

Turpicula res, eller det blodige blikket

Michael Hanekes Caché i lys av Lacan

Il est frappant qu'en contraste à l'universalité de cette fonction du «mauvais œil», il n'y ait trace nulle part d'un «bon œil», d'un œil qui bénit.

Jacques Lacan, *Séminaire XI*

1

Freuds arbeidsværelse, der han også tok imot sine pasienter, bar tydelige spor av hans fremskredne samlemani og særlige fascinasjon for religiøse og etnologiske symboler. Rommet var rikt dekorert med gamle bilder, statuer, figurer og andre kulturhistoriske objekter, og skrivearbeidet ble overvåket av et helt batteri små figurer plassert som en armé langs kanten av pulten. De øvrige objektene fungerte som rekvisitter i det som kunne se ut som et arkaisk scenerom for analysandens frie assosiasjoner på divanen – en generell atmosfære, og et mulig blikkfang – som om hun var lukket inne i “det ubevisstes teater”, for ikke å si “the theater of dreams”. Kanskje er det rimelig å hevde at Freud “i praksis” foregrep psykoanalysens betydning for senere filmstudier, der det i høyeste grad er synssansen, og gjennom den fantaseringen, som settes i spill?

i “Det er slående at i kontrast til denne funksjonen til ‘det onde øye’ finnes det ikke spor noe sted etter et ‘godt øye’, et øye som velsigner.” Egen oversettelse.

Et særlig kontroversielt begrep i psykoanalytisk orienterte filmstudier er *le regard*: blikket eller “the gaze”. Fra 1970-årene av ble det hyppig anvendt i feministiske og andre ideologikritiske filmanalyser, angivelig i overensstemmelse med Lacans teorier. Men ofte var det tillempet på en måte som hadde svært lite med Lacan å gjøre, og desto mer med Foucault og hans historistiske/historiserende undersøkelser av ulike panoptiske strukturer. Ja, så forvirrende var denne (feil)koblingen, at da Dylan Evans gav ut *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis* i 1996, fant han det påkrevet å ta med følgende advarsel under oppslagsordet “gaze”:

The concept of the gaze was taken up by psychoanalytic film criticism in the 1970s [...], especially by feminist film critics [...]. However, many of these critics have conflated Lacan’s concept of the gaze with the Sartrean concept of the gaze and other ideas on vision such as Foucault’s account of panopticism. Much of so-called ‘Lacanian film theory’ is thus the site of great conceptual confusion (see Joan Copjec, 1989).¹

Det er neppe mange akademiske disipliner som har fått tildelt en mer umiskjennelig encyklopedisk facit: Altfor ofte har Lacans *regard* blitt forvekslet med sartreansk og foucaultsk tankegods, men den som sjekker ut Joan Copjecs argumenter i et par av essayene fra *Read My Desire* (1989), vil få vite hvor skapet skal stå! Blikket er på det reelles side, som *objet petit a* eller begjærets objekt-årsak, og faller således ikke sammen med øyet/perspektivet til betrakteren. (Mer om dette siden.)

I dag er nok situasjonen annerledes, og da ikke bare på grunn av Copjecs og Evans’ intervensjoner. Den nylacanianske teoriseringen av populærkultur og ideologi, som vi forbinder med den slovenske “skolen” for teoretisk psykoanalyse, med Slavoj Žižek i spissen, har over flere tiår stått for en mer sensitiv tilnærming til filmkunst, der det cinematisk blikket på kvalifisert vis settes i forbindelse med Lacans teoretiske korpus.

I kjølvannet av Copjec, Žižek *et alii* har Todd McGowan i boken *The Real Gaze* (2007) forsøkt å lage et sammenfattende lacaniansk filmteoretisk byggverk. Som tittelen tilsier, er det sentrert nettopp om blikket. Et av McGowans aksiomer er at filmkunst ikke kan forstås på adekvat vis dersom man inntar et avsondret ideologikritisk perspektiv. Kritikerer (analytikerer) må også være en tilskuer: Hun må la sig forføre av filmens billedspråk og rive med av dens handling, for

på den måten å komme i kontakt med “the real gaze” – og så i ettertid å spørre seg hva det egentlig var som foregikk. Og da er det (igjen) den psykoanalytiske seansen som er modellen, med blikket som det fantaserte eller traumatiske “objektet” som forårsaker vår fascinasjon:

The cinematic experience can lead us to the encounter with the gaze if it takes up the psychoanalytic session as something of a model for film viewing. [...] While invested in the film, the subject (like the analysand free associating) is able to encounter the gaze as a disruption within spectatorship. We can – and must – interpret our relationship to the gaze after the fact, after the traumatic experience of it. But we must first have the experience, and this requires that we follow the logic of the film we are watching.²

I dette bidraget skal jeg støtte meg til McGowans “metode” i min lesning av Michael Hanekes *Caché* fra 2005. Dette er en film som langt på vei handler om øyets begjær, og den iscenesetter møtet med det fascinerende/traumatiske blikket på en måte som gjør det nødvendig å hengi seg til filmens billedstrøm for å kunne erfare dette som “a disruption within spectatorship”. Men hva er det egentlig som står på spill i filmens besnærende appell til vårt skopiske begjær? Hva kan den lære oss om filmmediets kritiske potensial, om dets muligheter til å punktere de fantasmatisk identifikasjonene som binder subjektet til en bestemt ideologisk posisjon, og som det følgelig krever et særlig brutalt inngrep å løse opp (ana-lysere)? Men først noen videre refleksjoner over det freudo-lacanianske synet på blikkets funksjon innenfor det skopiske feltet, og konsekvensene det har for øyets særegne rolle som begjærets “onde” organ.

2

En egen, riktignok ganske liten, avdeling av doktor Freuds raritetskabinett var viet amuletter av den typen som den romerske kulturen kjente under navnet *fascinum*, det vil si fallos-figurer. Det er en utbredt misforståelse at slike amuletter ble brukt som fruktbarhetstalismaner. Tradisjonelt hadde de en apotropaisk funksjon, nemlig å beskytte mot *invidia* eller *mal’occhio*: det onde øyet. Marcus Terentius Varro omtaler (i *De lingua latina*, VII) disse miniatyrfallose som *turpicula res*, det vil si obskøne objekter, og han beretter at de ble hengt rundt halsen på guttunger for å avverge ondskap. I en annen og mindre obskøn

variant var talismanen som skulle avverge det onde øye, selv formet som et øye. Her har vi det falliske blikket i sin reneste form: et mot-øye mot det onde øye. Men det betyr ikke at det profylaktiske øyet av den grunn kan sies å være godt. Ifølge Lacan mangler det onde øyet enhver positiv motsetning, det finnes ikke noe “godt øye”, et øye som velsigner, ikke engang i Det nye testamente:

The evil eye is the *fascinum*, it is that which has the effect of arresting movement and, literally, of killing life. [...] What is prophylactic about such things is [...] allopathic, whether it is a question of a horn, whether or not made of coral, or innumerable other things whose appearance is clearer, like the *turpicula res*, described by Varro, [...] which is quite simply a phallus. For it is in so far as all human desire is based on castration that the eye assumes its virulent, aggressive function, and not simply its luring function as in nature. One can find among these amulets forms in which a counter-eye emerges – this is homeopathic. Thus, obliquely, the so-called prophylactic function is introduced.³

Den eksplisitte koblingen mellom øye og fallos skyldes altså at det skopiske begjæret (*qua* menneskelig begjær) er innstiftet av kastrasjonen: “Noe” er blitt borte, den opphavelige harmonien er brutt, og synsfeltet åpner seg som et subjektivt perspektiv på det tapte objektet (*objet petit a*), som ingen virkelig gjenstand eller person fullt og helt kan inkarnere. Det er dette tapet som gjør det menneskelige blikket så voldsomt, så virulent – ja, så ulikt alle de andre blikkene vi møter i naturen.

