

FREUDIAN PSYCHO

Et speciale om overføring og biografen

af Jonas Østergaard Pedersen

Indholdsfortegnelse:

Abstract	Side 4
1. Indledning	Side 6
Problemformulering	Side 8
Fremgangsmåde	Side 9
Badious hule	Side 10
2. Psykoanalysen	Side 12
<i>Beskueren som subjekt</i>	Side 13
<i>Psykose og neurose</i>	Side 15
3. Overføring	Side 16
<u><i>Overføring på klinikken</i></u>	Side 17
<i>Overføringsneurosen</i>	Side 19
<i>Analytikeren i overføring</i>	Side 21
<u><i>Overføring i drømmen</i></u>	Side 23
<i>Ønskefilmen</i>	Side 26
<i>Suggestion</i>	Side 28
4. Biografen	Side 29
<u><i>Klinikken, biografen og koncerten</i></u>	Side 32
<i>Biografen er et kulturelt overskudsprodukt</i>	Side 33
<i>Biografens regler</i>	Side 35
<i>Suggestion af forhåndsviden</i>	Side 36
<i>Elementer, der går igen</i>	Side 38
<i>Beskuerens frigørelse</i>	Side 39
<i>Den individuelle oplevelse</i>	Side 40
<i>Billetten</i>	Side 42
<i>Det rene rum</i>	Side 43
<i>Slik, popcorn og cola</i>	Side 44
<i>Kunstneren</i>	Side 45
<i>Bearbejdelse af overføring i biografen</i>	Side 47

<i>Positiv suggestion</i>	Side 48
<i>De forskellige former for frigørelse</i>	Side 50
<u>Freuds frigørelse</u>	Side 52
5. Konklusion	Side 54
<u>Perspektivering</u>	Side 57
Litteraturliste	Side 60
Film og klip	Side 61
Nævnte film og serier	Side 61

Abstract

Many philosophers have worked, written and talked about Cinema as a theme or a subject. Alain Badiou, Slavoj Zizek and Jacques Ranciere, just to name a few, have all written about how the pictures, the colors, the sounds and so on have an impact or a special effect which is worth analyzing. Most of them have used the term; “Cinema” and not movie theater, film or film analysis. Cinema is a word, which among other things, covers the movie industry, the movie theater and the art of making a film. But still I have not, in my humble studies, read anywhere about, how the Cinema as a movie theater does affect the experience of a movie. Todd McGowath calls the cinema a dream factory (McGowan,2015. P.1). He is not the only one to compare the cinema or the movie theater with the experience of a dream. This shows that the film experience in the movie theater is capable of putting the audience in to a kind of “sleep” and not wake up until the movie is done, the movie is interrupted or when they have left the movie theater. The dream is, according to Sigmund Freud, a way in to the unconscious and furthermore he defines it as a psychosis because of the way the subject indulge itself to the hallucinations, which the subject gives objective reality (Freud,2001. P. 35). This makes me wonder if the audience can be in a form of dream-psychosis in the movie theater and therefore is closer to their unconscious state, than their conscious state they mostly are in, during the woken life. And perhaps that is one reason why the experience of a movie in the movie theater is special. In Freuds *Interpretation of dreams*, he introduces the concept of *transference*, which is mostly known as the relation between the analyst and the patient (Evans, 2006. P. 213) but in the context of dreams it is the unconscious which sends a traumatized, repressed feeling or desire in to the preconscious in a disguised form, often as an unimportant memory of an event from the previous day, brought to the preconscious by the consciousness (Freud,1988. P. 442). In the relation the analyst gets a special status as a person who can help the patient and the patient feels safe and are capable of talking about anything. In the dream the subject indulges it in to itself. Anders Ruby has written an article about transference in the concert and compared that with the psychoanalytic clinic and compared the relationship between the audience and the performer with the relationship between the analyst and the patient. This could also be relevant to do with the movie theater. In that way there are two ways to look at the movie theater in a psychoanalytic point of view. To see it as a dream or as a clinic. In both cases there is transference at stake. In this assignment I have made an analysis of the movie theater as a dream and as a clinic and found out the essential element of the movie theater, whether you see it as a clinic or a dream, is different kinds of liberation of the spectator and the artist. The analysis of the movie theater as a dream is based on Badiou's work with cinema and his comparison

with the cinema and “Plato’s cave”, Lilian Munk Rösing’s analysis about Lars von Triers movies and McGowans comparison with the dream structure and the structure in films. In the analysis with the movie theater as a clinic I used Walter Benjamin as an icebreaker to explain which possibilities the movie offers our society. This analysis is structured as Ruby’s article. I have used Badiou’s view on the Cinema as an education and a continuation of art, Ranciere’s point of the emancipation the spectator has in the theater, Paul Woodruff’s definition of a good performance and Robert Pfaller’s concept of interpassivity to conclude the liberation the movie theater creates through the aura-loose movie, the absence of the actor and director and the positive effect the right suggestion has in the fast moving clip the movie has. It gives the spectator freedom to think “forbidden” and unaccepted thoughts in our culture and by suspending the super ego it creates the possibility for the spectator to indulge in a form of dream experience or to create a type of transference neurosis because no matter what the spectator can only associate and interpret according themselves. This leads me to the conclusion of why the movie theater is worth keeping because it, not only free us for the ideological expectations in the real world, but stands for a collective and cultural institution but is in fact an individual, liberating and sometimes psychotic experience. Which we need. Furthermore, I perspectivize to Zizek’s point, that we need cinema to maintain our libido and how the spectator needs to be more aware of why it acts as it acts. Because then the spectator is able to make its own choice.

1. Indledning

Musicalen "EVITA", der er skrevet af Andrew Lloyd Webber og Tim Rice starter med en scene, hvor folk sidder i en biograf og ser en pladderromantisk film. Pludselig bliver filmen afbrudt og folk bliver irriteret. De råber mod lærredet og kigger tilbage på projektøren. En mand stiller sig, tårevædet foran publikummet og fortæller, at Evita Peron er død. Herefter bryder folk ud i sorg. Denne scene er godt skrevet fordi, den viser på kort tid, hvor vigtig og betydningsfuld en kvinde Evita Peron var for Argentina. På hendes dødsdag afbrød man filmen i biografen. I denne forbindelse fremstår biografen som noget særligt at afbryde, da man i stedet kunne have vist en skoleklasse, der fik afbrudt sin undervisning eller noget lignende. Biografen er, ud fra dette, ikke umiddelbart noget man bare afbryder for at give en besked, med mindre det er allerhøjst nødvendigt. Så venter man til filmen er slut. Derfor får og har biografoplevelsen en særlig status. Men hvordan kan dette være?

Jeg har fået fortalt, hvorledes Ole Michelsen sluttede sine "Bogart" TV- programmer af med opfordringen til seerne om, at film skal ses i biografen. Michelsen skrev selv i bogen *Film skal ses i biografen* at kærlighedskontakten, for ham var den væsentligste grund til, at film skulle ses i biografen. Muligheden for at blive afvist var ikke så hård i biografen og man kunne handle ordløst overfor pigen, man havde med (Michelsen, 2016. S. 4). Samtidig skrev han også, at vi mennesker lever og er opvokset i lyset, men at mørket også er nødvendigt. Han forklarede dette ved at beskrive, at drømme drømmes med lukkede øjne og selvom de kan være klare, er det igennem mørket vi kommer ind i dem. Dette mørke går vi i biografen ind i, og betaler endda penge, for at være i (Michelsen, 2016. S. 3). Det er altså i biografens mørke, der sker noget, der ikke sker eksempelvis hjemme foran fjernsynet i stuen. Professor Todd McGowan kalder, i en bog om film og psykoanalyse, biografen for en drømmefabrik (McGowan, 2015, S. 1). Dette kunne sammenlignes med Michelsens ide om biografens evne til at skabe en drømmelignende tilstand. Hvis dette kan sammenholdes med det førnævnte eksempel, så bliver beskuerne "vækket" af manden, der kommer med den sørgelige nyhed. Han har trukket dem ud af deres drømmeoplevelse og skubbet dem tilbage til den virkelige verden, der pludselig er værre end den verden de var i, da de slumrede hen i filmen. Andre har også sammenlignet biografen med drømmen. Lilian Munk Rösing beskriver, i sin bog om Lars von Triers film, filmen som en drøm, hvor personerne i den udgår som drømmen fra en og samme bevidsthed (Rösing, 2019. S. 77). Filosofen Slavoj Zizek taler, i dokumentaren: *A perverts guide to cinema* om en mareridtstilstand, man kommer i når fantasien går i opfyldelse i biografen (Neruda, 2016. 1:32:39), dette ender i en pointe om, vi har brug for en virtuel libido, for at libidoen kan opretholde sig selv

(Neruda, 2016. 51:35). Ud fra dette lever libidoen ifølge Zizek bedst i fantasien og har egentlig et problem, hvis den bliver forløst i virkeligheden. Pointen i denne sammenhæng er hans ordvalg, netop mareridtstilstanden, der underbygger ideen om drømmen. Disse ideer om, biografoplevelsen og drømmen giver mig tanken, om det er dette element, der er den afgørende forskel ved at se en film i biografen end at se den på sin computer.

Dette finder jeg særligt interessant, da et fælles træk hos de forskellige filosoffer, jeg selv er bekendt med, der igennem tiden har beskæftiget sig med dette emne, hvor de netop tit benytter sig af ordet *Cinema* og ikke *movies*, *filmanalysis* eller noget i den stil, sjældent er gået i dybden med biografens materielle rammer. Heriblandt har Alain Badiou, Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Zizek, McGowan og andre beskæftiget sig med forskellige syn, analyser og grunde til, hvorfor *Cinema* er en kulturel, kunstnerisk og væsentlig del af den moderne verden. Ordet *Cinema* betyder flere ting. Det er analyse af filmmediet, filmindustrien, men det kan også betyde biografen (*movietheater*), og det er i min optik Michelsens opfordring, der åbner op for, hvorfor film bør ses i biografen og hvad forskellen er på storskærmen hjemme i stuen, netflix på ipaden eller filmen i biografen. Kan man ikke lige så vel analysere, hvad der driver Joaquin Phoenixs karakter Arthur Fleck i filmen JOKER ved at se den på et fjernsyn end i biografen og på denne måde overflødiggøre biografens rammer?

Disse førnævnte sammenligninger med drømmeoplevelsen virker indbydende til en undersøgelse omkring, hvad der gør biografoplevelsen så anderledes end den "rene" filmoplevelse, der kan ses på computeren, telefonen eller til et foredrag. Drømmesammenligningen giver filmoplevelsen et indtryk af at biografoplevelsen kan få os i en form for søvn, så beskuerne først vågner igen, når filmen er slut, eller når de er ud af biografen igen. For at komme tættere på, hvilken virkning, denne oplevelse har på beskuerne, mener jeg det er nærliggende at sammenholde det, som McGowan har gjort med psykoanalysens arbejde med drømmen og dens virkning for at komme tættere på, hvilken virkning biografen har eller kan have.

Drømmen er ifølge Sigmund Freud en vej ind til det ubevidste, der, igennem tydning, kan give en forklaring på symptomdannelserne, der kan opstå i psykosen og neurosen (Freud, 2001. S. 42). Drømmen er oven i købet en psykose for Freud (Freud, 2001. S. 45) Dette kan være tegn på, at man i scenariet af den succesfulde biografoplevelse, er tættere på det psykotiske end det neurotiske, og derfor i højere grad hengivet til en vrangforestilling, man ikke stiller sig kritisk overfor. I *Drømmetydning* fra 1899, introducerer Freud blandt andet begrebet *overføring*, der er mest kendt som relationen imellem patienten og analytikeren i det psykoanalytiske behandlingsforløb (Evans, 2006.

