

Film og samfund

Filmens verden er som [...] en stor arketypisk livmoder, der i embryonisk form rummer alle mulige forestillinger om verden (Morin 2005: 169).

Platons biograf

Ved det 19. århundredes slutning så to nye maskiner nærmest samtidig dagens lys: Lumière-brødrenes cinematograf og flyvemaskinen. Begge anvendte en mobilitetsbaseret teknologi, der gjorde bevægelse mellem forskellige rum mulig. Mens flyvemaskinen indløste menneskets drøm om at have vinger, var cinematografens ydelse begrænset til at reflektere og forstørre billeder, fx af vævsprøver, med henblik på at gøre det muligt at undersøge dem nærmere. Inden længe var rollerne dog byttet om. Flyvemaskinerne blev en praktisk foranstaltning, der muliggjorde rejser, handel og krige, mens filmen lod beskueren undslippe det givne og forestille sig noget radikalt andet. Filmen blev en stadig kilde til nye drømme og visioner, mens flyvemaskinen blot udviklede sig til at være et middel til at indløse allerede givne mål og ønsker (Morin 2005: 5-6).

På denne baggrund kan det ikke undre, at man ofte sammenligner filmens og drømmenes verden: Hollywood er, som vi ofte hører, en drømmefabrik. Men analogien stikker dybere. Når vi drømmer, er vi i fysisk forstand ubevægelige, men følelsesmæssigt og visuelt yderst kreative – og det meget mere end i vågen tilstand. Sådan er det også i biografen: Vi er bundet til hvert vores sæde, fuldstændig immobile, mens vores tanker tager os langt bort (Morin 2005: 97). Her har vi en af filmens kerneydelser. Den gør det muligt for os skabe en distance til os selv, til for et øjeblik at blive en anden. Den konservative husmor får pludselig sympati for en prostitueret, den lovlidige borger lader sig fascinere af den kriminelle, og det ellers nok så jordbundne individ drømmer sig væk til fjerne steder og tider. Vi bliver, når vi lader os gribe af en film, til nomadisk rejsende – selv om vi faktisk ikke flytter os ud af stedet. Det filmiske øger vores forestillings-

evne – også i forhold til tilstande, som endnu ikke er indtruffet. Til tider så radikalt, at vores virkelighed fremstår som et filmisk biprodukt. Nogle gange slår den tanke ned i os, at det er 'virkeligheden', som mimer filmens verden og ikke den anden vej rundt. Når noget væsentligt og voldsomt pludselig sker, har vi ofte fornemmelsen af, at vi har set det før. Vi har en fornemmelse af *deja vu*.

At det til tider forholder sig sådan, blev åbenbaret for mig i september 2001. Jeg havde netop sammen med en kollega afsluttet en artikel om filmen *Fight Club*, hvor den voldelige reaktion mod forbrugersamfundets hulhed kulminerer i en romantisk scene, hvor de to hovedpersoner hånd i hånd betragter et katastrofisk orgie af bygninger, der styrter i grus som følge af terroranslag. Vi gjorde artiklen færdig og sendte den til et tidsskrift. Kort tid efter, den 11. september, kom så angrebet på World Trade Center. Denne oplevelse kom til at ride os som en mare. Fantasien om terroren og den reelle terror blev pludselig mærkeligt indistinkte. Det var, som om ondskaben strømmede ud af vores TV. Vi kom derfor til den konklusion, at det filmiske ikke blot formidler billeder af en allerede givet samfundsmæssig virkelighed – at film ikke blot repræsenterer noget andet, som var det en skygge – men at det snarere (eller i hvert fald nogle gange) er omvendt: At vores samfundsmæssige virkelighed til tider fremstår for os som noget, der mimer en film.

Hvordan kan man give mening til denne umiddelbart absurde tanke? Platons hulelignelse kan måske give svaret. Platon beskriver i denne lignelse, hvorledes menneskeheden befinder sig i en hule, blindet af sin egen uvidenhed, og derfor også uvidende om mulighederne for at opstige til et højere bevidsthedsniveau. Hulen er her en metafor for billedernes verden eller simpelthen fiktionen, som Platon ikke havde meget til overs for. Dette modstilles så af Platon til idéerne eller bedre formernes verden. Uden viden om disse former vil individerne være som lænkede fanger, der ikke kan se andet end hulens vægge, hvorpå ilden kaster skygger. Huleboerne må derfor lade sig nøjes med blot at høre ekkoer eller se skygger. Hvis Platon havde levet i dag, ville han sandsynligvis "have erstattet den kluntede hulemetafor med en biograf, ilden med en projektor, filmen ville erstatte objekterne, som kaster skygger, skyggerne på væggen ville i stedet projiceres op på et lærred, og endelig ville ekkoerne komme fra højttalerne bag biografgængerne" (Brians 1998). En Platon ved indgangen til det 21. århundrede havde nok ikke kritiseret poeterne (han ønskede at forvise dem fra den atheninske bystat), men i stedet nyhedsrapportere, filmprodu-

center og spindoktorer, da disse gør det muligt for folk at forveksle virkelighedens verden med den, de møder i fjernsynet og biografen.

Er filmens verden, alt taget i betragtning, blot en skyggeagtig repræsentation af realiteten, af 'virkeligheden', eller må vi snarere se den som en del af denne realitet? Problemet er her, at man ofte, når man spørger på denne måde, kommer til at udgrænse to sfærer: Det givne og værende (realiteten og samfundet: 'det virkelige') og det virtuelle (kopierne, de filmiske billeder – det man fx konfronteres med i fjernsynet og biografen), og at man i forlængelse heraf tvinges til at hævde, at den første orden er den primære: først realiteten og herefter kopien/repræsentationen. Meget samfundsteori abonnerer på dette platoniske hierarki og ser filmen som en mere eller mindre korrekt afspejling af samfundet. Filmen bedømmes i forlængelse heraf i forhold til et spænd fra dokumentar til fiktion. Samfundsteorien¹ forstår sig som en "dokumentar", og derfor sætter samfundsvidenskabelige forskere oftest også størst pris på denne filmiske genre. Fiktionen er for dette flertal ikke interessant i samfundsvidenskabelig sammenhæng, da den udelukkende tillægges værdi som underholdning. Jeg vil i modsætning til denne opfattelse opfordre til, at man opbløder sondringen mellem film og virkelighed. Filmen er en form for social realitet, og omvendt har den sociale realitet også 'fiktive' elementer. At det forholder sig sådan, skal vi se om lidt.

