Det gør kun al praleriet så meget mere påfaldende.

PRAL

Som man råber i skoven, får man svar. Henvendelsens position, hvilken Anden man stiller spørgsmål på vegne af, danner rammen for mulige svar.

Ingen af de første fyrre masse-mordere, Oppenheimer opsøger, synes at lide af tvivl eller samvittighedsnag. Der er en klassisk "talking to the boys"-scene med en paramilitær kommandant, der fortæller, hvorledes han voldtog fjortenårige piger og inden akten forudskikkede dem, at "det vil blive helvede for dig, men himmelsk for mig". Dette akkompagneres af indforståede, lystfyldte bifald fra soldaterkammeraterne.

Oppenheimer blev ifølge interviews slået af ligheden mellem disse indonesiske masse-morderes ønske om på gerningsstedet – som det ses i *The Look of Silence* – at posere med pralende V-tegn og amerikanske soldaters tilsvarende poseren på fotografier fra Abu

Ghraib-fængslet. Historiernes form og de hånende gestusser er tilsyneladende ikke individuelle, men skåret over samme internationale læst. Hvis Oppenheimers association ikke er privat, kan praleriet beskrives som værende “diskursivt”, det vil her sige, at det ikke skal høres eller analyseres som udtryk for individualitet eller subjektivitet, snarere som en overindividuel form for tale, en måde hvorpå “man”, sanktioneret af regimet, kan iscenesætte sin fortid som morder og torturbøddel, uanset om man er indonesisk paramilitær soldat eller amerikansk soldat.

Men hvad er formålet? De to film giver indtryk af, at de pralende fortællinger tjener til at holde det ubevidste subjekt i skak, det subjekt som myrderierne formentlig ikke har gået spurlost hen over. Det svarer til måden, hvorpå vi alle fortæller vore livshistorier ved at lade historiernes form tildække tvetydigheder, sågar modsigelser og ikke mindst kompleksiteten i egen moralske habitus.

MENNESKET ANWAR CONGO

Først den enogfyrretyvende masse-morder – ikke den niogtredivte eller den fyrretyvende, men den enogfyrretyvende – Anwar Congo, lader os ane, at mordene måske ikke er helt straffri, at den brovontende og blaserte attitude kan betragtes som en endnu intakt forsvarsmekanisme.

Problemet med begrebet forsvarsmekanisme er at skelne mellem hvad der er og ikke er forsvar, for dén Anden, der skulle have autoritet til at afgøre dette, findes ikke. Om de givne forestillinger og beretningerne er i overensstemmelse med sandheden – “wie es eigentlich gewesen ist” – vides ikke. Et korrespondenssandhedsbegreb er således ikke et farbart kriterium.

Det er snarere Anwar Congos funktion som spejl for de øvrige morderes reaktioner, der her danner grundlag for brugen af begrebet forsvar. Anwar Congo er ellers også en beredvillig turguide til mordscenerne. Men han er – viser det sig – en plaget mand. Der er sprækker i facaden; han hjemses af mareridt, og af og til bliver han bragt i nærheden af noget, der ligner tvivl i forhold til spørgsmålet om, hvorvidt det, han foretog sig, var det rigtige at gøre, og han bedyrer af og til, at han kan identificere sig med de mennesker, som han torturerede og myrdede. En konflikt anes; der er skabt sprækker ind til et etisk subjekt; der er skabt mulighed for, at dén Andens magt, dét regime, der sanktionerede mordene, kan suspenderes til fordel for imperativet om ikke at slå ihjel. Anwar Congo er

ikke en rendyrket Eichmann; ikke kun den Andens instrument – i Eichmanns tilfælde Førerens instrument; og han brovter og praler ikke kun. Ikke kun.