På norsk (og dansk) resonerer blikket etymologisk både i havblikk (havblik) og i blikkboks (blikdåse), som begge blinker og blunker og minner oss om at vi blir betraktet lenge før vi selv har åpnet øynene. Dette sammenfallet gjør at Lacans mest kjente anekdote om forholdet mellom blikket og øyet faktisk fungerer bedre på norsk (og dansk) enn på fransk. Som ung intellektuell hadde Lacan fått nok av Paris og ville oppleve noe nytt. Han søkte tilflukt i en liten havneby i Bretagne, der han ble kjent med en lokal fiskerfamilie. En dag da de var ute på sjøen i en liten fiskebåt – garnet var kastet, og de satt og ventet på å dra det inn – pekte en av dem på en gjenstand som lå og duppet i bølgene, etter alt å dømme en tom sardinboks: et overskytende produkt fra den lokale fiskeindustrien. Sardinboksen glitret i solen. “Kan du se det som blinker der borte? Ser du det?” spurte fiskeren: “Vel, dét

kan ikke se deg.” Selv lo han godt av sin egen vittighet. Når den unge Lacan ikke syntes det var like morsomt, skyldtes det for det første at det er en sannhet med modifikasjoner at blikkboksen er blind. Den kan riktignok ikke se ham, men blikket er der likevel: “Det betrakter meg fra lys-punktets nivå [*Elle me regarde au niveau du point lumineux*], fra det punktet der alt som betrakter meg, befinner seg – og dette er ikke metaforisk ment.”⁴ For det andre: Den blinkende blikkboksen i bølgene understreker den ubehagelige synligheten, fornemmelsen av å være lettere malplassert blant resten av mennesket på fiskebåten, av ufrivillig å ha havnet i rampelyset og bli beglodd.

Blikket er med andre ord det som blinker, det som lyser opp, som lar oss tre frem i lyset. I så måte kan Lacans begrep om *le regard* sees som en variant av Heideggers “Lichtung”. (“Jeg har min egen ontologi, hvorfor ikke?” sier Lacan, “slik alle andre har en, den være seg naiv eller avansert.”⁵) I motsetning til optikkens perspektiviske linjer, som konvergerer i øyet som geometrisk punkt, er blikket et skinn som avtegner oss mot en “ktonisk” bakgrunn. Alt som eksisterer, blir med andre ord foto-grafert (lys-skrevet). Denne eksponertheten, det at vi utsettes for den andres blikk, er altså innskrevet som en grunnleggende struktur i naturen. Lacan prøver å fastholde dette i formularet som sier at *objet petit a* “er i naturen som = $(-\phi)$ ”. I en viss elementær forstand er denne formelen enkel å forklare: $(-\phi)$ er Lacans algoritme for kastrasjonen, som han altså hevder er virksom også i naturen, som et motstykke til blikket qua *objet petit a*. Kastrasjon er vanligvis å forstå som barnets inntreden i den symbolske orden, det vil si at det (“frivillig”) gir avkall på den språkløse nytelsen og legger seg under Farens lov, slik at begjærets gradvise tilfredsstillelse erstatter den umiddelbare tilgangen til Tingen (*jouissance*) – med *objet petit a* som begjærets objekt-årsak. Blikket er altså et av dette *a*-objektets aspekter eller “fremtredelsesformer”: det ubestemmelige, *je-ne-sais-quoi*, ved en person eller et sted som får oss til tenne, som gjør at vi føler oss sett, eksponert, for den andres begjær.

Når det hos Lacan er snakk om at *naturen* kastreres, må vi se for oss et pre-subjektivt snitt mellom væren og fremtredelse, mellom “liv” og tilsynekomst/fenomen. Kanskje er det dette som ligger til grunn for fenomenet *mimikry*, altså det at dyr imiterer former/figurer/farger i sine omgivelser; de kler seg ut, så å si, gjerne med sirkulære, øye-lignende mønstre (*ocelli*), som om de responderte på et “objekt-blikk” der ute et sted. Andre dyr eller organismer lar seg bemale, bli til et bilde, eller de omformer seg selv til en “klatt” i en større ramme. At-

ter andre tar på seg en slags “indre maske” eller kostyme for å stille seg til skue. Særlig skjer dette i forbindelse med paringsritualer og kamp/konfrontasjon med rivaler, dvs. for å tiltrekke seg en partner eller skremme “den andre”. Her er det altså snakk om en slags forstilling – et *skinn* – som splitter dyret i det som er dets vesen/essens, og det som det fremstår som. Dette snittet er det Lacan forstår som en “proto-kastrasjon”.

Mennesket er imidlertid ikke fanget i sin egen fremtredelse i samme grad som dyret. Det vet å spille på fremtredelsen, leke med masken, som noe som dekker til blikket, slik at skjermen eller bildet blir et vilkår for synligheten, og i en indikasjon på at det finnes et blick bakenfor. Mennesket vet ikke bare å vise seg frem eller å skjule sine spor, slik dyrene gjør: Vi kan ikke bare forstille oss, men også late som om vi latter som (om). Et barokt munnhell sier at verden vil bedras: “Las cosas pasan por lo que parecen, no por lo que son”; tingene går for å være det som de ligner på, ikke det som de er. Masken er selve grunnlaget for vår sosiale identitet; det er derfor en egen sannhet i det vi gir oss ut for å være. Vi skal ikke se bort fra at filmen som kunstform henter noe av sin fascinasjonskraft fra dette spillet på en imaginær overflate (“film” eller skjerm) som skjuler et uåndgripelig, reelt objekt (blick).

3

Når Todd McGowen i *The Real Gaze* diskuterer ulike måter filmer kan tilveiebringe det reelle blikket på, foreslår han følgende fire kategorier: “1) films that make the gaze present through fantasy; 2) films that obfuscate the gaze through fantasy; 3) films that sustain the gaze as a fundamental absence; 4) films that enact a traumatic encounter with the gaze.”⁶ Av disse variantene av det filmatiske blikket er det liten tvil om at *Caché* hører hjemme i den siste: Den iscenesetter et brutalt møte med blikket som et skopisk nullpunkt. I filmens sentrale scene konfronteres både protagonist og tilskuer med det umulige “objektet” som driver øyets begjær, og det er dette møtet filmen graviterer mot fra første sekund – og det fordobles dessuten av to paralyserende (retrospektive) drømmesekvenser som understreker det samme blikkets fantasmatiske status. Etter en gjennomgang av Hanekes film vil denne beskrivelsen forhåpentlig fremstå i et klarere lys.