Spørgsmålet om korrespondens

Samfundsteorien har altid interesseret sig for spørgsmålet om korrespondens, og den har set det som sin opgave at frembringe så præcise repræsentationer af den sociale verden som overhovedet muligt. Spillefilm ses i et sådant perspektiv som en poetisk og derfor mindre direkte afspejling af den samfundsmæssige realitet. Indtager man den holdning, er fortsættelsen:

At vi sociologer måske må se det som vores forpligtelse at "genbeskrive" filmskabernes forvrængede produkter ved at give dem en sociologisk toning. Filmene ville blive rigere og mere realistiske, hvis karaktererne agerede på en sådan måde, at deres handlinger lod sig forstå på baggrund af en social verden, som var bredere, dybere og ældre end deres individuelle liv. For at gøre dette må vi overskride de begrænsninger, som filmskabernes fiktive univers sætter (Dowd 1999: 329).

Filmene ses her som noget sekundært, der fortjener en sociologisk eller samfundsvidenskabelig belysning. Filmskaberne og samfundsvidenskabelige forskere må i forlængelse heraf betragtes som konkurrenter, der begge leverer repræsentationer af den sociale verden. Og hvis man følger argumentet, er det en dyst, som de samfundsvidenskabelige forskere uden større anstrengelse trækker sig sejrrikt ud af. Filmskaberne er trods alt ikke professionelle iagttagere af samfundet og af 'det sociale'. Som konsekvens af denne opfattelse reduceres den samfundsvidenskabelige interesse for film til enten at være noget, man dyrker inden for en samfundsvidenskabelig subdisciplin, fx filmsociologi, eller til blot et pædagogisk værktøj, der kan stimulere undervisning og læreprocesser (fx Burton 1988). Der er intet i vejen med at fokusere på det didaktiske, men det ville være problematisk at indskrænke interessen for film til blot dette.

Filmen er, må vi huske, i dag et af de væsentligste medier for udbredelse af lægmandsviden om samfundsmæssige spørgsmål og distinktioner. Filmen er massernes foretrukne kunstform (Deleuze 1989: 157-62). Film ses og diskuteres intenst af mange, hvilket giver dem en nivellerende kraft. Hvis der er noget, der forener os, noget vi alle kan snakke med om, er det i høj grad fælles filmoplevelser. Samfundsteorien må, idet filmen tager poetiske såvel som visuelle friheder, nødvendigvis forholde sig kritisk og intervenserende til filmens verden. Filmen er nemlig ikke blot noget, vi taler om. Den er også med til at forme samfundsmæssige relationer såvel som vores mest intime ønsker og vores frygt. Film er en meget vigtig del af vores hverdag. Man kan måske ligefrem tale om filmen som en form for samfundsmæssigt ubevidste. Lad mig uddybe denne påstand.

Vores samfund baserer sig i stigende grad på tegn og billeder. Vi forholder derfor i stigende grad vores hverdagssystemer til fragmenter fra filmens verden. At være social, at kunne gøre sig i et samfund, forudsætter i stigende grad en evne til at frembringe eller forbruge billeder. Vi har med andre ord udviklet os til en "homo filmikus" (Morin 2005: 3). Filmens sande mysterium, kunne man i forlængelse heraf sige, er, at filmens verden føles så naturlig. Det åbenlyse stirrer os direkte i ansigtet og blander os (Morin 2005: 3). Det, vi overser, er, at hele samfundet er blevet filmisk. Filmen er ophørt med at være noget særligt. Jean Baudrillard skriver i forlængelse af denne idé følgende:

[D]et er ikke blot virkelighedens realitet, som er på spil her, men også filmens realitet. Det er lidt som med Disneyland: Temaparker er nu blot et alibi,

der tilslører, at hele vores liv er blevet disneyficeret. Sådan er det også med filmen. De film, som produceres i dag, er blot synlige allegoriske udtryk for den filmiske form, som har lagt sig ned over alt – over det sociale og politiske liv, over landskabet, krigen osv. – alting fremtræder, som var det tænkt som projiceret op på et lærred. Det er uden tvivl grunden til, at biografen forsvinder: Biografen forsvinder, fordi alt er blevet filmisk. Realiteten opløses i det filmiske og det filmiske i realiteten. En dødbringende sammensmeltning som betyder, at begge ordner mister deres specificitet (Baudrillard 2005: 124-5).

Film kan i en 'ekstern' læsning forstås på baggrund af en række sociale baggrundsfaktorer. Man kan se filmen som et produkt, der er betinget af noget andet – af ideologiske strømme, af vilkårene for produktionen, af den teknologiske udvikling og økonomi, af selve produktionsprocessen, af efterspørgsel efter bestemte typer af film osv. Som sådan er filmen et naturligt objekt for samfundsfaglig forskning. Vi kan have en filmens sociologi, vi kan lave statistikker over, hvem der går i biografen, og hvilke film de ser. En 'intern' læsning vil imidlertid hævde, at filmen som et æstetisk produkt ikke kan reduceres til dens netværk, til summen af baggrundsfaktorer. Film er også kunstværker, og rummer som sådan en intensitet, der overskrider det grundlag, som betingelserne for dens produktion og formidling udgør. Samfundsteorien bør, når den kommenterer på film, derfor også forsøge at yde deres kunstneriske kvaliteter retfærdighed. Det følgende forsøger at navigere mellem det filmiske og det samfundsvidenskabelige, mellem kunstværk og netværk, eller mellem, kunne man sige, interne og eksterne tilgange til film.

Filmene bør forstås som noget, der er positioneret i forhold til et bredere felt – kort sagt som noget, der er "betinget" af samfundsmæssige strukturer og af kampe inden for det kunstneriske felt (Bourdieu 1992). Filmene er indskrevet i et felt (der består af filmskabere, producenter, publikum, filmstudier, biografer osv.), der så igen er positioneret i forhold til andre felter såsom det økonomiske, retslige og politiske. Fiktion er selvfølgelig et historisk og socialt betinget produkt, som derfor altid har en kontekst (Morin 2005: 168). Samfundsvidenskabens opgave er i denne sammenhæng at formidle en indsigt i kunstværkets samfundsmæssige baggrund og befri det fra de falske forestillinger om originalitet, som trives i kunstfeltet (Bourdieu 1982: 56).

Allerede i en analyse af filmens form ses det imidlertid, at filmene er en 'uren' genre. Filmene låner som kunstform fra andre genrer, især fra teateret, musikken og fotografiet (Badiou 2005: 84). En tilsvarende urenhed

manifesterer sig i forholdet mellem filmen og 'samfundet'. Strengt taget er ingen film et produkt af kunstnerisk tænkning fra begyndelse til slutning. "Kunstnerisk aktivitet kan [derfor] kun udgrænses i filmen som et forsøg på at overskride *dens immanente ikke-kunstneriske karakter*" (Badiou 2005: 84). Film er betinget, men søger på samme tid efter at rendyrke det kunstneriske. Det definerende for et kunstværk er med andre ord, at det søger denne renhed, ikke nødvendigvis at den besidder den. Man kunne sige det samme om samfundsteorien. Denne er også betinget, bundet til det empiriske – bundet til det samfund, den observerer. Men også samfundsteorien søger uafhængighed, for kun sådan kan den skabe en distance til det objekt, den iagttager, og dermed forholde sig kritisk til det. Samfundsteorien er, eller rettere bør være, en udfordring til det sociale og til samfundet. Eller mere jordnært formuleret: Noget af det, som både filmen og samfundsteorien har til fælles, er, at den, når den lykkes, gør det muligt for os at se noget, som vi ellers ikke ville have set. Vi kan derfor ikke kun forstå filmen som noget, der er betinget af en række baggrundsfaktorer. Vi må også forstå filmen som noget, der i sig selv kan give anledning til nye erkendelser.