Dette udgør forskellen mellem Anwar Congo og de andre, mellem masse-morder nummer enogfyrre og de fyrretyve foregående, og det er begrundelsen for, at han kan få status af hovedperson, og at vi kan etablere en vis minimal medfølelse med ham og dermed holde ud at se filmen. Det er en konvention i film, at vi skal kunne identificere os, gerne med skurkene, at vi skal kunne sidde i biografædet og egentlig ønske det bedste for selv skurken. Og her sidder jeg faktisk i øjeblikke og føler med Anwar Congo. Det afgørende er, at vi ser et menneske, ikke et monster, og dét er det uhyggelige.

Anwar Congo kan gøre tjeneste for Oppenheimers grundlæggende tese – under udtrykkelig inspiration fra Hannah Arendts *Ondskabens banalitet* – at det ikke er monstre, der har udført mordene, men mennesker, der har udført monstrøse handlinger. Uden at blive spejlet i Anwar Congos tvivl, revnerne og sprækkerne i praleriets forsvar, ville de øvrige masse-mordere *kun* fremtræde som de monstre, de vitterligt fremtræder som. Takket være valget af Anwar Congo som filmens hovedperson kan de øvrige bipersoners brovtende upåvirkethed ses som endnu intakte forsvarsværker. Det er kontrasten mellem Anwar Congos påvirkethed og de andre bødlers upåvirkethed, der lader ane, at de andre også ved, at de har noget at forsvare, at det ikke er tilstrækkeligt at svare, at de blot udførte ordrer, at de bare passede det, de var sat til. Deres blaserte attitude forekommer demonstrativ. Dette antydes eksempelvis i forbindelse med optagelserne af en landsbyafbrænding, hvor kameraet dvæler ved en paramilitær kommandant, den tidligere nævnte pralende voldtægtsmand. Han sidder tilbagelænet i en lav kurvestol og ryger en smøg, en scene der er klippet ind efter scener med børne-statister, der ikke kan stoppe gråden, en kvindelig statist, der har fået et ildebefindende, og før en scene med Anwar Congo, der taler om sin anfægtelse ved disse scener, om hvorledes ofrenes børn må have voldsmandene, en tale der vidner om en vis identifikation med ofrene.

Anwar Congos tvivl, hans mareridt og ikke mindst scenerne med hans kropslige sammenbrud viser, at denne masse-morder ganske konkret, materielt og kropsligt er et “spaltet subjekt”. Den talende krops symptomer får os til at se Anwar Congo som et menneske.

Oppenheimer havde foreslået Anwar Congo, at han, assisteret af det yngre sidekick, gangsteren Herman Koto, skulle fortælle om, hvad han havde foretaget sig ved at lave scener fra en spillefilm, altså at han skulle fortælle “wie es eigentlich gewesen ist” dengang for knap 50 år siden i form af scener inspireret af amerikanske gangsterfilm og musicals. Anwar Congo skulle generindre sin egen historie i form af et dokudrama. Både Anwar Congo og Herman Koto går til projektet med stor entusiasme, og det viser sig at blive en mildt sagt avanceret form for rollespil, der gør spørgsmålet om forholdet mellem fiktion og virkelighed påtrængende.

Dette modsætningsforhold er forudsætning for enhver spillefilm. Vi kan trygt synke ind i biografens mørke uanset genre, science fiction, gangster- eller kærlighedsfilm, uanset om filmens form bøjer sig for normer for realisme, og uanset om indholdet måtte være aldrig så sentimentalt eller voldeligt. Det er jo fiktion. Det er bare film. Det er præmissen.

Modsætningsforholdet mellem fiktion og virkelighed findes i mangfoldige udgaver: På den ene side historier, eventyr, myter, drømme, fantasier, billeder, indbildninger, hallucinationer, projekti- oner, introjektioner, psykiske realiteter, forestillinger, repræsentati- oner, det indre. På den anden side fakticiteten, realiteternes verden, det ydre. Subjektivitet over for objektivitet. Subjekt over for objekt.