S. 213), men er i sammenhæng med drømmen det *ubevidste*, der sender et fortrængt traume eller en følelse op til det *før-bevidste*, i maskeret form, oftest igennem et ligegyldigt minde fra dagen, der lige er gået, bragt til det *før-bevidste* af *det bevidste* (Freud, 1988. Si. 442). Hvis biografen kan sammenlignes med drømmen, kan overføringen muligvis finde sted på samme måde som det væsentlige element, det er i drømmetydningen. Overføringen skaber i den analytiske situation en relation imellem analytiker og patient, der giver analytikeren en særlig status, og dermed en ambivalent magt som Freud mener, er svært for analytikeren at definere (Freud, 2001. S. 48). Derfor er overføringen, om den er positiv eller negativ, den stærkeste trussel mod behandlingen, men også det bedste redskab fordi det er ved overføringens hjælp at, for at bruge Freuds udtryk, man åbner de mest tillukkede skuffer i sjælelivet (Freud. 2004. S. 342). Men patienten skal være tryk og have tillid til, at analytikeren kan hjælpe ham eller hende. Hvis en lignende analytisk overføringsrelation kan forekomme i biografoplevelsen, har biografen også en form for magt over beskuerne, der er særlig og u håndgribelig. Biografen kan derfor ses enten, som en drøm eller den psykoanalytiske klinik, der er overføring i begge henseender, men på to forskellige måder. Anders Ruby har skrevet en artikel om overføring i koncertoplevelsen, hvor han fokuserer på rammerne på klinikken og til koncerten, der skaber overføringsrelationen (Ruby, 2020. S. 59). Denne komparative analyse kunne man derfor også lave med psykoanalysen og biografoplevelsen, for at undersøge, hvorledes biografens konkrete rammer skaber denne overføring og, hvordan den bearbejdes. Dette har ført mig frem til denne problemformulering:

Problemformulering

- Kan der forekomme overføring i biografen og hvad er dennes effekt?

Grunden til denne formulering er, at jeg vil forsøge at beskrive, hvordan overføring skabes i biografen for derigennem at komme tættere på, hvad det er biografen gør for beskueren og hvad, der motiverer filmskaberens. Drømmen er skabt af ens eget sind, imens filmen i biografen er skabt af en instruktør og mange flere. Spørgsmålet er, om filmskaberne laver film for, at få beskueren i en form for drømmepsykose og give mulighed for at åbne og påvirke det ubevidste. Dette kan ikke vides med sikkerhed. Von Trier blev spurgt i et interview, hvorfor han lavede film, hvorpå han svarede: ”Hvorfor skider, bjørnen i skoven? Fordi noget skal ud” (Rösing,2019. S. 12). Der kan være flere tolkninger af dette svar, men pointen er at, det er en grund, der ikke har noget med beskuerne at gøre som sådan. I sammenhæng med psykoanalysen åbner dette op for, hvad psykoanalytikerens motivation eller ubevidste ønske om at skabe overføring til patienten bygger på. Ligeledes hvordan klinikken og

biografen er forskellige ting, der bearbejder overføringen på hver sin måde. Judy Gammelgaard og Katrine Zeuthen har skrevet en artikel om flertydigheden i overføring, hvor de er inde på, hvordan overføringen har lige så meget at gøre med analytikerens ubevidste som patientens. Dermed har filmskabernes inderste behov også en rolle i beskuerens oplevelse. Freuds *Kulturens byrde*, der er baseret på sublimering og dødsdrift (Freud, 2018. S. 11), er relevant i forhold til den rolle biografen spiller i vores kultur og for det individuelle menneske. For Freud er sublimering en mulighed for at undgå fortrængning af de drifter, der kommer i konflikt med individets kulturelle og etiske forestillinger. Derfor kan drifterne sættes i kulturens tjeneste i stedet for at blive fortrængt. Drifterne kan forskyde sit seksuelle mål over i kulturelle gøremål som, at lege med modeltog, skrive romaner, bygge broer (Freud, 2012. S. 11) eller gå i biografen måske?

Fremgangsmåde

Badiou har i sit arbejde beskæftiget sig med *Cinema*. Han refererer til Platons hulelignelse og dens association med biografen (Ling, 2012. S. 8). Han mener Platon egentlig har givet sin mening om biografen og dens virkning igennem denne lignelse, til trods for Platon ikke har haft muligheden for at tage stilling til dette. Jeg vil benytte mig af Badiou's huleeksempel på biografen for at anskueliggøre rollerne i processen i sammenligningen med psykoanalysen og biografoplevelsen. Derefter vil jeg beskrive de grundlæggende mål og meningen, der ligger bag Freuds psykoanalyse. Dette vil blive med et særligt fokus på *overføring* og dens funktion(er). Jeg har i afsnittet om overføring delt det op i overføringen på klinikken, der ligger op relationen mellem analytiker og patient og overføringen i drømmen, der som sagt foregår inde i sindet på det individuelle subjekt. Det er vigtigt at holde fast i, der er tale om to forskellige former for overføring. I beskrivelsen af flertydigheden af overføringen bruger jeg artiklen af Gammelgaard og Zeuthen, der bidrager til, hvilket nødvendigt og tilnærmelsesvis uundværligt element overføring er for, at en analyse kan opstå. I løbet af dette laver jeg en analyse af biografoplevelsen sammenholdt med Rubys artikel om overføring i koncertoplevelsen. På denne måde vil jeg forsøge at komme så tæt på et svar på overføringens effekt, hvad der driver filmskaberne, kunstnerne og beskuerne, der er parate til at skabe kunst og hengive sig. Ydermere vil jeg igennem Benjamin, Paul Woodruff og Jacques Ranciere, der alle har skrevet om biografen og teatret, samt disses funktioner, både for beskuerne og kunstnerne, undersøge om disse har skrevet noget, der kunne tolkes som *overføring* og hvad, der driver filmskaberens såvel som analytikerens til at skabe overføringsrelationen og udsætte sig for overføring, samt beskuerens oplevelse. Grunden til teateroplevelsen også spiller ind i denne opgave er fordi, elementer i

rammesætningen af teatret og biografen minder om hinanden og muligvis har samme effekt, dertil vil jeg også forsøge at definere, de væsentlige forskelle mellem biografoplevelsen og teateroplevelsen. Efter dette vil jeg forsøge at sammensætte, hvad Freuds syn kunne være på den moderne biografoplevelse.

Badiou hule

Badiou forklarer i et foredrag, hvorledes Platon egentlig har tilkendegivet sin holdning til biografen, til trods for han, af gode grunde, ikke har haft muligheden for dette. I hulelignelsen, repræsenterer skyggerne virkeligheden for fangerne. Ligeså kan man se situationen i biografen på samme måde (UNSW, 2015. 0:17:47). Det er blandt andet her, der er et forhold eller en kontradiktion imellem filosofi og biografen. Han mener endda, det er noget, der muligvis er mere relevant nu i forhold til Platons tid, da vi i dag har flere repræsentationer af forskellige verdener end nogensinde (UNSW, 2015. 0:19:22). Dette kan være igennem telefoner, ipads, religioner og så videre. Alle steder bliver vi påvirket og viklet ind i idealer og verdener skabt af forskellige forfattere. Derudover overvejer Badiou, hvorledes vi ville behandle en, der pludselige ”slap væk” og oplevede den virkelige verden. Dog mener Badiou ikke at biografen udelukkende består af Platons negative syn på repræsentationen, han mener at vi har brug for at kunne gå i biografen. Biografen er blevet et meget demokratisk og socialt element i vores samfund. Ifølge Badiou bør vi gå tilbage i ”hulen” for at finde grunden til at komme ud igen, fordi biografen er en imminent konflikt imellem præsentation af billeder og muligheden for et klart syn af billederne selv, der giver mulighed for at orientere sig i realiteten. Så det at gå ind i hulen er også at deltage i den demokratiske dialektik og dermed en del af den moderne måde at uddanne folk på (UNSW, 2015. 1:06:35). Ud fra Badiou's sammenligning med hulen og biografen vil jeg forsøge at sammenligne dette med psykoanalysen.

I Platons hulelignelse, sad folkene fastbundende i hulen, hvor der ovenover, bag dem, brændte en lysende ild og imellem disse gik der folk med forskellige genstande, der ragede op over volden, der forestillede både mennesker og dyr. Samtidig var der nogle af disse, der talte og andre der ikke gjorde. Sokrates sammenligner selv disse mennesker med de folk, der laver marionetforestillinger (Platon, 1987. S. 264). Menneskene, der sidder bundet i hulen vil ikke kunne forestille sig en anden virkelighed end den, de ser på væggen (Platon, 1987. S. 265). I dialogen med Glaukon overvejer Sokrates, hvorledes en person, der kommer ud af hulen ville have det, og om denne ikke har brug for tid til at vænne sig til lyset udenfor (Platon, 1987. S. 266). Herefter kommer han med eksemplet om

manden, der har været oppe, at se lyset og derefter kommer ned i hulen igen, nu forblændet af mørket ikke ville stå til latter for de andre og de ville måske endda slå ham ihjel (Platon, 1987. S. 267).

I denne beskedne redegørelse af hulelignelsen kunne de andre fanger i hulen, sammenlignet med klinikken være patienterne, der enten er i en neurose eller psykose og derfor har behov for behandling. Jeg vil, senere i opgaven, komme ind på disse diagnoser og hvad de indebærer, så man med dette in mente kan komme tættere på, hvad biografen gør for disse. I denne situation virker det logisk, at fangerne ikke har lyst til et subjekt, der formodes at vide, der kommer ind i hulen og fortæller om verden udenfor. Ligesom i eksemplet i indledningen, hvor det virker som om beskuerne godt kunne være foruden beskeden om Evitas død. Dog var denne information i denne situation nødvendig og manden, der kom ind, havde formentlig pligt til at give denne besked. Denne mand kunne ses som den oplyste, der igen kommer ned i hulen, hvor fangerne menes at reagere kraftigt. Sammenholdt med den psykoanalytiske klinik kunne analytikerens rolle være passende at sætte hos den oplyste person. Dog er analytikerens rolle svær at føre over til biografoplevelsen, da analytikerens rolle i denne sammenhæng ikke er velkommen i hulen. Hvis manden, der har været oppe i "lyset", som, givetvis, på eget initiativ er kommet tilbage i hulen kunne defineres som analytikerens rolle, er han i dette tilfælde ikke en særlig dygtig en, da han i denne overføringsproces mislykkes i at få en positiv relation skabt imellem ham og fangerne. Men han har dog motivationen, begæret eller en drift til at komme ned i hulen og "behandle" patienterne nede i hulen. En grundlæggende lyst, der må ligge hos psykoanalytikerens rolle for at starte sin egen klinik eller hos kunstneren for at skabe noget andre kan se. Det næste element er de mennesker bag volden, der givetvis har valgt at bruge deres liv på at kreere skygge-forestillinger for patienterne. Med Freuds blik kunne dette tolkes som kulturen, der skaber verdensbilledet og de værdier, der bliver skabt i fangernes hoveder. Dette er bemærkelsesværdigt, da kunstnerne bag volden også må handle ud fra nogle grunddrifter, der ikke fremstår og i lignelsen nævnes intet om, hvorfor disse mennesker står og har dannet figurer og lyde i al den tid, fangerne har været lænket. Måske er disse "skyggeskabere" i højere grad fanget i hulen.