Man kan her vende tilbage til spørgsmålet om korrespondens. Filmen (og samfundsteorien) forholder sig til en ekstern givet realitet – det vi kalder samfundet – men den gør det ikke i henhold til en forestilling om korrespondens. Idealet er ikke blot at beskrive eller afbilde denne realitet, men også mere fundamentalt at ændre selve det iagttagne objekt. Filmen og samfundsteorien gør det muligt for os at forstå vores virkelighed på en ny måde. Konsekvensen af dette er, at denne virkelighed imidlertid ikke længere er den samme virkelighed. Den samfundsmæssige virkelighed består netop af vores forestillinger om hinanden, om fællesskabet og mest abstrakt om samfundet. Samfundet formes ikke blot af vores iagttagelser (repræsentationer), men består i høj grad også af disse iagttagelser og forestillinger. Dette ses måske tydeligst i de film, som handler om at lave film. Derfor vil jeg om kort tid diskutere en sådan.

Sociofiktion

Forholdet mellem kunsten/filmene og 'det sociale' er, som vi har set, præget af en gensidig 'forurening'. Her har vi grunden til, at det vanlige hierarki mellem samfundsteori (som rigoristisk, seriøs og videnskabelig) og film (som legende, kunstnerisk og fiktion) må udfordres. Sociologen Er-

ving Goffman (1959) gjorde dette, da han forsøgte at forstå det sociale liv i henhold til skuespillets logik. Når vi er sociale, agerer vi, som om vi spiller teater, hævdede han. Vi agerer fx på helt forskellige måder, når vi står foran et 'publikum', og når vi ikke gør det. Og vores opførelse er også afhængig af, hvilket 'publikum' der er tale om. Vi besidder med andre ord et repertoire af roller, som vi kan anvende alt efter hvilken social sammenhæng, vi befinder os i. Det ville fx være upassende at spørge ens forældre, om man må låne deres toilet, mens det vil være helt på sin plads, hvis man er gæst hos andre. Man forholder sig på en anden måde til en kasseassistent end til en god ven, og endelig vil eleven, der forelsker sig i sin lærer, kunne få problemer, da vedkommende her blander to roller sammen.

Ikke kun Goffman henter sine væsentligste begreber i teaterverdenen. Mange andre har set denne parallel. Hvis vi tager rollebegrebet som eksempel, der er et af sociologiens vigtigste begreber, er begrebet netop hentet i teaterverdenen. Rolle kommer fra det engelske "roll", som betyder rulle. I det klassiske teater var papiret med den enkelte skuespillers replikker på rullet op omkring en rulle af træ. Denne rulle indeholdt med andre ord den person eller identitet, man skulle forsøge at skildre på scenen. Den gode skuespiller var dengang som nu én, der kunne spille flere roller. På samme måde kan man sige, at det at være social består i, at vi kan skifte mellem forskellige roller. Den socialt velfungerende person er én, som formår at spille en rolle, der passer til den sammenhæng, han eller hun befinder sig i. En person, der ikke formår dette, vil have meget svært ved at gebærde sig i samfundet.

Den dramaturgiske tilgang vender sig imidlertid udelukkende mod teateret og senere filmen for her at hente metaforer: Det sociale liv er *ligesom* et teater, *ligesom* en film. I en tilgang som denne betones filmens narrative og kunstneriske aspekter sjældent. For at undgå dette bør man forstå filmen som noget, der ikke blot mere eller mindre heldigt forsøger at beskrive samfundets karakter og tilstand, men samtidig også som noget, der i sig selv rummer en samfundsteori. På denne måde kan man nå hinsides sondringen mellem det sociale og fiktionen. Jeg gør dette ved at forstå samfundsteoriens objekt som 'sociofiktion' (enhver implicit henvisning til "science fiction" er her naturligvis tilstræbt). Det sociale eller samfundsmæssige rummer med andre ord altid fiktionen i sig. En kort omvej over Todd Solondz' film *Storytelling* er nyttig for yderligere at klarlægge, hvad jeg forstår med dette begreb.

Storytelling falder i to tilsyneladende uforbundne dele, der henholdsvis bærer titlen “fiktion” og “nonfiktion”. I den første del, “fiktion”, møder vi to studerende på high school: Vi og den spastiske Marcus. Begge deltager i den tidlige Pulitzer-prisvinder hr. Scotts timer om kreativ skrivning. En aften efter at Marcus har gjort det forbi med Vi, går Vi til den lokale pub for her at søge efter et nyt seksuelt eventyr. Her møder hun hr. Scott, der synes lige så interesseret i et hurtigt og uforpligtende knald, som Vi er det. De forlader derfor pubben og begiver sig i retning af Scotts lejlighed. Deres samleje er her kort, råt og uden nærhed. Under selve samlejet tvinger hr. Scott, som er sort, Vi til at sige ting som: “Tag mig hårdt Nigger”. For Vi er denne oplevelse traumatisk – ikke kun fordi Scott er voldelig, men også fordi Scott sætter ord på de seksuelle fantasier, hun forsøger at undertrykke. Før samlejet finder hun på badeværelset nogle billeder af Scott og en anden af pigerne fra klassen, som poserer i Scotts voldtægtsfantasier. I et forsøg på at genvinde fatningen mumler Vi: “Vær nu ikke racistisk, vær nu ikke racistisk, vær nu ikke ...”. Få dage senere læser Vi sin tårevædede fortælling om sit forhold til Scott højt for de andre elever, der følger hr. Scotts timer. Alle på nær én – den pige, som Vi så på billederne på Scotts badeværelse – reagerer med forargelse. De kritiserer historien for at være racistisk, for pågående, udtryk for kvindehad, udnyttende, underligt feministisk og fuld af vulgær mandehørm. Halvkvalt i tårer svarer Vi på kritikken: “Men det er alt sammen sandt”. Og upåvirket og koldt svarer hr. Scott, at alt, hvad der ytres i klaselokalet, antager karakter af fiktion og behandles som sådan: “Så snart du starter med at skrive, bliver alt til fiktion.”