Man kan angribe problemstillingen med litteratur- og filmvi- denskabelige begreber ud fra en antagelse om, at realisme blot er én form eller én genre blandt andre; at ingen form eller genre er “tættere på” eller mere “velegnet” til at repræsentere en social eller politisk virkelighed end andre former og genrer; at virkeligheden og realiteternes verden under alle omstændigheder er *repræsentationer*, og at disse kun kan analyseres som form, genre, teknik, og ikke som noget, der kan siges at være mere eller mindre dækkende for en hi- storisk virkelighed.

Man kan angribe problemstillingen med en diskussion af psy- kologiens og psykiatriens realitetstest; man kan diskutere, om vi overhovedet kan skelne mellem og dokumentere, hvad der er pro- jektioner og introjektioner, og hvad der ikke er, og diskutere hvem der kan skelne en psykisk realitet fra en objektiv realitet, det indre fra det ydre.

Man kan angribe problemstillingen med filosofiens klassiske diskussion af realisme kontra idealisme, en diskussion der har eksi-

steret så længe, der har været tænkning, der kan kaldes filosofi, og hvor man, før man har set sig om, er endt nede ved Platons hulelignelse.

Endelig kan man angribe problemstillingen med Lacans treenighed “det symbolske”, “det imaginære” og “det reelle”, hvor selve denne skelnen mellem det indre, det fiktive, det forestillede over for den ydre, objektive realitet er en imaginær skelnen dannet af en formel symbolsk orden. Når man tænker med begreberne det symbolske, det imaginære og det reelle, har man forladt en klassisk dualisme mellem vore indre, subjektive forestillinger over for en ydre, objektiv verden. Man har forladt dualismene “subjektiv versus objektiv”, “indre versus ydre”. Man har forladt en klassisk problemstilling omkring, hvorvidt vore forestillinger om verden skyldes, at vi modtager og bearbejder sansedata, eller om vi projicerer vore skematiserede forestillinger ud på omverdenen. Man behøver ikke diskutere, om vi er realister eller idealister. Ikke at spørgsmålene er blevet besvaret – det bliver filosofiske spørgsmål aldrig, i hvert fald ikke endegyldigt – spørgsmålene er snarere blevet forskudt.

Modsætningsforholdet mellem fiktion og virkelighed er som alle modsætningsforhold dannet i kraft af den symbolske orden, det forudsætter en orden, en hierarkisk orden, hvor man kan operere med en ide om, at der er noget, der er mere virkeligt end andet, og hvor realitetssans er bedre end dagdrømmeri og almindelig fantasteri, og hvor der vel at mærke er en Anden, der har autoritet til at afgøre spørgsmålet om, hvorvidt noget er fiktion eller virkelighed: psykiatere, psykologer, filosoffer, det videnskabelige samfund, det intersubjektivt acceptable, eller hvilke andre navne man kan have for den Andens funktion.

Realiteten, virkeligheden, fakticiteten, objektiviteten er imaginær. Og derfor må litteratur- og filmvidenskaben ty til det symbolske i form af begreber som genre og form, altså et formelt perspektiv for at kunne analysere, hvorledes dette imaginære modsætningsforhold mellem fiktion og virkelighed, som er selve præmissen for, selve det der giver mening til at læse litteratur, at gå i biografen og se tv-serier, etableres og opretholdes.

Netop dén symbolske præmis for etableringen af modsætningsforholdet mellem fiktion og virkelighed, og hvorledes dette hierarkiske modsætningsforhold opretholdes, anfægtes og undermineres i *The Act og Killing*.



DET REELLE

Dokumentarfilm er forpligtet på realiteten, på at dokumentere virkelige menneskers liv, virkeligt dyreliv, den virkelige verden i al almindelighed. Dokumentarfilm oplyser. Det gør de ved, i lighed med spillefilm, at fortælle historier med en begyndelse, en midte og en afslutning, som man nu engang fortæller historier, ikke sjældent

med en morale i tilgift. Realiteten bliver givet en form til lejligheden og formålet, og man bemærker ofte den opbyggelige hensigt. *The Act of Killing* er også oplysende, og den fortæller også en historie med en begyndelse en midte og en afslutning.