Dette er en simpel udlægning af hulelignelsen sammenlignet med biografoplevelsen og psykoanalysen. I biografen bevæger beskueren sig ind i den mørke sal og forestiller sig filmen som virkelighed for en stund og bevæger sig ud i lyset igen, i den virkelige verden. I og med at den oplyste vil ned og belære og foreslå fangerne at, der er en anden verden, som er en rigtig verden, og den de sidder og kigger på er forkert skaber en situation, som forstyrrer det verdensbillede, der bliver bygget op i biografen. På samme måde, hvis en mobiltelefon ringer eller, hvis en person taler i biografen, kan der opstå en direkte irritation til de mennesker, der forstyrrer den verden som man alene har skabt

i sit hoved igennem billederne på lærredet. Fordi disse forstyrrelser minder beskuerne om, der er en anden verden udenfor. Men der er en forskel på forstyrrelsen ved at en mobiltelefon ringer og filmen, der bliver afbrudt og en vigtig besked gives. Der er forskellige måder at blive vækket.

I denne lignelse og sammenligning med biografen ser jeg filosofiske og særligt psykoanalytiske elementer. Der er sammenligningspunkter med klinikken, hvor analytikeren og patienten befinder sig. Interaktionen med den oplyste mand, minder om analysen, hvor billederne på væggen, der danner et verdensbillede, kan minde om drømmepsykosen, som nævnt i indledningen. Man kunne også argumentere for, de bevægende billeder på væggen kunne have træk af analytikerens funktion, da forskellen på om, der bliver skabt en verden fangerne tror på eller om, der kommer en mand ned og fortæller dem om en verden de bør tro på. Det er interessant at overveje, hvorledes menneskene bag volden eller ”skyggefilmen” kunne fremstå som analytikere og måske endda være i gang med en form for alternativ behandling. Pointen med disse eksempler er at klargøre, hvorledes hulen og dermed også biografen kan sammenlignes på flere måder med rollefordelingen i psykoanalysen og drømmen. Det interessante i denne lignelse, som dialogen ikke kommer ind på er netop ”kunstnerne” bag volden og hvor motivation til at kreere noget kunstnerisk kommer fra. På denne måde kan disse dukkeførere minde om von Trier eller andre, der skaber film. Hulen kan minde om den psykoanalytiske klinik og drømmen. Med dette synspunkt vil jeg undersøge, hvilke sammenhænge der er imellem biografen og klinikken og derefter biografen og drømmen.

2. Psykoanalysen

Før jeg giver mig i kast med at sammenligne klinikken og biografen, vil jeg i dette afsnit overordnet redegøre for psykoanalysens metode, samt nogle grundbegreber og værktøjer for at kunne benytte disse begreber og indforståede syn i psykoanalysen i sammenligningen med biografen. Jeg vil redegøre for de psykoanalytiske begreber med henblik på at forklare, hvad målet så at sige er med psykoanalysen samt synet på psykoanalysen som behandlingsform.

I grove træk går psykoanalysen ud på, at en patient har brug for at få artikulert noget, som patienten endnu ikke har fået artikulert i en meningsfuld meddelelse på grund af eksempelvis angst eller neuroser, og der er noget ubevidst der, skal kommunikeres ud. Det er på denne måde psykoanalytikerens opgave, igennem spørgsmål, at få patienten til at udrede noget som patienten allerede ved, men ikke er klar over, han eller hun ved, og derfor ikke har kunnet artikulere det før (Bjerre, 2006. S. 17). Freuds psykoanalyse udskiller sig og har udskilt sig fra flere positioner. Der har ligefrem været en forståelse af den som uvidenskabelig og ubrugelig (Eysenck, 2002. S. 68). Dette

menes dog at være bundet i en misforståelse af metoden i Freuds projekt. Freud har ud fra de strukturer, der har repræsenteret sig i hans patienter, forsøgt at rekonstruere, hvad der kunne være de nødvendige forudsætninger, for at patienterne har udviklet disse psykiske strukturer. Psykoanalysen er på denne måde en rekonstruerende udviklingsmetapsykologi i modsætning til det empiriske. Det er en logisk konstitution af metapsykologiske kategorier, der beskriver patientens kaliber (Motlagh, 2016. S. 9), det vil sige Freud undersøgte, hvorfor hans patienter havde udviklet disse symptomer og strukturer i deres psyke ved at genskabe det, der forudsatte at disse strukturer var blevet dannet. Ruby skriver, blandt andet, i sin artikel, at psykoanalysen uundgåeligt og altid vil være en kulturanalyse (Ruby, 2020. S. 68), fordi rammerne som patienten befinder sig i, både under behandlingen og i den verden, hvor patienten har fortrængt nogle følelser eller lyster, er påvirket og nærmest skabt af kulturen. Man kan sige kulturen taler med ind i analysen (Ruby, 2020. S. 68).

Psykoanalysen er en form for samtaleterapi, hvor subjektet, der taler, ikke kan lade være med at tale på den måde som de kulturelle rammer og miljø har påvirket det. De fortrængte følelser bunder som regel i fortrængte drifter, som mennesket som udgangspunkt styres af. Freud skriver, hvordan de repræsenterer de kropslige krav til det sjælelige. Selvom, de er grunden til al aktivitet, er drifterne konservative af natur. De kan forskyde sig og de fleste af drifterne kan føres tilbage til nogle få grunddrifter (Freud, 2001. S.18). Ved forskydningen kan drifterne ændre mål og træde ind i stedet for hinanden, idet energien fra en drift overgår til en anden. Freud kommer frem til antagelsen af to grunddrifter; *Eros* og *dødsdriften*, der kort beskrevet er modsætningen mellem selvopretholdelsesdriften og artopretholdelsesdriften. Målet for den ene er at skabe sammenknytning mens den anden vil ødelægge (Freud, 2001. S. 18). Det er disse to grunddrifter der arbejder inde i mennesket og som kan være umulige at få artikuleret selv og derfor har behov for en analytiker til at stille de spørgsmål, der skal til for at subjektet kan komme tættere på at erindre, hvad vedkommende har glemt. Det er i mødet med realiteten, der fikseres en mængde aggressionsdrift i selvet, der er selvødelæggende. Freud skriver det som en sundhedsfarer, kulturudviklingen udsætter subjektet for. Fordi tilbageholdelse af aggression gør én syg (Freud, 2001. S. 20). Kulturen er dermed ikke udelukkende positiv hos Freud, men den er som Ruby er inde på, umulig at komme udenom.

Beskueren som subjekt

I nedenstående har jeg beskrevet, hvem der går i biografen. Dette er ikke ment som en særlig type af mennesker, eller en med en bestemt social rang eller uddannelse, men i psykoanalytiske termer er mennesket et væsen med bevidsthed. Og denne bevidsthed har Freud kastet sig over i sit arbejde med

psykoanalysen. Opbygningen af de forskellige bevidstheder var nyt for verden da Freud delte bevidstheden op i tre områder; det bevidste, det før-bevidste og det ubevidste (Lübcke, 2010. S. 239) og fandt fire veje ind til den: Drømmen, vittigheder, fortælelser og fri association (McGowat, 2015, S. 8). Dette er for at undersøge, hvilken tilstand en biografgænger kan være i, når man beslutter sig for at gå i biografen.

Freud skrev at, i enhver tilstand, et menneske har opnået, udgår en stræben efter at genoprette denne tilstand, så snart det er forladt (Freud, 2001. S. 18). Denne motivation for at genoprette en forladt tilstand er væsentlig i forhold til, hvad der driver mennesket ind i biografen. Det kan være en stræben efter at genoprette noget fortrængt. Kernen i menneskets væsen er, ifølge Freud, *det'et*, der ikke står i direkte forbindelse med den ydre verden, men en kerne der fortæller os noget igennem det før-bevidste og ubevidste (Freud, 2001. S. 76). Det før-bevidste består af de erindringer og erfaringer som bevidstheden kan fremkalde af sig selv (Lübcke, 2016. S. 239). I *det'et* virker de organiske drifter, der i sig selv er sammensat af de to urkræfter i vekslende mål, der adskiller sig fra hinanden ved deres forbindelse til organer og organsystemer. Drifterne stræber ene og alene efter tilfredsstillelse, der forventes ved bestemte forandringer i organerne ved hjælp af objekter fra den ydre verden. Men øjeblikkelig og hensynsløs driftstilfredsstillelse, således som *det'et* kræver, ville tit føre til problemer og farlige konflikter i den ydre verden. Dette er *det'ets* primærproces, den har sin helt egen perceptionsverden (Freud, 2001. S. 76). *Det'et* adlyder, det Freud kalder for, *lystprincippet*. (Freud, 2001. S. 77). Det drives af ren lyst uden forbehold.

Den anden psykiske instans er *jeget*, der har udviklet sig af *det'ets* ydre lag, der i sin evne til at modtage stimuli og holde stimuli tilbage er i direkte kontakt med realiteten og den ydre verden. *Jegets* funktion består i, at det hæver forløbene i *det'et* til et højere dynamisk niveau. Dets konstruktive funktion er, at den indkobler tankevirksomhed imellem driftskrav og tilfredsstillelseshandling, hvor denne tankevirksomhed, ud fra erfaring og orientering forsøger at forudse udfaldet af de påtænkte handlinger. På den måde er det *jeget*, der afgør om subjektet skal handle ud fra lyst i grunddrifterne, eller om dette skal udsættes eller bør undertrykkes helt, fordi det er for risikabelt og farligt. Derfor arbejder *jeget* ud fra *realitetsprincippet* (Freud, 2001. S. 77).

Den tredje psykiske instans, *Overjeget*, bliver tit set som samvittigheden på grund af den dømmende funktion den har (Freud, 2001. S. 84). Det har indtaget en slags mellemstilling mellem *det'et* og den ydre verden (Freud, 2001. S. 86). *Overjeget* er udelukkende dannet af den ydre verden igennem sociale afkodninger, det lærer igennem livet. Til en familiefest opfører jeg mig på en måde, når jeg

er i byen med vennerne på en anden og så videre. Dette viser også hvorledes den ydre verdens påvirkning gør at *det'et* kan have svært ved at udtrykke sine lyster og drifter. Der opstår et symptom, ifølge Freud, når der er strid imellem *jeget* og *overjeget* eller *jeget* og *det'et*. Rösing skriver dette symptom har dobbelt betydning. Det er et udtryk for det fortrængte begær og en straf for det. Det fortrænger begæret og giver det samtidig afløb (Rösing, 2019. S. 62). Symptomet er derfor afløbet af det fortrængte, men et symptom kan være til besvær og det får folk til at søge behandling.

Biografgængerer har et, *det*, et *jeg* og et *overjeg*, der hver har sine funktioner. Det er en evig overvejelse om, kompromiset om, hvornår man kan handle ud fra *lyst-* og *realitetsprincippet*. Det er denne evige kamp som biografgængerer er i. De grundlæggende drifter kan blive undertrykt eller fortrængt i en sådan grad, at mennesket får en neurose eller i voldsomme tilfælde en psykose, disse vil blive beskrevet i næste afsnit. Dette grundet i, at i en særlig forstand er alle mennesker neurotikere hos Freud (Freud, 2012, Side 9). Derfor kan dette have en betydning for, hvordan biografen har mulighed for at påvirke psykosen og neurosen.

Psykose og neurose

Her vil jeg beskrive psykosen og neurosen, der er tilstande man kan have, som gør, man har fortrængt sine behov, og udviklet et symptom og har brug for psykoanalytisk behandling. Dette er for kort at belyse psykoanalysens opgave eller udfordring, der skal behandles, med henblik på en senere sammenligning med biografen. Dette er også for at definere Freuds beskrivelse af psykosen i forhold til hans konklusion af drømmen som dette.