I filmens anden halvdel, “nonfiktion”, får vi historien om den dovne, hashrygende teenager Scooby, den ældste søn i en jødisk familie. Det eneste, som kan motivere, er hans ønske om at blive en berømt talkshowvært, eller i hvert fald at komme i fjernsynet. Toby, en dokumentarfilminstruktør med talrige fiaskoer i bagagen, møder Scooby på et af sine besøg på folkeskoler og indvilliger i at inkludere ham i sin kommende film om teenagere, som søger optagelse på high schools. Det tegner til endnu en kedelig og uninspirerende film, indtil Scoobys bror lander uheldigt efter et sammenstød i en amerikansk footballkamp og hensynker til koma. Yderligere dramatik bliver tilføjet, da den jødiske families salvadorianske husholderske som hævn for netop at være blevet fyret af familien tænder for gassen og dræber hele familien, på nær Scooby. Scooby er til sit held ude at lede efter Toby. Scooby har efterhånden fundet ud af, at Toby har forvandlet

dokumentaren til en komedie om dovne og frustrerede teenagere, og det vil han selvfølgelig have stoppet. Hans liv er blevet fikcionaliseret på en måde, som gør, at han ikke længere kan kende sig selv.

Storytelling leger helt åbenlyst med sondringen mellem fiktion og non-fiktion. I filmens første halvdel viser Vis fortælling sig at være virkelighed, og i anden del bliver Scoobys liv fikcionaliseret i komediens form. Sondringen mellem fiktion og realitet flyder ud, og vi får nogle sociale former, som er begge dele på én og samme tid. Men det er faktisk endnu mere indviklet, end vi netop har skildret det. I den første historie er fiktionen virkelighed (Vi beretter om et møde med Scott, som rent faktisk har fundet sted), men Scott svarer tilbage ved at fikcionalisere denne virkelighed (alt, hvad der ytres i klassen, betragtes som fiktion). I den anden historie er virkeligheden fiktiv (Scooby vil for alle andre være Scooby fra Tobys film *American Scooby*), men Scooby forsøger at vende dette ved at konfrontere Toby for at fortælle ham, at filmen ikke længere skildrer ham. Den er ikke længere den dokumentar, som de aftalte. Toby har taget sig friheder og forvandlet dokumentaren til fiktion.

Det fiktive i filmen kan imidlertid ikke reduceres til blot det litterære og filmiske. I begge filmens to dele har vi tre grupper af skuespillere. Den første række er Vi og Scooby, den anden hr. Scott og Toby, og endelig for det tredje er der 'publikummet' (Vis klassekammerater og de, som ser filmen *American Scooby*). For alle disse tre grupper spiller fiktionen i betydningen visioner, drømme, ønsker mv. en fundamental rolle. Først har Vi Vis ønske om at blive forfatter og Scoobys ønske om at blive tv-stjerne. I anden række har vi hr. Scotts voldtægtsfantasier og Tobys drøm om at blive en succesfuld og berømt filmskaber. Og i tredje række har vi Vis klassekammerater og deres politisk korrekte ideer og det prøvepublikum, som ser *American Scooby* og ønsker at blive underholdt. Realiteten fremtræder forskelligt for alle tre grupper – de handler og lever ikke i den samme verden. De lever basalt set hver deres fiktion ud.

Hvis historie er så den rette? Dette spørgsmål er selvfølgelig forfejlet, da grænsen mellem realiteten og fiktionen ikke sådan kan markeres klart, entydigt og én gang for alle. Vi ser umiddelbart Solondz' to historier som adskilte og uforbundne. Men dette er selvfølgelig en overfladisk betragtning, der opløses i det øjeblik, vi opdager, at de to fortællinger rummer sandheden om hinanden. Sagen er ikke blot, at vi alle ser realiteten forskelligt, men at realiteten grundlæggende er struktureret som en fantasi.

Fantasiens, eller fiktionen om man vil, er ikke en drømmeagtig illusion, der hjælper os til at undslippe realiteten, men selve det sociale anker (Žižek 1989: 45). Vi ser altid realiteten gennem et forvrænget blik. Selv når vi er vågne, gennemsyres vores bevidsthed af drømmeagtige billeder og forestillinger (Morin 2005: 210). Fantasierne er imidlertid ikke blot noget, vi har i vores hoveder, og som derfor lader sig reducere til individuel adfærd og bevidsthed. Fantasierne manifesterer sig også i sociale praksisser.

Filmen både skjuler og åbenbarer, hvad man kunne kalde det samfundsmæssige eller kulturelle ubevidste. Filmen muliggør identifikation og social kontrol, men den er, som vi skal se senere, også en ressource i en samfundskritisk praksis. Hvis vi indtil videre fokuserer på den første funktion, kunne man notere sig, at der altid har været en tæt sammenkobling af det ideologiske og filmen. Louis Althusser (1984) hævdede engang, at skolen og kirken var de væsentligste ideologiske apparater. I dag må vi nok tilføje filmen til listen. Man kan i denne sammenhæng tale om filmen som en kanal for samfundsmæssig indoktrinering. Filmen påvirker vores holdninger og adfærd og ofte i meget højere grad, end vi normalt er bevidste om.

Der er en yderligere grund til, at filmen nødvendigvis må være et privilegeret studieobjekt i dag, og den er, at samfundet i stigende grad selv er blevet 'filmisk'. At det sociale og samfundsmæssige er noget kontingent og refleksivt i betydningen "alt kunne være anderledes", er en gængs oplevelse. Samfundet eksisterer aldrig som sådan, men kun som oplevet og erkendt gennem et forvrænget blik, der kunne have været et andet. Man bør måske her tage den radikale konsekvens og omvendte selve sondringen mellem realitet og fiktion:

Filmens største bedrift som kunstform er ikke at give den narrative fiktion realitetseffekter, at forføre os, så vi kommer til at forveksle fiktionen med realiteten. Den er snarere den modsatte: at åbenbare realitetens fiktive aspekt, at få os til at opleve virkeligheden som en i sig selv fiktiv størrelse (Žižek 2001: 77).

Filmen sammenblender det reelle og det uvirkelige, det nutidige og det, vi genkalder os ved hukommelsens hjælp, og endelig også det drømmende og det vågne – og alt dette inden for det samme mentale register (Morin 2005: 202). Filmen er i denne forstand for Morin en parallel til den menneskelige psyke. Vi har alle en lille biograf i hovedet (Morin 2005: 203).

Filmens evne til at frembringe billeder modsvarer af den menneskelige bevidstheds evne til præcis det samme. Filmen gør deltagelse i andres liv og identifikation med dem mulig. Filmen åbner os for verden. Den integrerer beskueren i filmens flow og filmens flow i beskuerens psykiske bevidsthedsstrøm (Morin 2005: 102).

Film og ideologi

Men hvorledes påvirker filmen os? Hvordan fanges beskueren af filmen? Og i hvor høj grad er filmen indlejret i samfundets ideologiske strømninger? Mange har forsøgt at besvare disse spørgsmål, men vi vil her nøjes med at svare i forlængelse af Jacques Lacan og Louis Althusseres arbejder. Vi kan med disse to teoretikere nærme os en beskrivelse af forholdet mellem filmens verden og den menneskelige bevidsthed eller psyke, om man vil. Selve koblingen mellem psyke og film sker nemlig, som vi skal se, gennem hvad Althusser kalder ideologi.