I det ytre (diegetiske) er *Caché* en blanding av *whodunit*, psykologisk thriller og en “realistisk” tilnærming til det franske (kulturelle) etablissementets fornektelse av den symbolske og systemiske volden som ligger til grunn for dets hegemoni. Hovedpersonen Georges Lau-

rent (Daniel Auteuil) er vert i et populært litterært talkshow. Han lever beskyttet bak låste porter sammen med konen Anne (Juliette Binoche) og sønnen Pierrot (Lester Makedonsky). Stuen – med fondveggen dekket av bokhyller – minner nesten til forveksling om kulisene i talkshowet, og fjernsynet står nesten alltid på. (Derimot ser vi aldri noen som leser i en bok.) Familieidyllen, som allerede er merket av en viss mistillit mellom ektefellene og av Pierrots pre-pubertale opprør, blir alvorlig truet når anonyme videoopptak begynner å dukke opp på døren. Etter hvert ledsages disse av barnslige tegninger av blodige figurer, mennesker (barn) og dyr (hane), som følgebrev.

Det tar noen minutter før vi skjønner at filmens åpning – en lang, sammenhengende tagning, med et tilbaketrukket og stillestående kamera, av fasaden på Laurent-familiens hjem – ikke er et vanlig objektivt “establishing shot”, men den første av disse videoene. “Akousmatiske” stemmer (altså stemmer som ikke umiddelbart kan tilskrives skikkelser som kan ses på lerretet), en manns og en kvinnes,

-*Alors?*

-*Rien* (02:27),

røper at sekvensen også blir sett av filmens protagonister, hvis perspektiv dermed faller sammen med vårt eget. Det første som “skjer” i filmen, er at Georges kommer ut på gaten for å lete etter “øyet” – kameraet, blikkpunktet – bak disse opptakene (03:16). Han finner ingenting, men vi oppfatter navnet på gaten han stirrer inn i: *Rue des Iris* – et opplagt spill på syn/øye/blikk-motivet.



Fig. 1

Dette materialet (videokassetten) avstedkommer en “tilbakeven-
ding av det fortrente” (*Wiederkehr des Verdrängten*), som etter hvert
også omfatter drapet på flere hundre algeriske pro-FLN-demonstran-
ter i Paris i oktober 1961, over 40 år før filmens nåtidsplan, en hendel-
se som også grep inn i Georges’ eget liv: Familien hans, som bodde på
en bondegård et stykke utenfor Paris, hadde tatt imot en liten algerisk
familie som gårdshjelp; de voksne er etter alt å dømme blant de drep-
te. Når Georges’ foreldre vil adoptere den etterlatte gutten (Majid),
som er på Georges’ egen alder, sladrer eller lyger Georges på ham (“je
l’ai cafté”): Majid har hogget hodet av en hane; Majid er syk og hoster
blod. Foreldrene tror Georges på hans ord, med det resultat at Majid
blir hentet av myndighetene og plassert på et barnehjem. Siden har de
ikke sett hverandre. Georges innrømmer dette i ettertid for sin kone,
Anne, etter først å ha forsøkt å snakke seg vekk, og helt uten å ta inn
over seg den etiske (“eksistensielle”) ondskapen i sin egen handling,
uten å subjektivere skylden.

Georges har overhodet ikke noe ønske om å møte denne ne-
sten-adoptivbroren igjen, men han blir guidet av innholdet i en av
videokassetten til en forfallen leiegård i en Paris-*banlieu*. Når han
banker på, er det Majid (Maurice Bénichou) som åpner. Georges er
overbevist om at Majid står bak de anonyme videoene og truer ham
på det groveste, men Majid virker oppriktig perpleks. Etter en ytterli-
gere skjerpelse av konflikten – nye videokassetter dukker opp, Pierrot
forsvinner, og både Majid og *hans* sønn mistenkes for å ha kidnappet
ham – får Georges en telefon fra Majid som ber ham om å komme
så snart som mulig: Han har bestemt seg for å fortelle alt om video-
kassetten. Dette er filmens peripeti, eller dens graviterende sentrum,
som Haneke har bygget plottet og de innvevde symbolene rundt, med
en uhyggelig sans for timing og filmatiske effekter. På dette tidspunk-
tet – halvannen time ut i filmen – er tilskueren overbevist om at hun
har knekket Hanekes narrative kode. Vi har “lært” at det ikke venter
noen skremmende overraskelser når Georges følger de anonyme vi-
deokassettenes implisitte instruksjoner, og vi har allerede fulgt med Ge-
orges hjem til Majid flere ganger. Derfor blir vi totalt overrumplet
av filmens eneste “reelle” voldscene, som er usedvanlig eksplisitt og
realistisk i all sin hverdagslighet.

Idet Georges trer inn i Majids spartanske leilighet, fanges han
av et uvanlig tilbaketrukket kamera, like insisterende urørlig som det
som filmet fasaden til hans hjem (og videoopptaket av Georges første
besøk hos Majid, sendt anonymt både til ham selv og til hans sjef).

“Je voulais que tu sois présent” (“Jeg ville at du skulle være tilstede”), sier Majid, for så trekke en foldekniv opp av lommen, åpne den og resolutt skjære strupen over på seg selv. Den første eruptive blodstrålen treffer veggen bak ham; så segner han om og blir liggende og forblø, mens Georges står handlingslammet og ser på. Scenen varer ubehagelig lenge: Georges begynner å vandre rundt i rommet, rådvill, med den uformelige flekken på veggen som et forstyrrende blikkfang i bakgrunnen.

“Jeg ville at du skulle være tilstede”, dvs. jeg ville at du skulle se dette, men også: Jeg ville at du skulle være en del av dette scenarioet, at også du skulle bli sett av det blodige blikket som skjuler seg bak den amorfe (eller muligens anarmofotiske) flekken på veggen. Dette kan også sies på lacaniansk: “Bildet er uten tvil i mitt øye. Men jeg, jeg er i bildet. Og jeg, om jeg er noen ting i bildet, er også det i form av denne skjermen, som jeg allerede har betegnet som en plett/flekk.”⁷ Det er altså ikke bare mitt øye som rommer bildet; jeg er også i bildet, og det er nettopp det blinde punktet (flekken, skjermen) i bildet som markerer min egen synlighet for den andre. Slavoj Žižek forklarer denne skopiske strukturen på følgende vis:

The gaze marks the point in the object (in the picture) from which the subject viewing it is already ‘gazed at’, i.e., it is the object that is gazing at me. Far from assuring the self-presence of the subject and his vision, the gaze functions thus as a stain, a spot in the picture disturbing its transparent visibility and introducing an irreducible split in my relation to the picture; I can never see the picture at the point from which it is gazing at me.⁸

I akkurat denne scenen er det påfallende hvordan blodfiguren (som er speilvendt på kinoplakaten) former seg etter konturene av den bortvendte Georges. Det er som om han gestalter subjektet som ikke kan unnsnippe sin egen synlighet, sin egen tilstedeværelse til det blodige bildet.