Freud ser blandt andet religionen, som et fænomen, der kan sammenlignes med neurosen som dannes i barnets traume. Forklaringen er, at når et barn må erkende at faderen ikke er den stærkeste, som barnet formentlig troede, så skaber det i fantasien, hvad det har mistet i virkeligheden. I dette eksempel hos Freud er det en faderskikkelse (Freud, 2012. S. 8). Han anså neurosen som en lup, der giver mulighed for at få indblik i de konflikter, der præger os alle, men som det neurotiske menneske ikke kan beherske. Neurotikerer har, som Freud beskriver det, samme sproglige grund som andre og har en vis indsigt i, at han eller hun lider af vrangforestillinger. Freud nævner også, at neurosen har rod i ødipale konflikter, der dermed kan bevidstgøres og underkastes analytisk behandling. Det er derfor neurotikerer er særlig modtagelig for psykoanalyse (Freud, 2012. S. 9). Psykosen beskæftigede Freud sig ikke så meget med, da den har rødder i det præ-ødipale og det før-sproglige univers. Desuden er én med psykose overbevist om sin vrangforestilling er virkelig (Freud, 2012, S. 9). Dette gør det svære at starte en dialog i samtalerapien. Freud beskrev også, hvorledes narcissismen var et

element man kunne frygte hos patienten, da dette kan forhindre analysen i sig selv (Freud, 2004. S. 344). Ud fra dette ses det endnu tydeligere, hvor væsentligt det er for patienten at være bevidst om sin vrangforestilling, som neurotiker er. Psykosen, der oplever sin vrangforestilling som sand er dermed også svær at få ind på klinikken og starte en dialog.

Psykosen opstod som begreb i psykiatrien i det nittende århundrede og var en generel betegnelse for en psykisk sygdom. Igennem Freuds levetid udviklede der sig en basal forskel imellem psykosen og neurosen. I forhold til psykoser henviste de til ekstreme former for mentale sygdomme og neurosen indebar mindre alvorlige symptomer. Den basale forskel på neurose og psykose blev udviklet af Freud selv (Evans, 2006. S. 156), han forklarer, som førnævnt, at den psykotiske patient opfatter sine vrangforestillinger som virkelighed og har desuden et særligt sprog, der ligger så langt fra normalsproget, at Freud faktisk ikke anså, psykotikeren var modtagelig over for behandling baseret på den samtaleterapi som psykoanalysen er bygget på (Freud, 2012. S. 9).

For at vende tilbage til Freuds ide om alle mennesker er i en form for neurose, har Zizek skrevet et eksempel, om definitionen af den vestlige kultur, som navnet på alle de ting, mennesket praktiserer uden at tro på dem og uden at tage dem alt for seriøst. (Zizek, 2006. S. 31). Vi overholder nogle regler og traditioner i respekt for samfundet og kulturen (Zizek, 2006. S. 30). Han beskriver de, der afskyer fundamentalistiske troende, ser dem som en trussel mod kulturen, da de tager deres kultur for seriøst (Zizek, 2006. S. 31). I dette eksempel lever den ene masse i en neurotisk vrangforestilling, da disse udfører traditioner og godt ved, det er en forestilling. De bliver påvirket af menneskene, der tager sin overbevisning som den absolutte sandhed, hvor det sidstnævnte minder om psykosen. Det er også derfor Freud forklarer, at mennesket er i en psykose i drømmen, da man opfører sig sindssygt, når man drømmer, fordi man tillægger drømmens indhold objektiv realitet (Freud, 2001 S. 35).

Biografen kan skabe en form for drømmepsykose, hvor vi glemmer tid og sted for en stund i biografens sal. Den kan derfor sammenlignes med drømmen og, ud fra rollerne i hulen til den psykoanalytiske klinik, men hvorledes er disse forskellige fra psykoanalysen, hvor der er overføring i spil og drømmen, hvor overføringen også har en funktion. Dette vil jeg redegøre for på de næste sider. Først vil jeg beskrive overføringen og dens betydning på klinikken og ikke mindst i drømmen.

3. Overføring

I dette afsnit bliver der fokuseret på, hvilke rammer eller hvilke slags situationer overføringen dannes bedst i. Dette er først med fokus på overføringen på klinikken, hvor den befinder sig i relationen

imellem patient og analytiker. Overføringen flertydighed videreføres af Gammelgaard og Zeuthens artikel. Herefter vil jeg sætte fokus på overføringen i drømmen, der foregår inde i subjektet selv og fungerer derfor på en anden måde.

Overføring på klinikken

I nogle af Freuds egne anbefalinger, fortæller Freud, hvorledes analytikeren skal undgå at give informationer om sig selv, men heller ikke aflægge hele sit privatliv. Man skal ikke indgå i intellektuelle diskussioner med sine patienter, eller arbejde hen imod, det mest synlige resultat. Desuden bør analytikeren undgå at presse en neurotiker med egne ambitioner, da ikke alle neurotikere har talent for sublimering, og sublimering kan være grunden til de bliver syge (Ruby, 2020. S. 61). I Rubys artikel nævnes også, hvorledes, der skal gives plads til det ubevidste i den psykoanalytiske proces, både hos analytikeren og patienten, altså både lytteren og taleren. Der er brug for ikke alt er blevet sagt og skrevet ned, og der er brug for den form for overføring, som kun det trygge rum skaber muligheden for. Ifølge Ruby er det en del af det paradoksale ved overføringen. Der er noget privat over den, til trods for klinikken, i højere grad, er et besøg hos en anden og ikke ens private hjem. Ruby skriver, at det nødvendige i overføringsrelationen er at gøre plads til de hemmeligheder, der er nødvendige for, at det ubevidste kan få frit spil, men denne relation kan også dannes eller skabes i ”det offentlige rum”, men i dette tilfælde bliver overføringen en overføring, der ikke tilhører klinikken og bliver derfor til en *vild overføring*. Den psykoanalytiske klinik forsøger at tæmme denne overføring, og på denne måde er det første skridt at skabe denne tryghed og relation (Ruby, 2020. S. 64-65). Derfor vil det næste handle om den tæmmede overføring, da dette er et væsentligt element eller nærmest en forudsætning for psykoanalysen bliver succesfuld. Dette er der også behov for i den succesfulde biografoplevelse, da beskueren bør hengive sig trygt og give plads til sit ubevidste i salen og dette kræver også en fortrolig relation til salen, man befinder sig.

Overføringen i analysen er i bund og grund et begreb, der beskriver en overføring af følelser til psykoanalytikerens person. Dette er bygget på Freuds erfaring om, hvorledes patienter typisk har reageret i et behandlingsforløb. Nogle patienter, blev forelskede i Freud og dannede, for at bruge hans egen beskrivelse fra en af hans forelæsninger, et lidenskabeligt elskovskrav i ekstreme og moderate former (Freud, 2004. S. 341). I overføringsforholdet forekommer det, ifølge Freud, at patienten ser en reinkarnation af en vigtig person fra sin barndom eller fortid, og derfor overfører følelser og reaktioner over på analytikeren, hvor patienten sikkert har rettet sig mod dette forbillede (Freud, 2001. S. 48). Det er derfor nødvendigt at skabe en tryk relation imellem patient og analytiker. Overføringen

i sig selv viste sig at have uanet betydning i Freuds psykoanalyse, der på den ene side var et hjælpemiddel, men på den anden side også en udfordring. Overføringen er ambivalent, da den kan rumme både positive og kærlige indstillinger som negative og fjendtlige indstillinger overfor analytikerens, der som regel sættes i forældrenes sted eller projiceres som den person, patienten ser en reinkarnation af. Så længe denne er positiv, tjener den analytikerens på bedste måde, da den forandrer den analytiske situation og skubber den logiske hensigt, der bygger på at komme af med sine problemer. Patientens hensigt bliver, derfor at behage analytikerens og opnå dennes bifald og kærlighed. På denne måde kommer overføringen til at udgøre den egentlige drivfjeder i patientens samarbejde. Freud beskriver at det svage *jeg* bliver stærkt og under denne indflydelse yder *jeget* præstationer, som det ellers ikke ville magte, ophører med sine symptomer og bliver umiddelbart rask, alene for analytikerens skyld (Freud, 2001. S. 48).

Analytikerens får på denne måde den særlige magt som *overjeget* udøver over patientens *jeg*, hvis denne sætter analytikerens i eksempelvis sin mors eller fars sted. Grunden til dette er, at forældrene og de kulturelle rammer jo var oprindelsen til *overjeget* og på denne måde har det nye *overjeg* lejlighed til en slags efteropdragelse af neurotikerens, det kan korrigere forældrenes fejltagelse under opdragelsen (Freud, 2001. S. 48). Som førnævnt advarer Freud mod at misbruge denne indflydelse og magt, hvor fristende det end kan være at blive lærer eller et ideal for andre. Man kan *skabe mennesker i sit eget billede*, men det bør man ikke for så har man svigtet sin opgave som analytiker (Freud, 2001. S. 49). Udover dette skal patienten udsætte alle beslutninger i forhold til økonomi, forhold og lignende til behandlingen er slut (Freud, 2004. S. 334). En anden fordel ved overføringen er, at patienten herigennem fremfører en afgørende del af sin livshistorie, som denne ikke ville gøre under andre omstændigheder (Freud, 2001. S. 49).

Biografen kan minde om analytikerens, da denne forsøger at skabe en tryk relation til sine beskuerne. Men biografen misbruger magten over beskuerens *overjeg*, da filmen, selvom intentionen med den er, at give beskuerne følelsen af de selv er i kontrol, altid styrer hvad beskuerne skal se og har kontrol over de væsentlige sanseindtryk. Denne magt bliver eksempelvis brugt i en morale i filmen, om at man skal leve på en bestemt måde. Dette afviger fra psykoanalysen, da Freud nævner i en forelæsning om overføring, at råd og vejledning i livets anliggender intet har at gøre med analysen. (Freud, 2004. S. 333). Samtidig kan han ikke ønske mere end at patienten træffer sine beslutninger selvstændigt (Freud, 2004. S. 334). Derfor er biografen ikke en analyse, men nærmere en oplevelse, hvor biografen forsøger at overvinde beskuerens *overjeg*.

Overføringen i biografen ud fra et klinisk praktisk synspunkt bliver ikke bearbejdet hensigtsmæssigt. Måden som psykoanalysen anvender den bliver beskrevet i følgende afsnit, for at komme tættere på, hvordan overføringen i biografen bearbejdes.

Overføringsneurosen

Overføringen skal, ifølge Freud, ”overvindes” og derefter udnyttes. Analytikerens bør ikke give efter for kravet fra patienten, men heller ikke afvise det. Måden man overvinder overføringen er ved at påvise overfor patienten at disse følelser kommer fra et andet sted. De gentager noget, der allerede er sket. På denne måde får Freud patienten til at forvandle sin gentagelse til en erindring (Freud, 2004. S. 342). Som tidligere nævnt er genskabelsen af den psykiske struktur kendetegnet ved den psykoanalytiske behandling. På denne måde har man ikke længere noget at gøre med patientens tidligere sygdom, men en nydannet og omformet neurose, der har erstattet den første. Symptomerne har opgivet deres oprindelige betydning og dannet en ny mening, der står i relation til overføringen. Overvindelsen af denne nye kunstige neurose er sammenfaldende med behandlingen af den sygdom, patienten kom for at blive kureret for. Patienten, der er blevet befriet for virkningen af fortrængte driftsimpulser bliver også ved med at være det i sit eget liv uden analytikerens hjælp. Denne store betydning som overføringen har for kuren sammenfattes under betegnelsen; overføringsneuroser (Freud, 2004. S. 343).