Det imaginære, den realitet der fortælles om, har imidlertid en særlig status i *The Act of Killing*, nærmest som en art mareridtsagtige, løsrevne drømmebilleder uden egentligt fremadskridende plot, kun som en art tableauer over eller fortættede glimt fra fortidens rædsler – afbrændingen af en landsby, afhørings-, tortur- og mordscener. Men i nogle af disse scener viser det reelle sig i den forstand, at forholdet mellem fiktion og virkelighed bryder sammen, så vi ser, hvorledes virkeligheden er en fiktion; vi ser, hvorledes selverkendelsen, realitetssansen, virkelighedsopfattelsen, verdensanskuelsen og erindringen hviler på og forudsætter et grundlæggende fantasme; vi ser, hvorledes fiktionen, rollespillene og legen i denne dokumentarfilm er en adgang til fortidens rædsler, en teknik der i al sin absurditet og eskalerende groteskhed oven i købet fremprovokerer traumer. Virkeligheden overgår ikke fantasien, som flosklen ellers lader vide, virkeligheden opretholdes af fantasi. Og når denne pointe bliver præsenteret, kommer vi ganske tæt, for ikke at skrive alt for tæt, på det reelle. Effekten er for filmens karakterers vedkommende sammenbruddet, for undertegnede biografgængers vedkommende kvalmen.

Det reelle, til forskel fra den imaginære realitet, bryder ikke blot ned, det tvinger også til tænkning, når det hjemsøger biografgænger, seeren eller læseren. Begrebet det reelle peger således ikke blot på såkaldte umuligheder, på sammenbrud; det peger også på det, der anfægter og stiller spørgsmålstejn ved måden, hvorpå verden ordnes, ved verdensordenen (Hyldgaard 1998: 50ff.). Der er med andre ord skabt mulighed for såvel æstetisk erfaring som politisk dannelse i denne dokumentar. Der er tale om tænkning, erfaring og dannelse, når en konventionel skelnen mellem virkelighed og fiktion anfægtes, når forholdet mellem det symbolske, det imaginære og det reelle ændres.

AFHØRINGEN

En afhørings- eller torturscene knap en time inde i director's cut-versionen kan anskueliggøre dette. En professionel skuespiller (Anwar Congos nabo ved navn Suryono) er hyret til at agere offer for afhøring. Han begynder imidlertid med at fortælle sin egen hi-

storie. Som 12-årig dreng blev hans stedfar, som han havde levet sammen med fra helt lille, myrdet af kolleger til disse masse-mordere, i hvis film han nu agerer statist. Han hjalp sin bedstefar med at begrave stedfaren i vejkanten (“som en ged”, hedder det). Og han spørger nu, om de ikke vil have denne historie med i deres film. Masse-morderne betakker sig, hans historie er angiveligt for lang og for kompliceret, og de kan jo ikke fortælle alle historier. Afhørings- eller torturscenen igangsættes nu (skuespilleren har en anden skjorte på, så der er formentlig tale om spring i tid), og til en begyndelse kan man se ham spille skuespil. Meget snart kan man imidlertid ikke være i tvivl om, at der ikke længere er tale om skuespil. Godt nok kan dygtige skuespillere meget, de kan få kropsvæsker til at flyde fra øjne og næse, men her er man ikke i tvivl om, at man er vidne til den rene og skære rædsel. Og her skrives “man”, for selv Anwar Congo, der personligt har myrdet omkring tusind mennesker med ståltråd, knive og macheter, mener, at “dette er for sadistisk”. Det fremgår ligeledes af kommentarsporet til director’s cut versionen af filmen, at Oppenheimer og dokumentar- og filminstruktør Werner Herzog ser rædslen. Her er der ikke tale om fortolkning i den hverdagslige forstand af, at så kunne man også fortolke scenen på en anden måde, at her kunne det diskuteres, om nu der er tale om skuespil, om fiktion eller virkelighed. Det kan ikke diskuteres, om Suryono spiller skuespil eller ej. Det *er* den rene og skære rædsel, reel rædsel, vi er vidne til.