I teksten med titlen "Spejlstadiet som formativ for jeget" hævder Lacan (1966), at barnet allerede i perioden mellem dets 6. og 18. måned begynder at se sig selv som et autonomt og selvåret individ. Vi ser bl.a. dette hos små børn, der ser sig i et spejl. Bevidstheden om, at det er barnet i spejlet, fremkalder ofte jubel. Barnet udvikler med andre ord hurtigt en opfattelse af, hvem det er – ikke nødvendigvis i form af en substantiel identitet, men snarere i form af en bevidsthed om, at det er adskilt fra sine omgivelser og i en vis grad kan manipulere disse, fx gennem gråd. Det spejl, som der her refereres til, kan selvfølgelig være et spejl, som vi kender det fra badeværelset, men det kan også være en metafor for morens omsorg. På samme måde, som spejlet kaster et billede tilbage og bekræfter barnet i dets autonomi, kan moren ved at tilfredsstille barnets behov skabe forestillingen i barnet om, at det har en egen personlighed, vilje og en evne til at adskille sig fra omgivelserne og manipulere disse. Og vi kan her gå endnu videre og se 'spejlet' som en metafor for samfundet. På samme måde, som moren gennem kærlighed og omsorg kan understøtte barnets forestilling om at være en selvstændig person, kan andre mennesker gennem anerkendelse af os hjælpe os til at danne vores identitet.

Lacan hævder, at denne spejling, altså de sociale identifikationsprocesser, er forudsætningen for barnets modning. Barnet er imidlertid i modsætning til, hvad det selv tror, umodent og afhængig af moren/faren/samfundet/sproget. Barnet tror, at det er uafhængigt, men det er det ikke.

Det er fanget i en illusion, men en helt central og nødvendig illusion, hvis barnet skal udvikle sig normalt. Althusser accepterer fuldt ud Lacans analyse, men går skridtet videre og hævder, at Lacans observationer hos det lille barn også gælder hos voksne mennesker. Vi ser også os selv som autonome individer. Ordet individ betyder netop dette: Et individ er noget enkeltstående, der adskiller sig fra sine omgivelser. Vi er imidlertid alle produkter af vores omgivelser, af vores opdragelser og af samfundet helt generelt, hvilket vi har en tendens til at glemme. En sådan glemsel er for Althusser (1984) det helt grundlæggende træk ved ideologier. Ideologiske påstande er i forlængelse heraf påstande, som baserer sig på en fornægtelse af den samfundsmæssige formning af individet. Forestillingen om det autonome individ er med andre ord en ideologisk forestilling.

Når vi normalt anvender begrebet ideologi, forbinder vi det til noget med et bestemt indhold. Vi taler fx om politiske ideologier: om konservatisme, socialisme, liberalisme osv. For Althusser er det afgørende for, hvad der er ideologisk, og hvad der ikke er, imidlertid ikke et specifikt *indhold*. Selve ideologiernes indhold interesserer ikke Althusser synderligt. Det vigtige er derimod, at det ideologiske har en særlig *form*. Ideologier er for Althusser en særlig måde, hvorpå individer bindes sammen med deres samfundsmæssige omgivelser. Ideologier kan have forskelligt indhold (der kan være tale om politiske ideologier, om nationalisme, dybdeøkologi osv.), men deres form vil altid være den samme. Det er netop forestillingen om autonomi, om at være upåvirket af ideologierne, som på paradoksalt vis binder os til dem. Forhenværende statsminister Poul Schlüter sagde på et tidspunkt, at ideologier var noget bras, og han indikerede dermed, at vi skulle befinde os i en ikke-ideologisk tid eller i hvert fald, at han og hans parti satte det pragmatiske højere end det ideologiske. Althusser vil afvise et sådant udsagn, da han ikke som Schlüter tror på, at vi nogensinde vil bevæge os hinsides ideologierne. Forestillingen om ikke længere at være fanget af ideologierne er for ham netop den mest ideologiske forestilling af dem alle.

Althusseres forståelse af ideologi har givet anledning til talrige studier af, hvordan filmen tjener til at reproducere den borgerlige ideologi. Mange af disse i øvrigt glimrende studier har imidlertid det problem, at film ikke legitimerer en dominerende ideologi direkte, men snarere indirekte ved at tjene som en kanal, gennem hvilken potentielt farlige psykiske energier og revolutionære ambitioner kan få afløb. Eller sagt på en anden måde: Det centrale er ikke så meget de ideologiske films indhold, men deres form.

Hvis vi opregner den franske filosof Alain Badiou's liste (2005: 89-91) over Hollywood-ideologiens væsentligste bestanddele: erotisk nøgenhed, ekstrem vold og ondskab, nostalgi, dommedagsmotiver og den småborgerlige komedie, ser vi dette tydeligt. Ingen af disse værdier er umiddelbart sammenfaldende med en herskende klasses værdier – snarere tværtimod. Den herskende ideologi er altså ikke nødvendigvis den herskende klasses ideologi som udtrykt i form af dens værdier.

Filmens ideologiske karakter kan således ikke begrænses til dens indhold. Den må, hvis vi følger Althusser, lokaliseres i selve filmens form. Det er biografen, selve det filmiske apparat, som er den største kilde til ideologisk forblindelse. Det, beskueren blindes for, er selve iscenesættelsen af beskuerens blik. Filmgængerens iscenesættes som det aktive center for produktionen af mening. Når vi ser en film, er udgangspunktet for vores oplevelse af filmen, at vi skaber meningen med det, vi ser. Det er, som om der er en mur mellem os og filmen, og som om vi derfor forholder os kritisk reflekterende til det, vi ser. Vi tænker os altså som autonome filmgængere (som individer), men overser hermed den formative rolle, filmen har for os.

Både forestillingen om, at vi fuldstændigt autonomt forholder os til det, vi ser (den forestilling, som Althusser kritiserer), og forestillingen om, at vi fuldstændig opsluges af den filmiske form og indhold (hvad Althusser synes at mene), er imidlertid problematiske. Et fokus på det autonome individ, eller bedre den autonome biografgænger, underspiller den sociale formning, som finder sted i biografen. Omvendt vil et fokus på filmen som et værktøj i en ideologisk formning af os som individer overse, at vi faktisk formår at forholde os kritisk reflekterende til det, vi ser. De fleste af os er vel i besiddelse af så meget sociologisk temperament, at vi godt ved, at vores omgivelser har en betydning for, hvem vi er, og hvordan vi opfører os. I stedet for et fokus på biografgængerens autonomi eller biografen som et ideologisk apparat, der fuldstændig former dem, som ser filmene, er det mere frugtbart at se filmene og biografen som en form for kampplads, hvor filmenes fortællinger og billeder kan forskydes i forskellige retninger. At forholde sig til film er altså en aktiv proces, og selv de mest forbenede og reaktionære film kan mobiliseres i et kritisk øjemed (Lapsley og Westlake 2006: 51).