Derfor refererer begrebet tit, i behandlingen, til relationens udvikling imellem patienten og analytikerens. Dette er med tiden blevet den centrale mening med begrebet og er således det normalt bliver forstået i psykoanalysen i dag (Evans, 2006 S. 213). Jacques Lacan, har beskrevet, hvorledes overføring befinder sig implicit i den talende aktion. Hver gang et menneske taler til et andet på en autentisk måde, hvor der er udveksling af tegn, der transformerer taleren og lytteren, så er der overføring. Der sker noget som ændrer naturen af de to, der er nærværende (Evans, 2006. S. 214). Overføringen kan med held succesfuldt finde sted, hvis analytikerens én gang rammer en analyse der resonerer med patienten (Evans, 2006. S. 197). Dette punkt eller denne situation, der skal rammes for at gøre overføringen succesfuld kan også ses i Lacans ”*short session*”, hvori en analyse session ikke nødvendigvis bør vare i et bestemt antal minutter. Hvis analytikerens kan fornemme, at nu er der sket noget i patientens indre, der er kommet frem i bevidstheden, og det er bedst at lade patienten bearbejde dette i en rum tid, til denne ses med analytikerens igen (Forrester, 1999. S. 170). Derfor kan det forekomme, at det ”rigtige” spørgsmål bliver stillet af analytikerens på rette tid, eller patienten pludseligt i sin spontane fri tale, kommer til at sige noget, som ikke er blevet sagt før.

I Rubys komparative analyse beskriver han, at så snart den første tone har lydt i koncerten, så er overføringen i gang (Ruby, 2020. S. 75). Dette må så ses som en autentisk oplevelse, da der i koncertoplevelsen ikke som sådan er en dialog, der på samme måde er autentisk som to venner, der taler fortroligt med hinanden. Derfor er overføringen en intersubjektiv relation (Zizek, 2006. S. 28). Lige såvel kan det siges, om ikke overføringen i biografen allerede indtræffer når man træder ind i salen lige så vel som at træde ind på klinikken. Ruby skriver, at dette gør, at der som sådan ikke behøves en klinik for at skabe overføring. En overføring der ikke sker i en kontrolleret session på en psykoanalytisk klinik er en som sagt ”vild overføring”, der er en form for overføring, der ikke er kommet ind på klinikken endnu (Ruby, 2020. S. 61). Ud fra dette kan overføring ske ved en autentisk relation mellem et subjekt og et objekt, hvor en af parterne har en magtfuld position.

Denne ambivalente magt går igen i biografoplevelsen da, filmen på lærredet ligeledes skaber en relation, der kan påvirke beskueren positivt eller negativt. Lærredet tager på en måde *overjegets* plads, som analytikeren under overføringen, men dog med den beslutning at skabe mennesker i sit eget billede, eller skabe billeder af mennesker på sit lærred. Ligeledes kan overføring skabes i dialogen eller ved den første tone til en koncert. På denne måde har biografgængereren mulighed for at blive udsat for overføring. Det kan være det første skridt ind i biografen, der er starten på overføringsrelationen, det behøver kun at skabes for en stund under hele oplevelsen. Hvis biografen sammenholdes med den psykoanalytiske klinik, så er det et sted, hvor overføringen kan tæmmes, hvor filmen på netflix hjemme i stuen, er en situation, hvor der kan opstå en vild overføring. Da det er mere eller mindre tilfældigt at rammerne mellem skærmen og subjektet skaber denne overføringsrelation, hvor beskuerens *overjeg* ikke bliver suspenderet. Overføringen kan så at sige leve vildt i naturen før den kommer ind og bliver udnyttet, overvundet eller anvendt på klinikken. Det er derfor en kendsgerning, at der er overføring i biografoplevelsen.

For at sikre denne overføringsrelation finder sted og er positiv kom Freud frem til nogle særlige elementer, der skulle til for at fremme overføringen, så der på en måde var størst sandsynlighed for at den kunne opstå. På samme måde er biografen i sin udvikling kommet frem til nogle særlige elementer, der går igen og som er med til at skabe rammerne for denne overføring, der giver den fulde succesfulde biografoplevelse. Til gengæld kan man antage, at patienten formentlig går ind på klinikken for at få det bedre og blot ved indtrædelsen på klinikken, med denne motivation er relationen mellem patient og analytiker allerede sat i gang. Men hvad er grunden til analytikeren vil behandle patienter og giver noget af sig selv i denne intime relation? Sammen spørgsmål kan stilles

til filmskaberens. Der er behov for en autentisk relation, for at overføringen kan forekomme og den er analytikerens en del af. Dette vil blive behandlet i næste afsnit.

Analytikerens i overføring

I dette afsnit vil jeg fokusere på psykoanalytikerens motivation til at grave ned i patientens ubevidste. Dette er for at finde ud af om, der også på dette område kunne være en sammenhæng med filmskabernes og skyggeskabernes situation. Gammelgaards og Zeuthens artikel handler om overføringen som et flertydigt begreb og hævder endda, at overføringen i højere grad har sit udspring i analytikerens end patientens. Ydermere handler overføring, for dem, aldrig om den person, analytikerens forstår sig selv som, men om den anden som lever skjult i analytikerens. På den måde bliver overføringen, hvis den forstås som en envejskommunikation mellem patient og analytiker, reduceret og den rolle som analytikerens ubevidste spiller banaliseres (Hyldgaard, 2020. S.10).

Som tidligere nævnt så kan analytikerens blive ”forvekslet” med en anden i patientens reinkarnation af noget fortrængt, hvor analytikerens bliver taget for en anden end den vedkommende er. Det nævner Gammelgaard og Zeuthen i et eksempel, hvor analytikerens siger til patienten, at denne tager analytikerens for en anden, hvor patienten derefter svarer, at den anden i den oprindelige situation var heller ikke den person patienten troede. Så derfor har patienten ret til at tage analytikerens for en anden (Gammelgaard, 2020. S.16). På denne måde åbner dette op for analytikerens forbehold. I samme stil har beskuerne ret til at se karaktererne i filmen præcis på den måde som de vil og sammenligne situationer og følelser med situationer fra deres eget liv, der heller ikke var, hvad de først antog. Dertil skal det nævnes at der ikke er tale om konkrete situationer, der overføres i overføringsprocessen, det, som overføres har altid karakter af psykisk realitet, altså forestillinger og fantasier, der skabes i ydre hændelser, der er blevet transformeret i subjektets indre (Gammelgaard, 2020. S. 20). Derfor er det, der driver overføringen er altid et begær. Et begær, der ikke kun søger den anden i analytikerens, men forsøger at levendegøre og aktivere den anden, for at få et svar. Et svar på begæret, der driver patienterne ud i overføringen og i analyse (Gammelgaard, 2020. S. 17). Der findes derfor et begær hos analytikerens og patienten. Herunder var Freud, som sagt, klar over overføringskærligheden som et artefakt, der kan skildres som en karikatur af normal kærlighed. Dette bør, ifølge Gammelgaard og Zeuthen forstås som seksualdriftens dramatiske iscenesættelse. Det er svært at have med at gøre, også fordi termen overføringshad tilføjes som betegnelse for den infantile seksualdrifts utæmmede og ukontrollerede manifestation i overføringen (Gammelgaard, 2020. S. 17). På lignende vis erstatter analytikerens i behandlingen, patientens almindelige neurose med overføringsneurosen. Denne

overføringsfunktion var, for Freud, oprindelig en modstand mod hukommelsen. Den aktiveres på lige præcis det tidspunkt, hvor særlig vigtigt fortrængt materiale gør sig gældende (Gammelgaard, 2020. S. 19).

Denne pointe kan forklare forelskelsen eller den afsky mennesker, kan have overfor filmskuespillere, der har spillet den onde i en film. Beskueren har taget denne karakter for en anden og samtidig hengivet sig og lagt *overjeget* over på filmen og reagerer dermed på denne måde på grund af overføringen i deres biografoplevelse. I sammenligningen med filmskaberne eller skyggemagerne i hulen, så vil beskuerne se personerne på lærredet som en anden, fordi de har ret til det og motivation til det fordi de begærer efter at få et svar på de fortrængte følelser fra den anden, de forestiller sig. Gammelgaard og Zeuthen beskriver, hvordan Freud også slår fast igennem sine praktiske observationer, at overføring aktualiserer barndommens konflikter. Der er nogle, der mener overføringen kan ses som en spontan og almen reaktion, dette skal forstås i forhold til den analytiske kontekst. Nogle mener det er rammerne og reglerne i analysen, der iscenesætter overføringen, som Ruby, jeg vender tilbage til senere. Zeuthen og Gammelgaard henviser til Lacan og andre, der hæftede sig ved, hvad analysen tilbyder, og peger på det ikke kun er patienten, der overfører noget til analytikeren, men Lacan er inde på, analytikeren tilbyder sig som den, der ved noget, hvor andre mener, det er analytikeren, der tvinger overføringen frem. Derved kommer Gammelgaard og Zeuthen også frem til, at overføring ikke er noget, der tilføjes den analytiske situation. De beskriver overføringen som selve analysen (Gammelgaard, 2020. S. 21). Det er altså ikke kun positivt for analytikeren at fremstå som subjektet, der formodes at vide, da analytikeren også åbner sig op ved at fremstå som dette. I sammenhold med biograffilmen forestår dens evne til at genaktualiserer barndommens konflikter og ydermere giver filmskaberne også noget af sig selv for at stille sig op som subjekterne, der formodes at skabe kunst, eller formodes at have noget at sige siden, de laver et produkt, der breder sig ud. Dermed giver von Trier også noget af sig selv og løber derfor en risiko ved at eksponerer noget af det som, han er nødt til at få ud, samt skyggeskaberne i hulen har også noget på spil.

Desuden nævner de at overføringen starter ved selve det, at vi stiller os til rådighed (Gammelgaard, 2020. S. 28), både patienten og analytikeren. Det er som sagt ikke alle, der kan skabes overføring med. De patienter, der lider af narcissistiske neuroser, har ingen overføringsevne, eller dog kun utilstrækkelige rester deraf. De afviser analytikeren, og dermed kan analytikeren ikke påvirke patienten. De har ofte på egen hånd foretaget et helbredelsesforsøg, der har ført til patologiske resultater (Freud, 2004. S. 345). Men pointen er, en vis åbenhed fra beskueren er nødvendig for at

overføringen kan forekomme i biografen, det samme gælder for biografen, der bør åbne sig og give noget af sig selv, og dermed løbe en risiko ved lukke beskueren ind og igennem filmen komme til at fremstå som en anden, der kan skabe had-og kærlighedsfølelser. Ud over dette kunne det også sammenlignes med narcissistiske beskuer ville have det sværere ved at åbne sig op for biografoplevelsen.

Seksualitetens iscenesættelse bruges som forklaring på konsekvensen af overføringen, der også kan henføre til scenekunsten og filmens iscenesættelse. Der sættes en situation eller relation i scene, der ikke er reel, men rammesat. Ligesom beskueren i biografen, der sætter sig på sædet og står til rådighed for lærredet, hvilket giver lærredet en særlig position. Det at beskueren stiller sig til rådighed over for lærredet og lærredet ligeså, gør at overføringen er i gang. I biografens rammer er overføringen i høj grad iscenesat. Ses biografen som den psykoanalytiske klinik, træder analysen i kraft igennem overføringen og på denne måde bliver filmen eller beskueren analytiker, alt efter, hvem eller hvad der er subjektet eller objektet, der formodes at vide. Det at overføring er analysen, er en væsentlig påstand i denne opgave, da analysen umiddelbart ikke kan opstå, hvis man ser biografen som en drøm, fordi drømmen er erindringen, der bliver tydet på klinikken. Hvis overføring er analysen, er der muligvis også analyse i drømmen, overføringen introduceret af Freud i sin drømmetydning. Men det væsentlige er, denne påstand åbner op for at kunne se biografoplevelsen som en form for blanding af drøm og analyse. Det viser også at der ingen analyse er uden overføring. Men før undersøgelsen af dette vil jeg i næste afsnit beskrive overføringen i drømmen, da denne sker på en helt anden måde end på klinikken.