Fig. 2



Like konkret kan den amorfe (uformelige) blodflekken assosieres med blodet som er klint ut over de repetitive barnetegningene, som i sin tur er forbundet med den unge Georges og hans *invidia*, det brennende/sjalu blikket på Majid som truer med å ta hans plass.

Tegningens to blodige motiver (hanen, gutten) dukker opp i filmen i form av abrupte flashbacks, fantaserte eller “memorerte” sekvenser montert inn i det filmatiske forløpet. To ganger ser vi et barn “med nordafrikansk utseende” sitte i et vindu og hoste blod. Første gang dreier det seg åpenbart om et minne som dukker opp etter at Georges har fått videokassetten med den første (blodige) tegningen: Midt i den statiske tagningen av fasaden til Laurent-familiens hjem dukker den hostende gutten opp. I samme øyeblikk forstummer *voice-over*-dialogen: “Qu’est-ce qu’il y a?” (“Hva er det?”), spør Anne etter en stund, uten å få noe svar. Først etter flere forsøk responderer en befippet Georges: “Rien ... rien ... Je ... je suis fatigué” (“Ingenting ... ingenting ... Jeg ... jeg er sliten”) (13:51). Mens det første innslaget opplagt er et subjektivt (indre) bilde, er det andre mer ubestemmelig: Først klippes det fra et postkort med en tegning av en gutt som blør fra munnen, til *Rue des Iris* sett fra Georges’ soveromsvindu. Men så overtar et bevegelig kamera på vei inn i det vi i ettertid skjønner er dagligstuen i Georges’ barndomshjem, og stanser ved den hostende og blodige Majid.

I tillegg ser vi altså scenen der samme gutt hogger hodet av en hane i et vedskjul, for så å nærme seg – blodig og truende – den unge Georges, som rygger skrekkslagen helt til han blir stående med ryggen mot vegg. Da kuttet scenen, og vi ser den voksne Georges våkne forskremt fra marerittet i sengen i sitt barndomshjem.

Slik kunne vi tenke oss at de blodige tegningene (bildene) igangsetter en fantasmatisk kombinatorikk som fører frem til det morbide selvmordet: en halshogd hane/en gutt som hoster blod/en mann som skjærer over strupen på seg selv. Vi ser også hvordan blodet/flekken er innskrevet i de to scenarioene som forårsaket at Majid ble utstøtt fra familien (han hostet blod, han hogg hodet av hanen), begge som en konsekvens av Georges' "onde øye". Men fra og med peripeti-sekvensen (Majids selvmord) er det den amorfe flekken på veggens som markerer Georges' tilstedeværelse i det blodige bildet, som om det var et proto-maleri i lacaniansk forstand. "Vi fanges av maleriet som en flue på et fluepapir. Vi slår ned blikket slik man drar ned buksene, og for maleren handler det – vil jeg påstå – om å lokke oss inn i maleriet."⁹

4

Caché handler i ikke så rent liten grad om det "imaginære" billeduniverset som omgir oss, det vil si Laurent-familien og deres omgangskrets så vel som det store flertall av Hanekes publikum: Mange ulike nivåer, og ulike grensesnitt (*interfaces*), forbinder oss med den diegetiske virkeligheten og de bildene som filmen er bygd opp av. Som tidligere nevnt, betraktes overvåkningsvideoene både av publikum og av de fiktive protagonistene; vi følger også bildenes transformasjon fra TV-studioet der Georges spiller inn sitt talkshow, via redigeringsrommet, og videre ut til TV-skjermene, som viser det ferdige resultatet for tilskuerne i kinosalen så vel som for karakterene på lerretet. (Fjernsynsapparatet står ofte på i det laurentske hjem og lyser ut nyhetsbilder fra konflikter og katastrofer verden over.) Dessuten spiller drømme- og fantasisekvensene en avgjørende rolle i Hanekes cinematisk univers.

På det diegetiske nivået domineres *Caché* av en annen teknisk/formell kontrast, nemlig den mellom påfallende lange *shots* – "uklippte" og totalt stillestående tagninger fra et tilbaketrasket og tilsynelatende "objektivt" perspektiv – på den ene siden og nennsomt klypte perspektiviske sekvenser på den andre. I en viss forstand kan dette sies å være standard filmspråk, jf. den konvensjonelle veksling mellom "objektivt" overblikk og *subjective shots*, men Haneke bruker den første kategorien i så stor utstrekning at den trer frem som et vesentlig innslag i filmens forgrunn og blir en del av dens filmatiske "budskap". Alle disse grepene og nivåene bidrar imidlertid, som vi snart skal se, til å artikulere en særegen cinematisk ideologikritikk med klar affinitet til den lacanianske psykoanalysens begrepsverden.

Den sentrale selvmords scenen er, symptomatisk nok, innrammet av to klart meta-filmatiske sekvenser. Da Georges får telefonen fra Majid (som inviterer ham hjem til det vi antar skal bli en tilståelse/avsløring), er han opptatt med å redigere en sekvens av bokshowet sitt. Og som for virkelig å understreke kontrasten mellom de traumatiske videokassettenes og hans egen mediale poetikk, har Georges sammen med produsenten akkurat klippet vekk en sekvens som blir for teoretisk kompleks, og rett til en mer pikant diskusjon om forfatterens latente homoseksualitet. Sekvensen like etter selvmordet består av en lengre statisk tagning av en kinofasade: Etter en stund ser vi Georges på vei ut av kinolokalet; for å bearbeide den traumatiske konfrontasjonen har han altså flyktet inn i en technicolor drømmeverden for å gjemme/skjule seg der. (*Caché!*) Alle titlene på kinoplakatene viser seg imidlertid å ha klare forbindelser med plottet i Hanekes film – en indikasjon ikke bare på Hanekes subtile filmestetikk, men også på at Georges' fluktforsøk har vært forgjeves.