Der, hvor der til gengæld kan være tale om fortolkning, og en helt oplagt sådan, er, at vi her, inkarneret i den voksne mands sammenbrud, får en iscenesættelse af den 12-årige drengs rædsel. Her er en historie, som denne statist ikke blot tjenstvilligt kan vidne om eller foreslå omsat i fiktionens form som et autentisk, realistisk input til manuskriptskrivningen. Eller mere præcist: man ved ikke længere, hvad der er fiktion, og hvad der er virkelighed. Vi ser på et filmset, komplet med kulisser og diskuterende skuespillere, der tilsyneladende skaber historien og manuskriptet i processen; det er jo en dokumentarfilm, så modsætningen mellem fiktion og virkelighed er sådan set med al demonstrativ tydelighed på plads; det symbolske, der sørger for at indordne verden i modsætningsforhold – fiktion versus virkelighed – er med al ønskelig tydelighed på plads. Man er godt gammeldags fremmedgjort; her kræves ingen Verfremdungstechniken. Vi er på tryk afstand, kølige analytikere til begivenhedernes gang. Og så er det i og med selve iscenesættelsen,

selve fiktionen, selve rollespillet, at det traumatiske fremprovokeres og bevidnes, og den kølige analytiske distance tabes. Her er vi vidne til det reelle, det vil sige til repræsentationens umulighed, til menings umulighed, til ordenes sammenbrud, og dermed til kroppens tab af sammenhængskraft. Den imaginære krop, forstået som en sammenhængende overflade adskilt fra andre overflader, krakelerer, og kropsvæskerne flyder. Kroppen som sammenhængende, intentionelt og fortolkende subjekt er sat ud af spillet i dette rollespil. Ikke blot hovedpersonen, også seeren berøres. Vi kan ikke længere være i tryk forvisning om, at volden er fiktion, at skuespilleren "filmer". Deraf det intense ubehag og – som det fremgår, da der nådigt klip-pens væk fra offeret og fokuseres på morderne – dissers fascinerede stirren.

Som biografgænger var jeg vidne til en scene, som jeg meget gerne ville have været foruden. Også Oppenheimer – at dømme efter kommentarsporets samtale med W. Herzog – har ganske tydeligt brug for at retfærdiggøre, at scenen overhovedet fandt sted og er blevet taget med i filmen; i et interview har han udtalt, at han var "deeply ashamed" over, at scenen overhovedet blev optaget. Det var angiveligt en "fejl"; Oppenheimer var ikke selv til stede; en colombiansk kollega, der ikke forstår indonesisk, stod bag kameraet, og Oppenheimer så først scenen længe efter optagelsen i forbindelse med gennemsyn af de mange hundrede timers materiale.

Men scenen fungerer. Det må indrømmes. For denne scene gentages, nu med hovedpersonen Anwar Congo i rollen som afhørings- og torturoffer. Også han får et sammenbrud, når han agerer offer for de afhøringer, han selv har været agent for. Igen viser det sig først og fremmest som kropslige sammenbrud, her i form af delvise lammelser i armene og overkroppen, i fraværet af tale, og selvfølgelig også i den berømte næstsidste scene med det konvulsiviske opkast, opkast uden opkast.

REELISME - IKKE REALISME²

Sammenbruddet har intet med realisme at gøre, for her kan vi ikke længere opretholde en orden, der skelner fiktion fra virkelighed.

2 Som Henrik Jøker Bjerres konkluderende kommentar lød til mit oplæg om *The Act of Killing* på konferencen *Psykoanalysens ni liv* på Institut for Uddannelse og Pædagogik, Aarhus Universitet (Campus Emdrup) d. 12.-13. december 2014.

Også dén symbolske orden, der kaldes tidsfølgen, bliver nedbrudt. Orden er ikke blot rumslige og værdimæssigt hierarkiske modsætningsforhold, men også det forhold, at noget kommer før noget andet, kausalitetens tidslighed.