Overføring i drømmen

Det førnævnte er forudsat at biografen kan ses som klinikken og analytiker i den psykoanalytiske sammenhæng. Indledningsvist blev der beskrevet, hvorledes biografoplevelsen før er blevet sammenlignet med drømmen, der også kan sættes i sammenhæng med overføring. Hvorledes opstår overføringen, hvis biografen er som en drøm?

I *Drømmetydning* beskriver Freud kendsgerningen i at der i drømmedannelsen hver eneste gang kan konstateres en tilknytning til et friskt dagsindtryk, tit af den mest ligegyldige slags. For at finde ud af, hvorfor dette sker, er ved at tænke på det ubevidstes ønskes rolle. Igennem dette kom Freud frem til, at den ubevidste forestilling som sådan i det hele taget er ude af stand til at indtræde i det før-bevidste, og at den kun formår at øve en virkning i dette, hvis den sætter sig i forbindelse med en harmløs forestilling, der i forvejen tilhører det før-bevidste. Hvor den overfører sin intensitet til denne

og lader sig kamouflere af den. Dette kaldte Freud *transferens* eller *overføring*. I drømmen rummer overføring foreteelser i neurotikerens sjæleliv (Freud, 1988. S. 442). Derved tænkte Freud, at der er det samme behov for overføring fra de fortrængte forestillinger i neuroserne, der ligeledes er gældende i drømmen. Freud konkluderede, at disse friske og ligegyldige elementer hyppigt finder vej ind i drømmeindholdet som substitutter for de ældste drømmetanker, fordi disse ikke behøver at frygte modstandscensuren. Men censurfriheden forklarer, at der foretrækkes de almindelige elementer, og de friske elementer lader på den måde overføring skinne igennem (Freud, 1988. S. 443). Det ubevidste kan ikke fortælle det bevidste noget direkte, men må være snedig og vise sig på forskellige måder.

McGowan beskriver, det ikke er tilfældigt at, i 1895 blev Freuds og Joseph Breuers ”*Studier i hysteri*” udgivet samtidig med Louis og August Lumiere lavede deres første film ved Grand Café i Paris. (McGowan, 2015, S. 1). Flere har sammenholdt tidspunktet, hvor Freud begyndte at skabe den psykoanalytiske teknik, med filmens fødsel. Ifølge McGowan har filmen samme struktur som drømmen og lover det samme som drømmen. Han nævner ydermere, at den fundamentale forskel på filmen og drømmen er, at drømmen er produceret af et individuelt subjekt, hvor det i filmen er en instruktør og hundredvis af andre, der skaber den (McGowan, 2015. S. 2).

Freud skrev *Psykoanalysen i grundtræk* i 1938 (Freud, 2001. S. 7), og forsøgte, at give, et overblik over hans erfaring og teori omkring psykoanalysen. Han beskriver, blandt andet, hvorledes drømmene har en særlig betydning for os mennesker. (Freud, 2018. S. 7). *Jeget* beskytter sig imod realiteten, det virkelige liv, hvor denne bekymring forsvinder under drømmen. (Freud, 2001. S. 78). Igennem arbejdet med drømme viste det sig for Freud, at de ubevidste mekanismer, han fik bekendtskab med under drømmearbejdet, gav forklaringen på drømmedannelsen, men hjalp også med at forstå de symptomdannelser, der dannes i neuroser og psykoser (Freud, 2001. S. 42). Freud beskriver drømmen som en psykose med meningsløshed, illusioner og sansebedrag. En kortvarig, harmløs og i nogle tilfælde nyttig psykose. Ifølge Freud er drømmen skabt med personligt samtykke, der afsluttes med en viljesakt. (Freud, 2001. S. 45). Den er individuel, så som udgangspunkt er det umuligt at tyde en andens drøm, hvis ikke den anden udleverer minderne om drømmen frivilligt (Freud, 1988. S. 194). Dette underbygger også udfordringen ved at tale med en i psykose, der på sin vis ikke er kommet ud af sin drømmeforestilling.

I selve drømmescenariet giver alt mening. Freud definerer drømmen som nattesøvn med psykisk aktivitet. Det er først efter opvågningen, man muligvis ikke kan finde en logisk sammenhæng i drømmen (Freud, 2001. S. 35). I *Drømmetydning* benytter han sig af to fænomener for at udforske

dette emne, den vågne tilstand og den sovende tilstand. Han nævner blandt andet at drømmenes skueplads er en anden end den vågne verden. Freud benytter sig også af et eksempel, der beskriver, at tankevirksomheden i den vågne tilstand foregår i begreber, hvor det i drømmen i højere grad foregår i billeder (Freud, 1988. S. 48). I visuelle billeder og høre billeder. Der kan blive tænkt i begreber i nogen grad, men Freud mener, det formentlig er rester af ordforestillinger fra den vågne tilstand. Ligeledes er det, der betegner forskellen mellem den vågne tilstand og den drømmende, at billederne i drømmen kan defineres som hallucinationer. Da der ikke er forskel imellem visuelle og akustiske forestillinger, kan det defineres som hallucinationer. Han beskriver, drømmen former en situation, der fremstiller noget nuværende, den dramatiserer en ide. Derfor er det karakteristiske ved drømmen at drømmelivet bliver først fuldstændig, når man ikke tænker men oplever drømmen, altså tillægger hallucinationerne fuld troværdighed. På den måde kommer den kritiske betragtning, først når man vågner. Denne pointe adskiller også søvndrømmen fra dagdrømmeriet (Freud, 1988. S. 49). Videre skriver Freud, at mennesket skænker drømmebillederne realitetstro, da det frigør sig fra den ydre verden. Under søvnen ser man drømmen som sand grundet en vane i tanken, der bygger på at antage den ydre verden (Freud, 1988. S. 50). Det er Freud bekendt, at det vågne menneske kan have en naiv bedømmelse om, at drømmen henfører en til en anden verden, selvom det ikke er en anden verden (Freud, 1988. S. 16).

Freud beskriver, drømmene kommer fra *det-et* trænger frem til *jeget*, og er dermed før-bevidst og ved *jegets* modstand ender i drømmeforvrængning. Drømme kan komme fra *det-et* eller *jeget* og er bygget på en drift til at vende tilbage til relationen med moders liv. Dødeligheden, som *overjeget* arbejder med i det vågne liv lammes i søvnen (Freud, 2001. S. 36). Drømmen, og dette skriver Freud som, enhver drøm, stiller med det ubevidstes eller *det-ets* krav til *jeget* om at tilfredsstille en drift, hvor *jeget* ønsker at bevare den sovende tilstand (Freud, 2001. S. 40). Der er derfor stadig en kamp mellem *det-et* og *jeget* selvom *overjeget* er lammet i søvntilstanden. *Jeget* laver derfor et kompromis med *det-et*, men er i denne sammenhæng "fri" for at tage *overjegets* realiteter i betragtning. Freud beskriver det på denne måde, at drømmen er et forsøg på at fjerne søvnforstyrrelsen ved hjælp af ønskeopfyldelse. Han kalder derfor drømmen for søvnens vogter. Hvis missionen mislykkes er konsekvensen blot at man vågner (Freud, 2001. S. 42). Efter en analyse af en drøm, Freud definerer som en ønskedrøm, kommer han frem til at den næste drøm måske vil være en opfyldt bekymring og den næste igen kan have refleksion som indhold eller reproducerer en erindring (Freud, 1988. S. 109). Alle drømme er i bund og grund ønskedrømme ifølge Freud (Freud, 1988. S. 126). Ligeledes beskriver han forskningen af børns drømme, der bruges som værktøjer til voksne menneskers

drømme, hvor barnets drøm tit er ukompliceret og en klar ønskeopfyldelse (Freud, 1988. S. 112). Barnets drøm virker til ikke at være ligeså kompleks ifølge Freud (Freud, 1988. S. 112).

For at sammenholde dette med biografoplevelsen kan det siges at filmen i biografen er en dramatisering af en ide. Det, der adskiller dette fra ideen i drømmen, er at ideen ikke er subjektets egen, men en udefrakommende ide, der er blevet dramatiseret. Den er ikke blot dramatiseret, som en bog eller et skuespil, den er filmatiseret. Dette bevirker at filmen i biografen har fuld kontrol over begreber, lydbilleder og visuelle billeder, der vises i biografen. Oplevelsen af at have været i en anden verden i biografen minder på denne måde om drømmen, samt i den ideelle og gode biografoplevelse giver man sig hen i hallucinationen af det drama, der udspiller sig i filmen, til trods for man sidder passivt i en sal. En sammenligning med biografen lægger op til spørgsmålet om alle film kan defineres som ”ønskefilm” og om børnefilmen som regel er mere enkle end voksenfilmen.

I forhold til Zizeks førnævnte dokumentar, der beskriver biografen det mest perverse medie, opstår dette udtryk også i Freuds tydning af barnedrømme. I forbindelse med Freuds beskrivelse af barnedrømmen eller drømme, der indeholder elementer fra barndommen, skriver han, de er perverserende (Freud, 1988, S. 158). For Freud er perversion libidoen, der er fikseret til en tilstand af tidligere faser, der er uafhængige af et seksuelt mål (Freud, 2001. S. 25). Grunden til, det perverserende i barnedrømme er, ifølge Freud er barnet absolut egoistisk (Freud, 1988. S. 201). Den generelle pointe i drømmetydningen er det, der lader til at have en klar mening sjældent er den egentlige mening. Rösing nævner den franske filosof Georges Didi Huberman, der har beskrevet man bør være opmærksom på det som ikke giver mening midt i noget, der ligner et forsøg på at skabe mening. Heri skriver Rösing, man må være beredt på nonsens, der hvor mening forventes. Det er sagt ud fra Freuds fund om det vigtige i en fortællelse eller en forvirrende drøm (Rösing, 2019. S. 48). Det vil sige, der er mening i det, der umiddelbart er meningsløst. Og denne pointe kan hjælpe med at definere spørgsmålet om ønskedrømme og ønskefilm, da det ikke ved første øjekast virker som om, det er alle film, der i samme grad kan påvirke vores indre eller skabe en psykotisk oplevelse for beskueren og det er for intetsigende at definere, hver film man ser i biografen som et ønske, fordi man selv er gået derind.

Ønskefilmen

McGowan nævner den førnævnte ønskeopfyldelse og beskriver, når vi opnår et ønske, så gør vi det ved at drømme en forvrængning af ønsket, som Freud også er inde på, for at kunne opretholde begæret som et begær, der er traumatisk, fordi tilfredsstillelsen ikke sker i virkeligheden (McGowan, 2015. S.

6). Biografen marginaliserer det bevidste og er på denne måde en lignende vej til det ubevidste som drømmen også fører os igennem. (McGowan, 2015. S. 8). Filmen er dog en bevidst konstruktion i forhold til drømmen. Den primære forskel på psykoanalysen og filmen er at, psykoanalysen koncentrerer sig om begæret fra det individuelle subjekt, hvor psykoanalytisk filmteori bekymrer sig om sig selv med begær i en bredere forstand, enten begær i en særlig situation eller begær generelt. Filmens form holder hemmeligheden af begæret fra beskueren og ikke filmskaberens. (McGowan, 2015. S. 9). Filmen kan også kun tydes, da der ikke er en anden person, beskueren skal behage, ved at sige det rigtige, men i højere grad fordi, der som regel ikke findes en absolut og rigtig tolkning. Freud hævder at personer i drømmen altid er drømmeren selv (Rösing, 2019. S. 69). Dette er svært at få til at stemme overens med den generelle biografoplevelse, men dog forsøger beskueren at relatere til handlingerne på lærredet så godt man kan.