En måte å illustrere brytningen mellom det imaginære/symboliske og det reelle blikket, som synes å strukturere den fundamentale konflikten i *Caché*, på er å hente frem Lacans analyse av Holbeins berømte anamorfose-maleri, *Ambassadørene* (1534), fra *Séminaire XI*. Maleriet viser som kjent to poserende ambassadører, en verdslig og en geistlig, plassert ved hver sin ende av et konsollbord. På bordet er det plassert en rekke matematiske og astronomiske apparater, musikk- og navigasjonsinstrumenter, vitenskapelig og religiøs litteratur: en minutøs representasjon av renessansens apparatur for å utforske og reproducere den kjente så vel som den ukjente verden. Fondveggen er dekket av et grønt, mønstrete forheng, og det forseggjorte marmorgulvet ser ut som det fortsetter inn i betrakterens rom. Vi er totalt omsluttet av signifikanter, med de to poserende "subjektene" i forgrunnen:

$$\frac{S_1}{8} = S_2$$

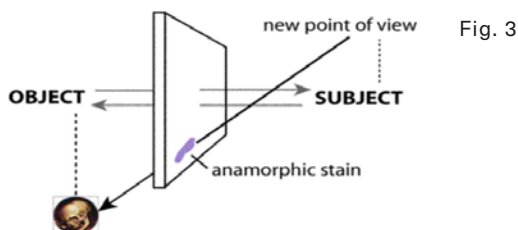
Subjektet (qua signifikanten som representerer subjektet for en annen signifikant) reflekteres i den omfattende ansamlingen av signifikanter for renessansens ekspansive kunnskapsregime. Over de geometriske gulvflisene strekker det seg en sterkt avvikende figur som tiltrekker seg vår oppmerksomhet og truer med å oppløse illusjonen: en anamorfoisk hodeskalle som først gjenvinner sine konvensjonelle proporsjoner når den betraktes fra en så å si død vinkel – men da forsvinner til

gjengjeld maleriets øvrige figurer i en kromatisk tåke. Dette “falne” objektet er det som ifølge Lacan representerer blikket som *objet petit a*, altså den resten av det reelle som ikke lar integrere i den symbolske orden. Dermed får vi følgende formel, som “den oppmerksomme leser” vil gjenkjenne som Lacans mesterdiskurs:

$$\frac{S_1}{S} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

For å anskueliggjøre dette forholdet, kunne man plassere en miniatyr av Holbeins maleri ved siden av Lacans mathem for mesterdiskursen. Da ville man kanskje gjenkjenne signifikantene “over streken” – i form av de poserende “subjekt-signifikantene” (S_1 over S) og hele batteriet av “kunnskaps-signifikanter” (S_2 over a) – og fornemme – under streken – både sannheten om subjektets signifikant (S) og det overskytende/falne objektet som er produktet av selve subjektivering (a).

Fra en litt annen vinkel, med vekt på det skopiske feltet, kan denne strukturen anskueliggjøres ved hjelp av følgende figur:



Her visualiseres forbindelsen mellom blikk-objektet (a) som har *falt* fra det horisontale synsfeltet, og subjektets posisjon innenfor det samme representative/geometriske feltet. Vi ser også hvor det falne objektet befinner seg i forhold til den anamorfotiske flekken som avtegner seg på billedflaten, og som altså indikerer at subjektet er foregrepet eller “forut-sett” av sin egen synlighet, så vel som at objekt-blikket oversvømmer det skopiske feltet. (Blikket er overalt og ingen steder.) Slik kunne man se for seg at Holbeins hodeskalle opprinnelig har ligget på konsollbordet blant de andre objektene, slik det var vanlig i henhold til datidens *vanitas*-topikk, men at den har falt ned og “inn” (eller “utover”) i billedrommet og således er blitt rykket ut av perspektiv.

Tilbake til Haneke og *Caché*: Kulissene i Laurent-parets nære omgivelser er lukkede, arkitektonisk så vel som ideologisk, på en måte som kan minne om den proto-barokke innkapsletheten i Holbeins maleri. Som nevnt er paraderingen av kulturell kapital og kunnskap (S₂) i form av bøker, filmer, plater og tekniske apparater påfallende, i TV-studio så vel som i deres hjem.

Fig. 4



Ved å la det overskytende objektet produseres via disse “andre” signifikantene spiller *Caché* opp til det Todd McGowan kaller “the traumatic encounter with the gaze”.¹⁰ De supplerende barnetegningene, alle med den samme uformelige blodflekken, fremstår som filmens motstykke til Holbeins anamorfotiske hodeskalle: Dette er blikket som ikke kan integreres i den symbolske orden, og som derfor oppleves som en trussel både mot subjektet og mot den store Andres integritet. Ved å fokusere – lenge, og tilsynelatende uten noen form for affektivt engasjement – på Laurent-familiens plettfriske fasade, som konnoterer “liberal” øvre middelklasse med tilhørende kulturell kapital, bidrar dette overvåkende blikket til at fasaden begynner å slå sprekker. Bildene/tegningene som trenger inn i det laurentske hjem sammen med disse optiske dispositivene, fremstår som “reelle” delobjekter i imaginær forkledning, dvs. som Lacans objekt a.

Som en konsekvens av denne invasjonen “hysteriseres” Georges; han reagerer med å rope, frustrert, i retning av det (u)mulige kamera-blikk-punktet: “Montrez-vous et dites ce que vous voulez!” (26:35) – for så å mobilisere alle ideologiske mekanismer i et febrilsk forsøk på å tette igjen de ubehagelige glipene i sin egen innkapslede tilværelse.

I tillegg settes det i gang en “fantasmatisk” prosess som kan formaliseres ved hjelp av de lacanianske matemene vi allerede har etablert. Da tenker jeg særlig på mesterdiskursen, som “under streken” gjengir den *umulige* relasjonen mellom det splittede subjektet (\$) og *objet petit a*, som går igjen i Lacans formel for fantaseringen:

$S \diamond a$

Denne ubevisste, fortrengte, fantasien bygger seg opp gjennom hele filmen og synliggjør i hvilken grad den ideologiske besettelsen også er “a plague of fantasies”:¹¹ En av filmens kanskje viktigste leksjoner er at ideologi og fantasi er to sider av samme sak, og at begge er strategier for å demme opp for det reelle blikkets traumatiske interferens.

5

Vi har allerede sett på tre av de mest åpenbare innslagene av fortrent fantasering i *Caché*. Men det er først i og med den fjerde og (muligens) siste at brikkene begynner å falle på plass, slik at vi aner den “urscenen” som ligger til grunn for disse – og betydningen den har hatt for Georges’ subjektive konstitusjon. Også dette er tilsynelatende en drømmesekvens, men både omstendighetene og det særegne filmspråket gir den en ekstra oppklarende og/eller problematiserende funksjon i forhold til de andre scenene – og til filmen som helhet.

Bakteppet for denne “drømmen” er betegnende: Tidligere har vi sett Georges snike seg inn i sitt eget hjem, i mørke, opp på sitt eget soverom, der han ringer til Anne og ber henne om å bli kvitt vennene som er på besøk. Og nå, helt mot slutten av filmen, kommer Georges hjem nok en gang, utmattet etter å ha blitt oppsøkt på jobben av Majids sønn, som har konfrontert ham med hans medvirkning til farens død. Igjen ringer Georges til Anne, denne gangen for å be om ikke å bli forstyrret: Han har tatt to sovetabletter (*cachets*) og vil få seg noen timers søvn. Oppe på soverommet trekker han for gardinene (det er ennå lyst ute), kler seg helt naken og legger seg i sengen – i fosterstilling. Så følger en lang, retrospektiv sekvens, der vi ser en bil komme kjørende inn på gårdsplassen foran Georges’ barndomshjem. To ukjente personer går ut, forsøker å få med seg den unge Majid, som fortvilet gjør motstand og prøver å flykte. Til slutt får de halt ham inn i bilen og kjører av sted, mens Georges’ foreldre står urørlige igjen ved inngangen.