I den traumatiske scene bliver forskellen mellem, hvad der er fortid, og hvad der er nutid nedbrudt, når vi aner fortiden i det aktuelle sammenbrud. Det ubevidste respekterer jo ikke tidsfølgen orden. Begrebet traume er netop et begreb for en fortid, der ikke kan repræsenteres, som egentlig aldrig har fundet sted, i betydningen fundet sit sted, sin placering i en orden. Netop derfor hjemsøger og nedbryder traumet den symbolske ordens installering og opretholdelse af forskellen mellem fortid og nutid.

Sammenbruddet afklarer ikke fortiden. Det er jo en fortid, vi ikke rigtigt ved hvori består. Vi ved ikke rigtigt, hvad der foregik dengang for den 12-årige dreng, udover hvad han selv fortæller til masseorderne – om at måtte hjælpe sin bedstefar med at begrave sin stedfar “som en ged”. Vi ser ikke klart “wie es eigentlich gewesen ist”, og hvad meningen var. Tværtimod. Det er snarere meningens sammenbrud, vi er vidne til.

Netop dette er psykoanalysens anledning, meningens og fortolkningens sammenbrud, selve det hermeneutiske projekts sammenbrud, selve det at vi ganske vist ikke kan leve uden at fortolke, at det hermeneutiske er et eksistentiale, at vores væren-i-verden er at fortolke. Men det reelle vedrører eksistentialernes sammenbrud, de eksistentialer, der ifølge Heidegger udgør et “formale Gerüst”.

TEORI SOM FORSVARMEKANISME

Begrebet det reelle peger på, at teorier overhovedet er forsvarsmekanismer, er forsvar mod netop det reelles indbrud og en genoprettelse af orden, når indbruddet har fundet sted. “Det reelle” er ikke bare et begreb, der refererer til “det”, der transcenderer enhver mulig erkendelse, og som derfor kan blive beskyldt for at være et tomt postulat. Nej, det reelle viser sig på fundamentalt uforudsigelig, men ikke desto mindre tvingende vis. Man kan kun sige om det, at dér viste det sig – svarende til begrebet det ubevidste, som også kun kan omtales i datid. Og når det viser sig, så starter processen med at skabe orden og mening på ny, altså det forsvar mod det reelle, der kaldes teori.

Derfor skal det her hævdes, at det er en art skæbnens ironi, at psykoanalysen er en egentlig “kritisk rationalisme”. Ifølge Popper



var rationalismen “kritisk” og ikke bare en rationalisme, for så vidt videnskabspersonen var rede til at stille spørgsmålstejn ved og om nødvendigt opgive sine grundantagelser, hvis falsifikationsproceduren gav anledning til dette. Psykoanalysens forskel fra Poppers kritiske rationalisme er ikke blot, at den ikke kan leve op til kravet om mulig fremtidig falsifikation af dens hypoteser og dermed ikke kan smykke sig med betegnelsen videnskabelig, men også, at vi ikke kan være “villige” eller “beredte”; det er ikke en mulig “attitude” eller “procedure”, for det reelles nedbrydning af grundantagelser kommer, som det ubevidste, bag på os.

HERMENEUTIKKENS GRÆNSE

Hvem har ikke ofte måttet erfare den lette utilfredshed ved Freuds eller for den sags skyld Lacans analyser af diverse tilfælde? Man sidder og tænker: “Arrgh, kunne det ikke lige så godt have fået en anden mening.” Og, jo, det kunne det formentlig, men psykoanalysens styrke er, at selvom den som teori betragtet også må betragtes som en forsvarsmekanisme, så får dens praksis, når denne drives til sin yderste konsekvens, os til at støde på en grundlæggende meningsløshed, det der unddrager sig enhver form for determinisme,

her determinisme forstået i allervideste betydning, altså både mekanisk kausalitet, og alt hvad der går under navnene mening, motiver, intentioner, alt det som hermeneutikken vil have os til at forstå. Psykoanalysen ender ved det hermeneutiske projekts grænse, når en analyse er ført til ende, ikke ved drømmen om en fuldstændig rekonstruktion af meningen med det hele.