Freud refererer ligeledes til Homer, der i historien om Odysseus, har formidlet noget, der kommer fra vores inderste væsen (Freud, 1988. S. 198). Det er derfor på en vis måde ikke muligt at formidle noget, der ikke tiltaler os, men hvor beskueren selv vælger, hvordan man reagerer. Forstået på den måde, at ligegyldigt, hvor bevidst en instruktør er på, hvad han eller hun gerne vil have sit publikum til at tænke, så er det aldrig sikkert, at dette kommer til at ske. Rösing skriver i sin føromtalt bog bogen *Hvorfor skider bjørnen i skoven?* at det visuelle indtryk som et værk kan give os, ligner drømmens modus. Et ubestemt "det" viser os noget, der præsenterer beskueren for drømmebilleder, der ikke er repræsentationer af noget. Værket giver os i højere grad visuelle indtryk, end det viser os, hvad det forestiller (Rösing, 2019. S. 47). Udover dette refererer hun til Huberman, der har foreslået at mennesket bør være mere drømmende, når det præsenteres for kunst, sådan at mennesket på den måde i mindre grad bliver aflæsere af dets repræsentationer og bliver mere objekter for værkets præsentationer (Rösing, 2019. S. 47). Rösing beskriver det som den freudianske urscene, det at være passivt udsat for billeder svarer til at være udsat for billeder af voksen seksualitet, der for barnet minder mere om vold end om kærlighed (Rösing, 2019. S. 79).

Drømmenes skueplads minder om skuespillet og skuespilleren, hvilket underbygger sammenligningen med filmens skuespils-element, som en lignende oplevelse. Konsekvensen af *jegets* eller *det-ets* ønske om tilfredsstillelsen af en drift er, hvis den mislykkes, så vågner man. Ligeledes begynder beskueren i biografen at kede sig eller "falde ud" af filmen og begynder at kigge på sit ur eller tænke på noget andet. Det er en mage til konsekvens af, hvis denne films mission mislykkes. Denne forstyrrelse, der kan ødelægge drømmen og vække den sovende er samtidig et fænomen i den psykoanalytiske behandling, hvor den autentiske og private overføringsrelation kan ødelægges af

udefrakommende forstyrrelser eller suggestion, der er et begreb Freud også gjorde til en del af psykoanalysen. Men ud fra dette begreb vil selve filmen i biografen være en kraftig suggestion. Dette vil jeg beskrive i næste afsnit, da biografgængererne også kan komme ud for det inde i salen, hvor subjektet kan hengive sig til en form for psykotisk drømmetilstand og *overjeget* tager sig en pause, kan skyldes suggestion, men en hensigtsmæssig suggestion. I forhold til mine egen erfaring har jeg selv oplevet at sidde medrevet i en film, hvor der pludselig opstod en lyd af sirener, der gik noget tid, før jeg fandt ud af disse sirener kom udefra den virkelige verden og dermed endte som en suggestion i suggestionen.

Suggestion

Suggestion, der er et element, som Freud forsøger at undgå, er værd at beskrive, fordi det er et element, der tilnærmelsesvist er uundgåeligt i biografoplevelsen. Dette er for at anskueliggøre om det er et element, som adskiller biografoplevelsen og psykoanalysen helt og aldeles. Suggestion står i tæt relation med overføring.

Suggestion stammer fra det nittende århundredes franske psykiatri, hvor man med denne term refererede til brugen af hypnose til behandling af neurotiske symptomer. Under hypnosen ville hypnotisøren foreslå (*suggerere*) at symptomerne forsvandt. Freud begyndte at bruge termen i slutningen af 1800-tallet, men han var ikke tilfreds med brugen af hypnose og begyndte i stedet at udvikle på psykoanalysen. Man kan sige, Freud senere arbejdede med termen suggestion, som en række repræsentationer af ideer, som Freud associerede med hypnosen, der er diametralt modsat psykoanalysen (Evans, 2006. S. 201). For det første indeholder suggestionen ideen om at guide patienten imod et ideal eller en særlig værdi. Det andet eksempel er, suggestion får patientens modstand til at opstå, der så må overvindes af analytikeren. Som det tredje, hvorledes indtrykkene af analytikeren påvirker patienten, der opvejer sine indtryk omkring, hvad analytikeren tænker og synes (Evans, 2006. S. 201). Suggestion står derfor i tæt relation til overføring. Hvis overføring, involverer patientens beskrivelse af viden til analytikeren, refererer suggestion til en særlig måde at svare på denne viden (Evans, 2006. S. 202). Analytikeren bør derfor ikke fortælle patienten, hvad han eller hun skal gøre, men blot assisterer patientens egen oplevelse. Freud beskriver, at direkte suggestion som suggestion er en kamp mellem symptomernes styrker og sygdommens motiver. (Freud, 2004. S. 346).

Suggestion bør undgås i psykoanalysen. Freud sørger derfor for, analytikeren ikke kan se patienten for ikke at foreslå eller signalerer en bestemt reaktion på det, patienten siger. Det virker som om det

er biografens største udfordring at undgå, da det som sker på lærredet ikke styres af beskueren, men dannes af biografen og foreslår, hvordan beskueren bør reagere ved hjælp af baggrundsmusik og kameraet kontrollerer, hvad der bliver fokuseret på. Suggestionen kan, men bør ikke, skabes i psykoanalysen af analytikeren og omgivelserne. Dette kan underbygge lærredet som sammenlignelig med analytikeren på klinikken. Filmen er ikke kun drømmen, men også en form for analytiker, der sat på spidsen ikke respekterer overføringen førnævnte ambivalente magt. Biografoplevelsen kan ses som en drøm, hvor analytikeren er iscenesætter. Filmskaberne eller filmskaberne har skabt det, der bliver vist på lærredet og drives, som analytikeren, af en særlig lyst eller et begær, da de udstiller sig ved at åbne sig om som et subjekt, med noget på hjerte. Med dette in mente vil jeg herefter undersøge, hvad filmen i biografen gør for og ved beskueren. I biografen er det dog meningen at billederne på lærredet suggerer, men mobilen, der ringer, sirenerne jeg hørte eller manden, der kommer ind i hulen er på den måde en negativ suggestion. Det er altså suggestion i suggestionen, der minder beskuerne om, der er en verden udenfor, der bør undgås i biografen.

4. Biografen

Beskueren sidder i biografen, overføringen kan forekomme i to former, hvor biografen er en drøm eller en analytiker, men hvad er det, der praktisk talt foregår når de bevægende billeder kommer op på lærredet. I forhold til at se skuespillere på en teaterscene eller et kunstværk i rummet på et museum. Biografen står for sig selv, men kan ses som en blanding af flere kunstarter. Filmskuespilleren står uden det nærværende publikum og gør sit arbejde foran et kamera. Dette åbner op for det faktum, at biografgængerer er helt alene med lærredet i biografen, men der er nogle mennesker, der står bag de bevægende billeder.

Benjamin skrev artiklen: *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder* i 1939. Han ser ikke kun filmens karakteristika, som måden mennesket stiller sig frem foran kameraet på, men også måden mennesket ved kameraets hjælp fremstiller verden. Benjamin nævner i denne sammenhæng psykoanalysen, der illustrerer filmens karakteristika på en anden måde. Han skriver, filmen har beriget vores sanseverden med metoder, der minder om den freudske teoris metoder. Eksempelvis ved en fejl i en samtale for halvtreds år siden, der gik ubemærket hen. Fejlen kan åbne et dybdeperspektiv i samtalen, der tidligere syntes at tage fokus og skulle gå ubemærket hen. Filmen har isoleret ting og samtidig gjort dem analyserbare. Filmen har over hele den optiske sanseverdens bredde resulteret i en lignende fordybelse af perceptionen. Dette er kun bagsiden, da der kan analyseres mere specifikt og under flere synspunkter end maleriet og teatret (Benjamin, 1994. S. 30).

Det er først igennem kameraet beskueren ser det optiske ubevidste, der gennem psykoanalysen er det driftsmæssigt ubevidste (Benjamin, 1994. S. 31). Benjamin underbygger dette med påstanden om, det altid har været en af kunstens vigtigste opgaver at skabe en efterspørgsel, til hvis fulde tilfredsstillelse tiden endnu ikke er kommet (Benjamin, 1994. S. 32). På denne måde lægger kunsten, ifølge Benjamin, op til at beskueren selv skaber en form for mening og reagerer. Benjamin skrev at, hvis verden var tom for betydning så kan den kreative hjerne bruge dens genstande som tegn i sit eget selvopfundne alfabet (Rösing, 2019. S. 13). Det er på denne måde filmens evne, til at hoppe i tid og steder, samt kameraets evne til, at styre beskuerens syn og fokuserer på mindre ting, hvor man ikke kunne styre fokus på den måde i en teaterforestilling. Hvis den fortalelse opstår i en film er det bevidst fra filmskaberens side. På denne måde skabes der også et positivt syn på suggestionen, ved at filmen konsekvent viser det samme, hvor gang den vises.

Kunstværket har grundlæggende altid været reproducerbart ifølge Benjamin, dog skete der noget i udviklingen af den tekniske reproduktion af kunstværket (Benjamin, 1994. S. 16). Eksempelvis blev man med fotografiet frigjort fra de vigtigste kunstneriske forpligtelser i den billedlige reproduktionsproces, der kun tilfaldt det øje som kiggede ind i objektivet. Da øjet opfatter hurtigere end hånden tegner blev denne tekniske reproduktion fremskyndet. Derfor udviklede det sig til bevægende billeder, der bevægede sig i samme tempo som skuespilleren i virkeligheden og der kom siden lyd og toner på filmen. Det var omkring år 1900 at den tekniske reproduktion fik en selvstændig plads blandt de kunstneriske teknikker (Benjamin, 1994. S. 17). Benjamin har dog en vis kritik eller påpasselighed med dette medie, da der ved den tekniske reproduktion forsvinder noget. Kunstværkets her og nu. Værkets aura. Dets unikke eksistens på stedet, hvor det befinder sig (Benjamin, 1994. S. 17). Han nævner også, hvorledes en kopi af det originale værk kan vises frem i nogle situationer, hvor originalen ikke selv er i stand til at være eller nå hen, han bruger blandt andet korværket, grammofonpladen og fotografiet som eksempel. Men auraen af værket forsvinder (Benjamin, 1994. S. 18).

Der er på denne måde en mangfoldiggørelse af værket, idet det er muligt for reproduktionen at komme modtageren i møde, i flere situationer og aktualiserer det reproducerede. Ifølge Benjamin er det det mest magtfulde redskab filmen, hvor det utænkelige både, i dens positive form og i dens destruktive og katharsiske side. Benjamin beskriver det som likvideringen af traditionsværdien i kulturarven (Benjamin, 1994. S. 19). Eksempelvis reproducerer filmen ikke blot historiske personer, men genaktualiserer dem på deres egen nye måde og dette kan være destruktivt for, hvad der skete i virkeligheden. Aurabegrebet illustrerer Benjamin igennem historiske objekter ved hjælp af

aurabegrebet om naturobjekter, hvor det sidstnævnte definerer noget fjernts unikke fremtræden. Det er ved dette Benjamin mener, det er tydeligt at indse det nuværende aurafordfalds samfundsmæssige betingethed (Benjamin, 1994. S. 20). Han beskriver at, det at lade disse sammenhænge komme til deres ret er nødvendigt for en betragtning, som har at gøre med kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder. Fordi den forbereder den afgørende erkendelse, at denne tekniske reducerbarhed frigør dette fra dets parasitære eksistens i ritualen. Det reproducerede kunstværk bliver i stigende grad reproduktionen af et kunstværk, der er beregnet til reproduktion (Benjamin, 1994. S. 21). Filmteoretikerne overtog spørgsmålet om fotografiet var en kunst såvel som maleriet. Men dette var ifølge Benjamin en barneleg for dem. Han refererer til Abel Gance, der sammenlignede film med hieroglyfferne, fordi de kun var nået til egypternes udtryksniveau når det kom til film (Benjamin, 1994. S. 23). Dette viser også hvorledes biografen og filmen har udviklet og modnet sig igennem tiden til, hvad det er i dag. Det er mere end oplevelsen af bevægende billeder, farver, lyd, information og propaganda.