Fig. 5



På den ene siden tilsier filmmediets konvensjoner at dette er en drøm: Det klippes rett til denne sekvensen etter at vi har sett Georges legge seg for å sove – *ergo somnium est*. Men på den andre siden er det ikke snakk om noen typisk drømmescene: Her er ingen marerittbilder som drømmeren våkner av, slik Georges gjorde forrige gang; alt er derimot lyst, klart, tydelig, og med et nærmest dokumentarisk uttrykk. Sekvensen virker nesten insisterende objektiv. La oss derfor fastslå, i alle fall foreløpig, at denne episoden har en usikker ontologisk status i filmens univers.

Det er imidlertid én person som mangler i dette bildet, ja, som glimrer med sitt fravær: Georges. Derfor forekommer det meg underlig at ingen av *Cachés* svært mange kommentatorer har notert den *anagnorisis*-fornemmelsen som denne (nest) siste sekvensen avstedkommer, eller burde avstedkomme: Den svarer til den første drømmen Georges hadde, i barndomshjemmet, der han så den unge Majid hogge hodet av en hane. I denne (første) drømmen veksles det mellom tagninger fra ulike kameravinkler, men den ene av dem samsvarer åpenbart med den unge Georges' perspektiv:

Fig. 6



Først ser vi øksen som faller tungt over hanens hals, så klippes det til den blodige Majids ansikt, dernest til den hodeløse hanen som flakser og kaver, og innimellom ser vi den forskremte Georges' åsyn. Og i det som må kunne kalles en klassisk *shot-countershot*-sekvens, kommer Majid gående mot Georges med øksen i hendene; Georges rygger, og når han står med ryggen mot veggen, løfter Majid øksen og åpner munnen til et skrik. Så går skjermen i svart – og (den voksne) Georges våkner, badet i svette.



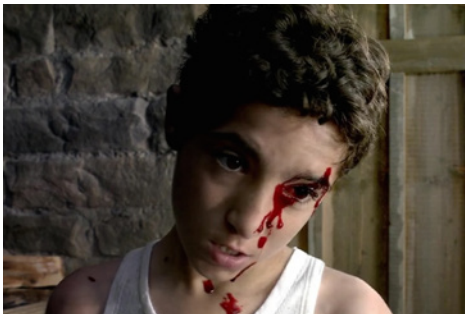
Fig. 7
Fig. 8

Dersom selvmordscenen i den voksne Majids leilighet kan kalles filmens peripeti, kvalifiserer denne sekvensen, som allerede antydnet, til betegnelsen filmens *anagnorisis*. Eller kanskje riktigere: Når det samme perspektivet gjentas i den siste og mer ubestemmelige “drøm-mesekvensen” (et langt *shot* av barndomshjemmet fra et skjult og tilbaketrukket blikkpunkt) uten at Georges er å se noe sted – da skjønner vi at *dette blikkpunktet svarer til Georges' posisjon inne i skjulet (vedskjulet)*, fra hvilken han “gjenopplevde” den fantaserte hendelsen som førte til at Majid ble sendt vekk. Her har vi med andre ord urscenen for den fundamentale fantasien, som gjør det mulig å rekonstruere genealogien til det stivnede, tilbaketrukne, “utilgjengelige” perspektivet på verden. Det er på ingen måte uvesentlig at denne scenen er fantasert: Den har aldri funnet sted i virkeligheten, men er et resultat av den unge Georges' *invidia*, en projisering av hans aggressive, bitre blikk (*amare conspectu*) på adoptivbroren *in spe*, hans nye, uutholdelige nabo/ting: “I det skopiske forholdet”, sier Lacan, “er blikket det objektet som fantasien, fra hvilken subjektet suspenderes i en essensiell vakling, avhenger av.”¹²

“Hva er skjult i *Caché*?” er et ofte stilt spørsmål i resepsjonen av Haneke-film. (Det er også tittelen på en artikkel.)ⁱ Og det vanligste svaret er: verden utenfor, de kolonihistoriske hendelsene, uretten som ble begått mot algerierne – og da ikke minst massakrene i oktober 1961. I en viss forstand kan dette sies å stemme, og det finnes sikkert et Haneke-sitat eller to som kan underbygge en slik tolkning. Men det er neppe det mest radikale svaret. Overgrepene er langt fra ukjente, de tematiseres relativt ofte, også i den offisielle diskursen. La oss minnes at den fransk-algeriske forfatteren Assia Djebar – som skrev særdeles kritisk om Frankrikes kolonihistoriske eventyr i Nord-Afrika og om 1961-massakrene, blant annet i den fengslende romanen *L'Amour, la fantasia* (1985) – ble valgt inn i L'Académie française i 2005, altså samme år som *Caché* hadde premiere.

Mer presist er det nok å si at den/det som er skjult, først og fremst er Georges selv: Han gjemmer seg i sitt eget hjem, han lever med familien bak lås og slå, beskyttet mot omverdenen, og etter Majids selvmord sniker han seg bokstavelig talt rundt i redsel for å blir sett, også i sitt eget hjem, der han skjuler seg for de andre som oppholder seg der, lister inn på soverommet, slår av lyset, trekker for gardinene og kikker stjålent ned på *Rue des Iris*.ⁱⁱ Men det aller viktigste er nok allikevel det skjulte blikket, det fortrenge fantasmet som ligger til grunn for de ideologiske fantasiene om egen uskyld og den/de andres ondskap. Her er det den onyriske Majid fremstår med blodig blikk, bokstavelig talt, det venstre øyet badet i blod som renner nedover kinnnet hans og forgrener seg i tre tykflytende “tårer”:

Fig. 9



i http://www.austrian-studies.org/kade/pdfs/article_pages.pdf

ii Det gamle greske ordet for “begjær” (eller egentlig “varme”), ζῆλος, som på latin ble til adjektivet *zelus*, har gitt engelsken både “zealous” og “jealous”, og spansk sitt “celoso” (“en celo” betyr også brunstig). På fransk har dette blitt til *jalousie*, både i betydningen sjalusi (“svartsjuke”), og i betydningen persienner (“window blinds”) – så kalt nettopp fordi denne anretningen “allows to see without being seen”.

Georges' eget perspektiv, derimot, fremstår etter hvert som et nøytralt, ideologisk ubesudlet blikkpunkt – i dobbel forstand. For det første kan vi tenke oss at det er dette stivnede blikket på verden som er utgangspunktet for den strømmen av fantaserte forestillinger om den andres (truende) begjær, konkretisert i flere episoder i filmen, der Georges utagerer sine fantasier (mot en tilfeldig forbipasserende “svart” syklist, mot Majid, mot Majids sønn, etc.): *the plague of fantasies*, med andre ord, som ikke bare rammer Georges som enkeltindivid, men som hjem søker den franske kulturen og fører til dens lett oppblåste og selvtilfredse selvbylde. Men det er også dette tilbaketrukne, “nøytrale” perspektivet som muterer til det uutholdelige blikket som invaderer Georges' eget liv, hans eget hjem, hans sosiale posisjon og hans familie.