Drømmene har ganske vist en mening, effekten af det ubevidste har en mening. Og netop den tese bringer os farligt tæt på den *grundlæggende* meningsløshed, drømmens navle, alle urscenerne. Begrebet det reelle refererer til det, der grundlæggende unddrager sig videnskabens begribelse, fordi videnskab altid i en eller anden forstand beskriver variationer over det determinerede: af mekanisk kausalitet eller af mening, kort sagt af orden, af sammenhæng. Når der er tale om det reelle, springer kæden af.

Dette er baggrunden for at tale for, at den psykoanalytiske praksis ikke skal måles med videnskabens målestok, heller ikke fortolkningsvidenskabernes, at psykoanalysen snarere skal betragtes som en kunststart, der kræver en art musikalitet over for mislyde og fejl, en musikalitet i forhold til disharmonien i lydbillederne. Det er i det mindste det indtryk, man kan få, når man læser analytikerens beskrivelse af, hvad de foretager sig, når de forsøger at sætte parentes om al deres ophobede viden for at kunne lytte til analysandens tale.

Og analytikere venter. Det gør de med "gleichschwebende Aufmerksamkeit", denne formålsløse venten på en anledning for analyse. Man må i det hele taget kunne vente for at kunne tænke, som Heidegger bemærkede, og som Werner Herzog i filmens kommentarspor beskriver dokumentarfilminstruktørens tålmodige venten på en mulighed for intervention som at kunne "hugge til som en slange".

Oppenheimer beskriver netop optagelsen af afhøringsscenen som en fejl: Hvis han havde hørt denne skuespillers fortælling, hvis han altså havde vidst, at skuespilleren selv var efterkommer til et af ofrene, så ville han have trukket ham til side og bedt ham om at hjælpe til bag kameraet og dernæst opfordret ham til at melde sig syg næste dag. Oppenheimer understreger, at statisterne skulle være efterkommere af bødlerne, ikke af ofrene.

HANDLINGEN

Denne "act" i titlen *The Act of Killing* er flertydig. Den betyder "drabsakten" eller "drabshandlingen", selve det at begå mordene,

hvordan det praktisk lod sig gøre. Men den har også en anden og for denne psykoanalytiske sammenhæng mere interessant betydning, nemlig betydningen af henholdsvis “passage à l’acte” og “acting out”. Er der tale om, at disse mordere i deres iscenesættelser, deres “acting”, erindrer eller gentager? Er der tale om en erindringsakt eller om en acting out? Om denne modsætning bliver vi holdt i svævende uafgjorthed igennem hele filmen i kraft af iscenesættelsernes åbenlyse inspiration fra gangsterfilm og Hollywood-produktioner i al almindelighed. Netop dette er så foruroligende for ikke at sige kvalmende. Det er som om, den groteske fiktion bringer os meget tættere på det reelle end nogen mere traditionel dokumentarisk realisme kan befordre.

Alle disse “acts” handler også om, at “im Anfang war die *Tat*” (Freud), drabshandlingen, det traumatiske, oprindelige mord, der hjemsøger menneskene, heriblandt disse masse-mordere og deres ofres efterkommere og familie. *Totem og tabu* er jo ganske vist en værre røverhistorie, i hvert fald for en nutidig videnskabelighed. Men om det oprindelige traume kan der i bedste fald kun fortælles røverhistorier, her kan kun myter komme os til hjælp. Myter er den særlige slags historier, der fortæller om umuligheder, vi ikke kan overkomme på anden vis end ved netop at fortælle en historie – som Lévi-Strauss har belært os.

Det interessante er, at disse mordere vil fortælle alt, og når de så bestræber sig på at gøre dette uden skyld og skam, ja, med stolthed, så viser det sig, at de ikke kan fortælle alt. Det er en grotesk anskueliggørelse af den analytiske teknik omkring den frie association: at man skal sige hvad som helst, man måtte komme i tanker om, hvorved det netop vises, at man ikke kan sige alt, fordi bunden nås, der hvor meningsløsheden, intet, viser sig.