Lad mig give et eksempel på dette ved for en kort stund at kommentere på Asger Jorns overmalinger af kitschmalerier. Disse "modifikationer" skulle ifølge Jørn frigøre maleriernes utopiske potentiale (Jay 1993:

424). Nogle har måske set et eller flere af disse modificerede malerier. Et af Jorns berømte malerier, "Den foruroligende ælling" (som hænger på Silkeborg Kunstmuseum), viser et romantisk sceneri med et lille idyllisk beliggende hus, hvorpå Jorn har malet en gigantisk and i cobrastil. Marco Evaristti (ham med guldfisk i blendere) gentog for nylig Jorns 'gestus', da han opkøbte cobrakunst for tre millioner kroner og malede naturalistiske og romantiske motiver oven på dem. På et af Evaristtis billeder ser vi fx, hvad der gemte sig bag den "Den foruroligende ælling". Kunstverdenen reagerede med forargelse, da den så Jorns og andre cobramaleres mester værker modificerede med skovsøer, let påklædte fruer og andet kitch, hvilket præcis viser, at Evaristti lykkedes med at gentage Jorns provokation.

Jorn og senere Evaristtis modifikationer viser, at et billede aldrig er et billede, men at det med Jorns ord altid kan modificeres. Det ligger lige for at overføre dette argument til filmens verden. Her tænkes ikke på den populære bølge af 'redux'-udgaver, men snarere på det forhold, at film konstant refererer til andre tidligere film og på denne måde betinger vores måde at forholde os til filmarven på. Dette er en sund pointe. Situationisterne baserede imidlertid deres modifikationer på en problematisk antagelse. De så den borgerlige kunst (eller massekulturen) som reaktionær og fordømmende. Og deres mission blev i forlængelse heraf at tilføje noget til denne kunst, som kunne forskyde dens mening i en mere progressiv retning. Udgangspunktet var altså forestillingen om to fuldstændigt adskilte lag: et ideologisk lærred (borgerlig kunst) og dets progressive avantgarde-modifikationer (progressiv kunst). I modsætning til denne forestilling vil jeg hævde, at alle kulturelle produkter rummer en flertydighed, som betyder, at deres indhold aldrig er fuldstændigt givet. Det er netop denne ubestemmelighed, som åbner for forskellige læsninger af givne film. Vi kan med andre ord forholde os til film på forskellig vis.

Situationisterne (en kunstnergruppe, som Jorn var løst forbundet med) håbede, at deres eksperimenter ville svække billedernes fascinationskraft og herigennem muliggøre en kritisk stillingtagen hos beskueren. En måde at fremelske denne refleksivitet var at producere værker, hvor beskueren blev bevidstgjort om kunstværkets skabelsesproces og dets 'kunstighed'. Den franske filmskaber Maurice Lemaître forsøgte dette gennem, hvad han kaldte *Syncinema*. Idéen var at lade skuespillerne fra filmen blande sig med biografgængerne for på denne måde at opløse skellet mellem virkelighed og fiktion. Den tyske forfatter Bertolt Brecht anvendte en lignende teknik, som nok er mere kendt end Lemaîtres. Han benyttede sig af de

såkaldte episke brud, hvor filmens skuespillere eller litteraturens personer henvender sig direkte til beskueren eller læseren. Endelig kan franskmandens Guy Debords *Hulements* nævnes, som fx bestod i gennem en forskydning mellem de filmiske billeder og deres *voice over* at skabe en bevidsthed hos beskueren om, at filmen var noget konstrueret. I alle tre eksempler tvinges beskueren til at erfare filmen som et stofligt medie og følgelig som noget, der har en producent. Det, som umiddelbart kunne opleves som naturligt, behageligt og lystfuldt, gøres unaturligt, ubehageligt og udfordrende.

Der findes utallige variationer over sondringen mellem ideologiske produkter og avantgardeprodukter. I *Cahiers*, et indflydelsesrigt filmtidskrift, opererede man fx med en sondring mellem syv forskellige former for film. De film, som tilhørte kategori A, var dem, der reproducerede den dominerende ideologi i "rendyrket og uforandret form", mens kategori B rummede de film, som udfordrede den dominerende ideologi, både hvad angår indhold (narrativitet) og form (stil). De tilbageværende fem kategorier specificerede forskellige midterpositioner (Lapsley og Westlake 2006: 9). Denne forestilling om noget progressivt og noget reaktivt bør udfordres på to måder.

For det første vil jeg, som nævnt ovenfor, hævde, at alle kulturelle produkter (og således også film) er modsætningsfyldte. De rummer en række spændinger, som gør det muligt at forskyde et givet kulturelt produkts mening. For det andet vil jeg hævde, at de filmiske billeder og fortællinger altid forskydes, når vi forholder os til dem. En film, som i én sammenhæng synes avantgardistisk, vil måske i en anden blive anset for reaktionær. En reaktionær film vil på samme måde senere kunne forholde sig kritisk forskydende til den oprindelige kontekst, inden for hvilken den blev produceret. Mainstream kan blive avantgarde og avantgarde mainstream. Der er altid mulighed for en sådan forandring af kunstens budskaber og karakter, og det er netop denne egenskab, som får disse produkter til at fungere som kunst. Politisk kunst, forstået i betydningen kunst, som entydigt propagerer for et bestemt synspunkt, er 'kunst', som har ikke længere fortjener denne betegnelse.

Being There

Lad os slutte ved at vende os mod endnu en film, som tematiserer forholdet mellem virkelighed og fiktion. I Hal Asbys *Being There* får vi historien

om særlingen og den ikke specielt begavede hr. Chance (spillet af Peter Sellers), der hele sit voksenliv har levet som en rig mands gartner og aldrig forladt dennes hus. Det eneste, han kender til verden udenfor, er derfor gennem, hvad han har set i fjernsynet. Hr. Chances 'arbejdsgiver' er imidlertid en gammel mand. Han dør og efterlader Chance alene sammen med kokkepigen. Da huset skal sælges, må de begge forlade det. Chance iklæder sig sin herres fine tøj – det skal alligevel smides ud – og bevæbnet med sin fjernbetjening begiver han sig ud i verden. Her er der imidlertid umiddelbart intet, som lyster fjernbetjeningen. Han forveksler med andre ord fjernsynets verden og den virkelige verden. Det er derfor en stor lettelse, da han kommer forbi en fjernsynsforretning, hvor han udefra kan styre de forskellige fjernsynsapparater, som er udstillet i vinduet. Lettelsen er imidlertid kortvarig, da en stor bil pludselig bakker ind i ham. Ængstelige for at få et søgsmål for legemsbeskadigelse på halsen inviterer bilens ejer, den ultrarige hr. Ben Rand og hans kone Eve, Chance indenfor og kører ham hjem til deres sted. Ben har i forvejen en sygeplejerske tilknyttet (Ben er syg), som tjekker Chances ben. Der er dog intet i vejen, men Ben holder alligevel på Chance. Han håber at vinde hans sympati for dermed at sikre sig, at han ikke rejser en sag.