Åpningssekvensen er teknisk/formelt sett identisk med den siste statiske sekvensen der Majid blir hentet av myndighetene. Sammenligner man fig. 5 (bortførelsen) med fig. 1 (den første anonyme videoen), er de ikke bare motivet som går igjen (Georges' gamle versus hans nye hjem), men også de tekniske og perspektiviske detaljene: I begge tilfellene er det snakk om en lang og fullstendig ubevegelig, tilsynelatende “desubjektivert”, tagning fra et tilbaketrukket blikkpunkt. Vi merker også hvordan husveggene i *Rue des Iris* fremstår som replika av veggene i skjulet der den unge Georges har søkt tilflukt. Og i begge tilfellene er lydene fra omgivelsene fullstendig uredigert, som om de ble registrert av det desubjektiverte kameraets øre.

Blikket er det som alltid unnslipper. Til forskjell fra øyet er vårt eget blikk umulig å se, uansett hvor lenge vi stirrer på oss selv i speilet. Derav den svimlende følelsen av ikke å kunne gripe det som vi vet må være der, men som likevel aldri fremtrer i synsfeltet. Når Georges kommer ut for å lete etter “blikkpunktet” for opptaket, er det i en viss forstand seg selv han leter etter, dvs. sitt eget, fantaserte objekt-blikk. Flere ganger skjer det samme. Vi kikker også ned på *Rue des Iris* fra Georges' soveromsvindu, men aldri er det mulig å identifisere det punktet fasaden blir filmet fra. På uforklarlig vis fremstår det som radikalt ulokaliserbart. I den andre videokassetten Georges får levert på døren, som er filmet om kvelden/natten, ser vi til og med at Georges parkerer bilen rett bak dette “apodiktiske” blikkpunktet – uten at det kaster skygge. Og akkurat idet denne sekvensen spilles av på nytt, dukker den fantaserte Majid opp, for første gang, i vinduskarmen, med blod rundt munnen. For igjen å parafrasere Lacan: I det skopiske registeret er blikket det objektet som subjektet er suspendert fra, det vil si, som det ikke kan tre i noe direkte forhold til, men som likevel holder det

sammen, i spill, som en essensiell vakling. Og det er dette umulige forholdet Lacan formaliserer ved hjelp av det allerede siterte matematiske for fantaseringen: $\$ \diamond a$. Blikket har ikke noe eget sted, det er det som forblir skjult, *caché*: “Du ser ikke meg fra der hvor jeg ser deg.”

7

Den aller siste sekvensen av *Caché* fremstår som en epilog: enda en lang ubevegelig tagning, denne gangen av trappen og inngangspartiet til Pierrots skole, og den varer helt til rulleteksten er over og mesteparten av elevene er forsvunnet. Dersom man skanner menneskemylderet i denne sekvensen på “Hvor er Willy”-/“Find Holger”-maner, er det mulig å legge merke til at både Pierrot og Majids sønn (Walid Afkir) dukker opp, hilser på hverandre, samtaler og sier adjø. Kan det tenkes at Haneke, til tross for sin innsikt i ideologiens fantasmatiske grunnlag, ved hjelp av en siste *turn of the screw* forsøker å gi filmen en “skjult” happy ending: Selv om det tilbaketrunkne perspektivet er noenlunde det samme, er den truende overvåkningseffekten, som kjennetegnet åpningen, de andre video-grensesnitt-sekvensene, samt drømmescenen, erstattet av noe som minner om håp. “De to brødrene” har tilsynelatende funnet hverandre. Skolen ligger i Rue Pirandello, og det kan virke som om de to karakterer “på leting etter en (ny) forfatter” er i ferd med å oppdage nye muligheter, en annen fremtid.ⁱ

Andre lesninger av sluttscenen oppfatter den enten som en fåfengt repetisjon av historien (sønnene er i ferd med å gjenta fedrenes synder) eller som en forsinket avsløring av filmens “hemmelighet” for den observante tilskuer: Det er Pierrot og Majids sønn som står bak de anonyme videokassetene.ⁱⁱ Selv har jeg, av ulike årsaker, liten tro på en slik tolkning. Til det er kontrasten mellom “epilogen”, der vi ser de to sønnene møtes ansikt til ansikt, og den foregående sekvensen, der vi fra Georges paralyserte perspektiv ser bortføringen av den unge Majid, altfor grell.ⁱⁱⁱ Det viktigste argumentet er imidlertid

i Jf. Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1926).

ii For den første tolkningsvarianten, jf. f.eks. Jennifer Burris: “Surveillance and the indifferent gaze in Michael Haneke’s *Caché*”, *Studies in French Cinema*, 11 (2) (2005), s. 161; og for den andre: Eva Jørholt: “White Paranoia: Michael Haneke’s *Caché* Reflected through Alain Robbe-Grillet’s novel *La Jalousie*”, *Studies in French Cinema* 17 (1) (2017), s. 115.

iii Tidligere har vi sett den voksne Georges plukke opp Pierrot foran den samme skolen, i en luksuriøs bil, som en kontrast til den brutale bortføringen av den unge Majid.

at *Caché* ikke favoriserer en “hermeneutisk” krim-oppløring av dette kaliberet: Mysteriet har allerede fått den forklaringen det fortjener, nemlig at blikket som truer Laurent-familien, er en forsinket refleks av Georges eget fantasmatiske blikk. Det er det som hjemsøker ham og familien i filmens nåtid. Men av samme grunn blir det også noe lett naivt over det hele sluttsekvensen: Epilogen røper filmens eget blinde punkt, et budskap som mest av alt minner om liberal ønsketenkning, dekker over det reelle blikket filmet har lyktes i å mane frem.

På den ene siden kan vi si at *Caché* iscenesetter de ideologiske stereotypene om algerieren slik de har hjemsøkt den franske kulturen. I artikkelen “The Empire Looks Back” har Max Silverman foretatt en jevnføring mellom Fanons fremstilling av den “fantasmatiske” algerieren i *Les Damnés de la terre* (1961) og måten den samme figuren skildres på i Hanekes *Caché*:

As the protagonist, Georges, is forced to confront that forgotten moment in his childhood when he betrayed the young Algerian boy, Majid, a set of assumptions about the behaviour of Algerians similar to those of the French psychiatrists described by Fanon rises to the surface. In *The Wretched of the Earth*, Fanon says the following of the western imago of the Algerian: ‘Every colony tends to turn into a huge farmyard, where the only law is that of the knife’; ‘The Algerian kills savagely ... The Algerian, you are told, needs to feel warm blood, and to bathe in the blood of his victim ... A certain number of magistrates go so far as to say that the reason why an Algerian kills a man is primarily and above all in order to slit his throat’; ‘the Algerian is a congenital impulsive’; the Algerian is ‘a prey to melancholia’ and conforms to the type that could potentially commit suicide (except the Algerian takes his violence out on others rather than himself).¹³

Den umiddelbare koblingen er åpenbar: I filmen får vi servert en potpurri av koloniale og “post-koloniale” utgaver av den nord-afrikanske “andre” som plager Georges og hans sosiale klasses daglige fantasering og nattlige drømmer; vi aner at denne fantasien bidrar til å opprettholde deres egen kulturelle identitet, ja kanskje hele den symbolske orden. Bildet av kolonialismen som et gårdsbruk, og forestillingen om algerierens medfødte blodtørst, er effektivt iscenesatt både gjennom FNL-sympatisørene (Majids foreldre) som jobber på bondegården til

Georges' foreldre, og gjennom Georges' egne fortrenge fantasier om den blodige Majid. Hanekes film fremviser disse bildenes ideologiske kraft – hvordan de bidrar til å reprodusere hegemoniske maktstrukturer også etter at det koloniale eventyret er over – på en måte som appellerer på effektivt vis til den enkeltes “private” fantasier.