AFSLUTNING

Morderne slap af sted med mord, og filmen ender ikke med nogen form for sentimentalt håb for menneskeheden endsige noget håb for Anwar Congo. Det er det nådesløse ved denne film. Nådesløsheden fremgår af kameraets urokelige dvælen ved Anwar Congo under hans konvulsiviske opkastninger i én af filmens sidste scener. Her viger kameraet ikke; her er ingen trøst at hente i klipningen; her lyder ingen beroligende ord fra instruktøren bag kameraet. Og kameraet iagttager Anwar Congo oppefra, da han på sine rystede, gamle ben forsigtigt går ned ad trappen væk fra mordscenen. Kame-

raet følger ham ikke; det lader ham gå, som om det siger: “You are on your own now”.

For vi kan ikke tro på, at den nærmest terapilignende proces, Anwar Congo har været igennem, har nogen form for helende effekt. Den viser snarere, at når imperativet om, at “du ikke må slå ihjel” ikke bliver adlydt, efterlader det mennesker, også mordere, uigenkaldeligt ødelagte.

Denne artikel tog afsæt i et citat af Susan Sontag om, at der ikke findes nogen undskyldning for uvidenhed og glemsel. Hendes tekst fortsætter med overvejelser over erindringen som en etisk handling, at erindringen har værdi i og for sig selv. Det er overvejelser, der svarer til Lacans bemærkning om, at det ubevidstes status snarere end “ontisk” er etisk, det vil sige, at det ubevidste mindre er et spørgsmål om, hvad det er, og om det eksisterer, end et spørgsmål om, at uanset hvad må man ikke vige tilbage for analysen, det vil sige for ophævelse af fortrængningen (Lacan 1973: 34). Men på samme vis som psykoanalysen ikke stiller andet i udsigt end transformation af neurotisk elendighed til almindelig elendighed, således efterlader denne film ikke én med noget håb om, at hvis bare myrderierne i 1965 i Indonesien erindres, og morderne officielt anerkendes som det, de var, nemlig forbrydere, så vil der være en vej frem mod forsoning uden “forbitrelse” (Sontag). Sontags overvejelser går ganske vist på, erindringen som en etisk handling, at

[h]jerteløshed og amnesi synes at følges ad. Men i den kollektive histories langt større perspektiv er erindringens værdi ikke så entydig. Der er ganske enkelt for megen uretfærdighed i verden. Og for megen erindring (om gamle årsager til at klage sig: serbernes, irenes) forbitrer. At slutte fred er at glemme. Forsoning forudsætter en ufuldstændig og begrænset erindring (ibid.).

Det foruroligende ved *The Act of Killing* og *The Look of Silence* er, at de ikke stiller nogen forsoning i udsigt. Ganske vist er der ingen farbar vej uden om erindringen, der *skal* erindres, og måske efterlader dette kun menneskene fortsat ødelagte og forbitrede. Det er fortsat ikke klart, hvad der kan menes med “Bewältigung” i begrebet “Vergangenheitsbewältigung”.

LITTERATUR

- Badiou, Alain: *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*. Paris 1999 (1997)
- Freud, Sigmund: *Totem og tabu*. København 1983 (1913)
- Hyltdgaard, Kirsten: *Fantasien til afmagten. Syv kapitler om Lacan og filosofien*. København 1998
- Hyltdgaard, Kirsten: *Det utidige subjekt. Lacan, Freud, Heidegger, Sartre, Badiou, Žižek m.fl.* Frederiksberg 2003
- Lacan, Jacques: *Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1973 (1964)
- Sontag, Susan: *At betragte andres lidelser*. København 2003 (2002)

FILM

- Oppenheimer, Joshua: *The Act of Killing*. 2012
- Oppenheimer, Joshua: *The Look of Silence*. 2014