Chance fortæller Ben efter ankomsten til *Biltmore Estate*, Bens slot, hvem han er, og hvordan han på uheldig vis er blevet tvunget til at forlade sit hus. Da Chance netop for første gang er blevet tilbudt alkohol og derfor er lidt rundt på gulvet, får han ikke udtalt sit navn helt tydeligt. Så "Chance, the gardener" bliver i Bens ører til Chauncey Gardiner. Gardiner er en meget respekteret og velhavende slægt, og da Chance samtidig er iklædt eksklusivt s tøj (det han arvede), forstår Ben Chances fortælling som en historie om, hvordan han er gået ned med sin virksomhed. Ben fatter sympati for Chances lavmælte stil, og de to bliver hurtigt venner. Chance taler hele tiden om sin have, om hvornår der skal sås, om at der efter forår kommer sommer og herefter efterår, hvor der skal høstes inden vinteren osv. Det er alt sammen super banalt, men Ben forstår udsagnene som metaforer for, hvordan økonomien vil udvikle sig. Ben er gode venner med Præsidenten og Chance/Chauncey ender derfor med at blive introduceret i de højeste politiske cirkler.

Det er lidt som i *Kejserens nye klæder*, hvor alle behandler kejseren som kejser, selv om han intet tøj har på. Chances simple sprog (han taler som nævnt ikke om andet end sin have og gentager slogans, som han har hørt på tv) bliver fortolket som udtryk for stor dybde. Hans budskab om et

kommende forår er samtidig præcist det, som Ben og Præsidenten gerne vil høre. Præsidenten står svagt i meningsmålingerne, så et udsagn om, at økonomien måtte rette sig, er velkomment. Chance bliver med tiden introduceret i fjernsynet og igen fortolkes hans simple udsagn af partiets folk og journalister som udtryk for stor dybde. Den politikerlede befolkning elsker også Chance. Modsat Ben og ligesindede evner han det simple sprog og de direkte svar. Populariteten er så stor, at præsidenten og hans mænd ender med at pege på Chance som den nye præsidentkandidat.

Da Ben dør, viser det sig, at han har testamenteret slottet til Eve, som har forelsket sig i Chance. I en af filmens sidste scener ser vi, at Ben begravnes i familiens mausoleum. Præsidenten citerer en lang række af Bens bevingede ord, bl.a. at "Life is a state of mind" ("Livet er en mental tilstand"/"Livet er, hvad du gør det til"). Imens ser vi Chance forlade mindehøjtideligheden. På sin vej væk fra mausoleet retter Chance et træ, som er væltet (han er og forbliver Chance, gartneren), og senere kommer han til en sø. Vi ser ham nu krydse søen. Han går som en anden Jesus på vandet og stikker ca. halvvejs paraplyen ned i vandet for at se, hvor dyb søen er, men når tilsyneladende ikke bunden.

Denne film opsummerer mange af denne artikels pointer. For det første er der spørgsmålet, hvorfor Chance har så stor succes, som han har. Han starter som en simpel gartner og ender som præsidentkandidat. Umiddelbart må man forstå ham som utilpasset. Han har stort set aldrig været uden for en dør, hans mentale kapacitet er begrænset, han klæder sig gammeldags osv. Hans manglende evne til at forholde sig til virkeligheden viser sig imidlertid at være en styrke. Han er som ingen anden tilpasset et samfund, hvor overflade, floskler og fremtoning betyder alt. Man kan selvfølgelig her understrege, at han givet sin fuldstændige hengivenhed til fjernsynet er ekstremt tilpasset til et samfund, som i høj grad baserer sig på visuel kommunikation. Dette vil dog kun være en begyndelse, da vi med fiktion i filmen må forstå meget andet, end hvad der formidles på fjernsyn. Det centrale er, at Chance konstant zapper, når han ser fjernsyn. Han evner med andre ord ikke at holde fast i interessen for noget som helst – end ikke under Bens begravelse. Det hele flimrer foran ham. I det samfund, som filmen skildrer, er det også sådan. Det er intet andet end flimmer. Folket labber gladeligt tomme floskler i sig. De er ikke interesseret i de politiske budskaber, men udelukkende i deres form. Chance synes i denne sammenhæng at være naturtalentet, der ikke som alle andre behøver en spindoktor (Præsidenten skildres i modsætning hertil som en vindbøjtjel

uden holdninger, der derfor konstant søger andres råd). Chances mest banale ytringer tages endvidere som udtryk for stor indsigt. Det er, som om sondringen mellem dybde og overflade helt er fraværende. De udsagn, der ytres, refererer ikke længere til andet end dem selv.

Jeg citerede tidligere Baudrillards påstand om, at biografen på ironisk vis skjuler, at hele samfundet er forvandlet til en stor biograf. Samfundet er intet andet end myriader af billeder uden dybde. Kan vi ikke lave den samme pointe i forhold til hr. Chance? Hans patologiske optagethed af fjernsynet skjuler på ironisk vis, at hele samfundet er blevet filmisk. Hvis det er rigtigt, synes sondringen mellem realitet og fiktion, mellem samfund og film, imidlertid umulig at opretholde. Eller sagt på en anden måde: Trækker filmen ikke på en nostalgisk sondring mellem fakta og fiktion, som ikke kan andet end at føre samfundskritikken ud i et dødvande? Hvis samfundet er fuldstændigt hult og med ren overflade, hvor finder man så den dybde og realitet, som man kan henvise til i forsøget på at imødegå denne overfladiskhed?

På et tidspunkt opdager Bens læge, at Chance faktisk blot er gartner. Han undlader dog at sige det til Ben og Eve, da han kan se, hvor stor glæde de har af Chances selskab. Kunne man på tilsvarende vis sige, at også vi beruser os i tegnene og i overfladen, og at en opvågning til realiteten derfor vil være smertefuld – og at vi præcis derfor vælger ikke at vågne op? Det kan man måske. Men man må så samtidig påpege, at man hermed synes fuldstændig at kollapse sondringen mellem samfund og individ. Chance er en homo filmikus, men han er det ikke på samme måde, som vi har beskrevet det tidligere. Han formår ikke at producere billeder og forestillinger. Han evner kun at konsumere dem. Filmen kunne således kritiseres for at skildre et oversocialiseret individ, der fuldstændigt falder sammen med ideologien. Der er, hvis vi skal gøre denne tanke nærværende i vores sammenhæng, tale om et individ, der fuldstændig er i billederne og medierne vold.