Men på den andre siden: Er ikke den paraderingen av imaginære utgaver av den koloniserte andre et symptom på filmens iboende begrensning? Selv den voksne Majid, som opptrer på filmens diegetiske (nåtids-)plan, svarer til den stereotype algerieren fra Fanons studier: Han er “prey to melancholia” – han ser nedstemt ut, han bryter ut i et lengre ensomt gråtetokt etter at Georges har anklaget ham for å stå bak de anonyme videokassetene – og han “conforms to the type that could [not only] potentially commit suicide”, men som faktisk også gjør det. Det er ingen egentlig motstand å spore i denne utgaven av den andre: Majid så vel som sønnen hans fremstår som passive ofre – prektige, ydmyke, uskyldrene – uten et snev av den annetheten som gjør den andre til en traumatisk tilstedeværelse. Vi får til og med den litt ubehagelige følelsen av at Majid er nysgjerrig på Georges' suksess som TV-personlighet, og at han innerst inne ser opp til ham. Det eneste tegnet på motstand er en viss trang til å nøre opp under Georges' dårlige samvittighet. Majids selvmord er jo iscenesatt for å vise Georges konsekvensene av det han gjør (“jeg syntes du burde være her for å se dette”). Majids sønn likeså: Etter å ha blitt ydmyket både av Georges og av fransk politi, og etter å ha mistet faren, som hadde ofret alt for å gi sønnen en skikkelig oppvekst, er det eneste *han* ønsker, å teste Georges' samvittighet: “Je voulais savoir comment on se sent quand on a un homme sur la conscience, c'était tout” (“Jeg ville vite hvordan det føles å ha et menneskeliv på samvittigheten, det er det hele”) (1:45:37).

Selv gir Haneke et slags svar på disse innvendingene når han sier at filmene hans “are made for our industrialized West, for our affluent society, that's where they belong and that's where they should be seen”.¹⁴ Men kan denne forklaringen oppveie for fornemmelsen av at vi igjen har å gjøre med en europeisk/vestlig film der “våre egne” middelklasseproblemer, og kjernefamiliens krise, blir målestokken for de store politiske utfordringene, for det ondes problem, for den andres tause lidelse? Tilsynelatende eksisterer de marginaliserte i Paris' *banlieues* kun som kulisser eller katalysatorer i et borgerlig kammerspill. Vi minnes kanskje følgende dictum fra Chinua Achebes klassiske kritikk av Conrads *Heart of Darkness*: “Can nobody see the preposterous

and perverse arrogance in thus reducing Africa to the role of props for the break-up of one petty European mind?”¹⁵ Og til slutt i Hanekes film kan vi altså finne trøst i et “eu-angelium” som forkynner at når fedrenes destruktive herre-slave-dialektikk er brakt til ende (Majid er død, Georges er bevisstløs), så kan sønnene starte på nytt, i fred og fordragelighet, som om historien og undertrykkelsen aldri har funnet sted. Alternativt: Etter at Georges i drømme har gjenopplevet den fortrenge episode fra sin barndom, er perspektivet rensert for det “reelle” blikket, dvs. en annen og mildere fantasi dekker til den traumatiske riften, slik at bildet nå fremstår som forsonet og “fremtids-svangert”, nærmest i hegeliensk forstand.

Med andre ord virker det som om *Caché* beveger fra den fjerde (“films that enact a traumatic encounter with the gaze”) til den andre kategorien i Todd McGowans inndeling av *The Real Gaze*, som vi tok utgangspunkt i. Den risikerer med andre ord å ende opp i den lange rekke av filmer “that obfuscate the gaze through fantasy”, som tilslører blikket ved hjelp av fantasering. Men spørsmålet er om “the traumatic encounter with the gaze” som er inntruffet underveis, virkelig lar seg tøyse på en overbevisende måte av drømmescenens “traversing of the fantasy” og av det håpefulle avslutningsscenarioet, eller om det nettopp er det “umulige” forsøket på en forsoning, filmen iscenesetter som sitt siste ord.

-
- 1 Evans 1996
 - 2 McGowan 2007: 14
 - 3 Lacan 1977: 118
 - 4 Lacan 1973: 110. Egen oversettelse.
 - 5 Ibid.
 - 6 McGowan 2007: 18
 - 7 Lacan 1973: 111. Egen oversettelse.
 - 8 Žižek 1992: 125
 - 9 Lacan 1965-1966: 589. Egen oversettelse.
 - 10 McGowan 2007: 18
 - 11 Jf. Žižek 1997
 - 12 Lacan 1973: 83. Egen oversettelse.
 - 13 Silverman 2007
 - 14 Riemer 2000: 170
 - 15 Achebe 1975

LITTERATUR

- Achebe, Chinua: "An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'". I *Massachusetts Review*. Volume 18. 1977 (<http://kirbyk.net/hod/image.of.africa.html> (lastet den 21. november 2018))
- Burris, Jennifer: "Surveillance and the indifferent gaze in Michael Haneke's *Caché*". I *Studies in French Cinema*. Volume 11. Nummer 2. 2005
- Evans, Dylan: *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. Routledge 1996
- Jørholt, Eva: "White Paranoia: Michael Haneke's *Caché* Reflected Through Alain Robbe-Grillet's novel *La Jalousie*". I *Studies in French Cinema*. Volume 17. Nummer 1. 2017
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire livre XI*. Seuil 1973
- Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Penguin 1977
- Lacan, Jacques: *L'Objet de la psychanalyse, 1965-1966* (http://www.valas.fr/IMG/pdf/s13_objet.pdf (lastet den 21. november 2018))
- McGowan, Todd: *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*. SUNY Press 2007
- Pages, Neil Christian: "What's Hidden in *Caché*?". I *Modern Austrian Literature*. Volume 43. Nummer 2. 2010 (http://www.austrian-studies.org/kade/pdfs/article_pages.pdf (lastet den 21. november 2018))
- Riemer, Willy: "Beyond Mainstream Film: An Interview with Michael Haneke". I *After Postmodernism: Austrian Literature and Film in Transition*, redigert av Riemer, Willy. Ariadne 2000
- Silverman, Max: "The Empire Looks Back". I *Screen*. Volume 42. Nummer 2. 2007
- Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Hollywood*. The MIT Press 1992
- Žižek, Slavoj: *The Plague of Fantasies*. Verso 1997