En mulig vej ud her kunne være at forstå fiktion på en anden måde: Ikke blot som billeder og overflade, men også som forestillinger, forventninger og fantasier. Vi vil her nærme os, hvad jeg kaldte sociofiktion – det andet 'take' på forholdet mellem realitet og fiktion nævnt i denne artikel. Fiktionen kan ikke begrænses til billeder og repræsentationer og således forstås som sekundære fænomener. De er på sin vis også det primære. Fantasierne er virkelighedens anker. Chance er for Eve og Ben Chauncey netop hr. Gardiner – ikke en gartner, men en repræsentant for overklas-

sen; samfundet er for Chance en have. Og sådan kunne man blive ved. *Life is a state of mind*, står der som nævnt skrevet på Bens kiste. Livet – det som er, realiteten – er den måde, vi lever og forstår livet på. For den glade og muntre synes verden vidunderlig. For den triste er verden trist. For den forelskede er den fyldt med kærlighed. Det centrale er her, at *life* (det vi ville kalde det virkelige – det som er) og *mind* (vores forestillinger) trækkes sammen (*Life IS a state of mind*) og det på samme måde, som jeg har trukket det sociale og fiktionen sammen i begrebet ‘sociofiktion’. Dette begreb kan både trækkes i en klassisk ideologikritisk retning: Samfundet hviler på en række ubevidste forestillinger, som vi alle er nedsænket i, men det kan også henvise til det forhold, at alle på sin vis lever deres liv på helt deres egen måde. Og endelig kan fiktion også henvise til fraværet af en referent. Fraværet af en solid forankring i ‘realiteten’ betyder, at forsøgene på at udfylde dette tomrum nødvendigvis må være ustabile og foreløbige.

Vi kan her bevæge os mod den tredje og sidste læsning af forholdet mellem film og realitet. Det er en læsning af film, som ikke modstiller disse med realiteten, men ser disse kulturelle produkter som fundamentalt tvetydige og derfor også som objekter for en kamp om betydning. Forestillingen om “modifikationer” er her central. En af disse afsporinger var at skabe en diskontinuitet mellem billeder og *voice over*. Udsættes vi ikke for noget lignende i afslutningen af *Being There*? I slutscenen ser vi, som nævnt, Chance krydse en lille sø for midtvejs at stikke sin paraply ned i vandet for at måle dybden eller noget i den stil. Man kan naturligvis forstå dette som udtryk for en simpel metaforik: Han er så heldig eller dygtig, at han nærmest “kan gå på vandet”. Folk investerer så meget i hans person, at han nærmest fremstår som en Jesus-lignende skikkelse. Disse metaforer er i sig selv interessante, men jeg vil i stedet fremhæve det visuelle i scenen. Vi har her to lag, der skurrer mod hinanden på samme måde, som billederne og lyden skurrede mod hinanden i Debords *Hulements*. Mange film laves i dag i lag. Hvis man fx ønsker at producere en actionscene, optages fx et dramatisk fald først i et studie mod en blå baggrund (som forsvinder, når det klippes sammen med andre filmstrimler), hvorefter dette køres sammen med en film af alt det øvrige, som sker i filmen. Verdensrummet og skibene i *Star Wars* er fx optaget i mindst to takes – skibene er i øvrigt ganske små, på størrelse med legetøj – og så klippet sammen bagefter.

I scenen, hvor Chance krydser søen, konfronteres vi med denne kunstighed – eller sagt på en anden måde – med filmen *som film*. Vi har på den ene side en strimmel med Chance, som spadserer af sted, og alt andet er

blåt, og på den anden side en rulle film med alt andet end Chances figur. Disse to strimler er kørt sammen med filmens slutscene som resultat. Det interessante er det sted, hvor Chance med sin paraply prikker hul i den ene filmstrimmel. Det skaber en ekstrem dissonans. Ikke blot befinder vi os i en verden uden fysisk og social tyngdekraft (hvad man i forlængelse af Freud kunne kalde en verden uden et realitetsprincip). Denne verden er også i sig selv mangetydig og fragmenteret.

Freud modstillede i en berømt tekst (Freud 1983) realitetsprincippet og lystprincippet. Kort fortalt var ideen, at individet på ubegrænset vis søger at tilfredsstille sin lyst, men samtidig også at dette ville være ødelæggende, hvorfor et andet princip, realitetsprincippet, tillige må guide dets handlinger. Hvad *Being There* gør, er som hos Freud at bringe disse to principper i spil. På den ene side kan filmen læses som en kritik af en overdreven betoning af lystprincippet. Filmen skildrer en verden, som fuldstændigt synes at mangle referencer til en realitet, der kan modificere, afspore eller på anden måde interagere med personernes forestillede verdener. Det er en verden uden et realitetsprincip – en verden af ren lyst. Karaktererne skaber deres verden, præcis som de lyster – *Life is a state of mind*. På den anden side har vi filmens forsøg på at indføre en form for realitetstjek. Filmens afsluttende *Hulement* tvinger os til at forholde os til filmen *som film*. Afslutningen relativiserer filmens foregående scener, og dermed også vores lystfulde hensynken i filmen. Afslutningen får os på metaforisk vis op af vores behagelige biografstole. Men den gør det ikke ved at henvise til en anden solid grund – Chance stikker paraplyen i vandet, men han når ikke bunden. Der findes ikke en sådan bund. Den gør det i stedet ved at åbne og relativere selve det visuelle, filmen – og det sociale.

Noter

- ¹ Jeg mener, at mit argument gælder for alle definitioner eller forståelser af samfundsteorien.

Litteratur

- Althusser, Louis (1984): *Essays on Ideology*, London: Verso.
- Badiou, Alain (2005): *Infinite Thought*, London: Continuum.
- Baudrillard, Jean (2005): *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, Oxford: Berg.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Leçon sur la leçon*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Brians, Paul (1998): "Plato: The Allegory of the Cave, from 'The Republic'", http://www.wsu.edu/~wldciv/world_civ_reader/world_civ_reader_1/plato.html
- Burton, C. Emory (1988): "Sociology and the Feature Film", *Teaching Sociology*, 16, s. 263-71.
- Deleuze, Gilles (1989): *Cinema 2. The Time-Image*, London: The Athlone Press.
- Dowd, James J. (1999): "Waiting for Louis Prima. On the Possibility of a Sociology of Film", *Teaching Sociology*, 26, s. 324-42.
- Freud, Sigmund (1983): "Hinsides lystprincippet", *Metapsykologi* 2, København: Hans Reitzels Forlag, s. 9-76.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday Anchor Books.
- Jay, Martin (1993): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- Lacan, Jacques (1996): *Écrits*, Paris: Seuil.
- Lapsley, Robert & Westlake, Michael (2006): *Film Theory. An Introduction (2nd edition)*, Manchester: Manchester University Press.
- Morin, Edgar (2005): *The Cinema or the Imaginary Man*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Žižek, Slavoj (1989): *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.
- Žižek, Slavoj (2001): *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, London: British Film Institute.
- Anvendte film:
- Ashby, Hal (1979): *Being There*. Warner.
- Solondz, Todd (2001): *Storytelling*. Good Machine International.