I forhold til forskellen imellem scenekunstneren og filmskuespilleren, er Benjamin inde på, hvorledes sceneskuespillerens kunstpræstation er præsteret af ham eller hende selv i egen person overfor publikum, hvorimod filmskuespillerens præstation bliver præsenteret igennem et apparatur. Ligeledes kender teatret til stedet, hvor handlingerne foregår, men i forhold til optagelsesscenen i filmen findes dette sted ikke. Filmapparatet er trådt ind i virkeligheden på denne måde (Benjamin, 1994. S. 28), hvis scenen foregår i Paris, kan et filmhold tage til Paris for at filme, men det vil kun blive Paris i filmens rammer. Det ender i en illusionsnatur, der er resultatet af klipningen. Benjamin underbygger dette med at sammenligne lærredet, hvor filmen foregår med det lærred, hvor maleriet er. Det sidstnævnte opfordrer betragteren til en formidlingsplatform med nærvær og empati, foran det kan beskueren give sig hen til sit associationsforløb. Dette kan beskueren ikke foran filmoptagelsen. Når beskueren har synet på biograflærredet ændrer billedet sig med det samme (Benjamin, 1994. S. 32). Med sin chokvirkning kommer filmen en receptionsform i møde. Filmen giver ikke kun publikum en vurderende holdning, ved at trænge kulturværdien tilbage, men også en vurderende holdning i biografen, der ikke omfatter opmærksomhed. Publikum er derfor en adspredt eksaminator (Benjamin, 1994. S. 34).

Benjamins beskrivelse af, hvorledes film om historiske personer kan være destruktivt viser også, hvordan filmen meget tidligt i sin udvikling havde en form for manipulerende og moraliserende magt over for beskuerne, men dog ser han beskuerne som eksaminatorer, der frit associerer ud fra, hvad de ser. Der er endda noget frigørende ved kunstværkets reproducerbarhed, der skaber kunstværker, der

bør reproduceres. Alfred Hitchcock fortalte i et interview, om filmen *Psycho*, hvor han forklarer, hvordan han filmede faldet, hvor karakteren Abergast falder ned af trappen fordi "moderen" skubber ham. Under optagelserne sad denne skuespiller i en behagelig stol og spjættede med armene foran en baggrund, der var filmet på forhånd (Flicks, 2017. 9:12). I dette eksempel er det auraen af en skuespiller, der sidder i en stol og spjætter med armene der bliver likvideret og igennem teknisk reproduktion kommer til at fremstå som et voldsomt fald i en større sammenhæng. Det stemmer også overens med ideen om, filmen skaber virkeligheden for, da scenerne i den sammenhæng vi ser dem, aldrig er sket andre steder end på de bevægende billeder, som beskueren ser og associerer ud fra skaber det sin egen virkelighed. Samtidig fremstår filmskuespilleren ikke som sig selv og er heller ikke sig selv i filmens færdige klipping. Ifølge Benjamin er filmen også den bedste kunstform at analysere fordi, man i klippingsprocessen kan isolere, hvert billede og tale om det og på den måde sker der ikke noget tilfældigt. Zeuthen beskriver overføringen aktualiserer barndommens konflikter, hvor filmen ifølge Benjamin genaktualiserer konflikter. Der er derfor en psykoanalytisk dimension i biografoplevelsen, hvor der reflekteres af beskueren selv, der sammenholder de suggererende billeder, der genaktualiserer traumer og tanker. Der er en sammenhæng mellem dette i forhold til overføringsneurosen jeg vil komme ind på senere.

Både beskueren, kunstneren og biografen er blevet nævnt i ovenstående og dette fører os videre til den mere detaljerede sammenligning med den psykoanalytiske klinik og biografen. Det vil vise sig, der er flere elementer, der gør biografen til et sted, hvor der foregår en nedlukning af bevidstheden og hengivelse til nydelse.

Klinikken, biografen og koncerten

Dette afsnit beskriver, hvordan man kan tæmme den vilde overføring, der er et begreb, som Ruby præsenterer i sin artikel, der, som sagt, er en komparativ analyse af psykoanalysen og koncertoplevelsen. Ydermere er det en beskrivelse af, hvad klinikken, koncerten og biografen gør hver især for at skabe rammerne for overføring. Fokusset er, udover at kunne konkludere overføringen som en kendsgerning i biografen at komme tættere på, hvordan overføringen bearbejdes forskelligt og ikke mindst, hvad det særlige ved biografens rammer er. Selve sammenligningen med biografen er lavet ud fra mine egne erfaringer som biografgænger og referencer til Badiou, Woodruff, Ranciere, Zizek og Benjamin for at underbygge mine egne påstande og observationer. Ydermere nævnes der også nogle forskelle imellem det traditionelle teater og biografoplevelsen, da Ranciere og Woodruff beskriver deres teorier ud fra teateroplevelsen i de værker, jeg refererer til i analysen. Analysen er

opbygget som en gennemgang af Rubys artikel, som min analyse tager udgangspunkt i. Her bliver også nævnt, hvad der skal til for at undgå suggestion i suggestionen.

Biografen er et kulturelt overskudsprodukt

Som udgangspunkt går Rubys analyse ud på, at fokusere på de materielle dele, der er nødvendige i den psykoanalytiske klinik, for netop at kunne definere, hvordan overføringen fungerer og sammenligner dette med koncerten (Ruby, 2020, S. 58). Han forsøger at finde de elementer, der hjælper med at skabe overføring, der ifølge Ruby er psykoanalysens grundfunktion (Ruby, 2020, S. 62). Han beskriver koncerten som et kulturelt overskudsprodukt, da koncerten som regel er fyldt med fest og glæde i forhold til den psykoanalytiske klinik, der som regel indebærer arbejde med alvorlige lidelser, men begge steder, arbejdes der indgående med overføring (Ruby, 2020, S. 58). Lignende elementer finder jeg i biografoplevelsen. Biografen er et kulturelt overskudsprodukt. Ikke nødvendigvis overskud forstået på den måde, at det altid er muntre film, hvis mål udelukkende er at få biografgængererne til at ville feste, når denne forlader biografen, ligesom Ruby skriver om koncerten. Desuden mener jeg, at der i ”koncerten” også kan ligge nogle mere andægtige oplevelser, eksempelvis til klassiske koncerter, hvor der i de store komponisters værker er en vej ind til flere dele af følelsesregistret igennem musikken og sangen, men biografen er netop et overskudsprodukt, forstået på den måde, at biografen er den ultimative sammensætning af forskellige kunstarter, samt en moderne måde at formidle på. Badiou, der i størstedelen af sin karriere har skrevet om biografen (*Cinema*), beskriver biografen som ”*the seventh art*”. For ham er biografen en uddannelse, en kunst af liv og tænkning (Badiou, 2013, S. ix). Det er i særlig grad biografens relation til verdenen, der uddanner og instruerer på en unik måde. Ligeledes er det for Badiou dens evne til at fange fantasien, der er ekstraordinær (Badiou, 2013, S. 2). Han ser biografen som et socialt og demokratisk element, hvor vi alle kan gå i biografen og har retten til at se dårlige film og dermed sige, hvad vi vil om dem, i modsætning til de ideologiske opsatte rammer om eksempelvis poesi og klassisk musik som højkulturelle (UNSWR, 2015, 1:06:45). Ifølge Badiou er grunden til, man kan se biografen som en uddannelse, at den når ud til mange mennesker, og flere mennesker går ind for at se en film for derefter at tale om den. Derfor mener Badiou man kan tale om en populær uddannelse, når det kommer til biografen. Det er en kunstform man kan dele. Folk er bevidste om at de fleste film vi ser, bliver set af millioner af andre mennesker, men dette fortæller os, ifølge Badiou, ingenting om filmens værdi, hverken positivt eller negativt. Det betyder, biografen er en slags skole for alle. Biografen har altså en rolle, der strækker kultur ud til alle. En rolle, der blev spillet af romanen, eller endda poesien

i det nittende århundrede og blev overtaget af biografen i det tyvende århundrede (Badiou, 2013. S. 3). Ifølge Badiou, der også i sin karriere har kastet sig over matematikken, beskriver hvorledes biografen er en "kultur" og dermed vidnet og vektor for menneskelig erfaring, i dens umiddelbarhed. Biografen supplerer, de formelle og universelle værdier, som menneskelig eksistens og frihed. Denne længsel efter frihed vil jeg vende tilbage til i afsnittet om Freuds ide om frihed i kulturen.

Badiou henviser til romanens rolle, der skulle give ære til det synlige ord. Dette mener Badiou i højere grad er biografens opgave. Han definerer det på denne måde. I dårlige film er den menneskelige tilstedeværelse spildt, den sætter noget i gang til ingen nytte, hvorimod en god film gør tilstedeværelsen synlig, selvom det kun er i nogle få sekunder (Badiou, 2013. S. 6). Dette er von Trier muligvis inde på i et interview, hvor han forklarer, hvorfor han undgår at se nye og moderne film. Han forklarer at han ikke har noget problem med dårlige film, men det er de gode film, der er problematiske fordi, de pludselig kan inspirere ham og skubbe ham i en anden retning (BLOCKBUSTER, 2018. 20:46). Så det er denne tilstedeværelse eller dette nærvær Badiou henfører til, der også kan have den manipulerende og perverse effekt som Zizek er inde på og en inspirerende effekt som von Trier taler om. Det er Badiou's definition på en god film, at der er menneskelig tilstedeværelse i filmen. Badiou skriver også om en aura biografen har. Det er dog ikke en aura af et unikt her og nu som Benjamin skriver om, men en aura som romanen også har, da filmen er en fortælling. Her nævner han filmens "screenplay", man laver inden man skyder filmen. Dermed har biografen en aura i sig selv ifølge Badiou (Badiou, 2013. S. 237). Omkring gensidigheden om biografen og kulturen siger Badiou, at det har noget at gøre med urenheden af biografen. Selve navnet "the seventh art", der definerer at det har et intimt forhold med andre kunstarter. Badiou mener det er meget muligt at biografen rekapitulerer de andres kunst og indgiver deres lukning. I hvert fald mener Badiou, at biografen altid kan relatere til andre kunstformer. Badiou skriver at, dens konflikt med malerkunsten er bestående af følelser og passion. Dens tilhørsforhold til teatret, er åbenlys, musikkens tilstedeværelse er mere end essentiel og brugen af koreografi er afgørende. Alle kunstformerne findes i biografen. Den bruger dem ikke blot, men trodser dem og præsenterer dem med udfordringer, kunstformerne ikke kan opnå af sig selv, i sin rene form. Det er det biografen er i stand til at gøre med kunstformerne. Biografen bruger og forstørrer dem, tilføjer dem en karakteristisk følelsesmæssig kraft. Der er en kraft i åbenbaringen af kunstformerne, en kraft af undertvingelse af kunstformerne i biografen, der gør den til "the seventh art" ifølge Badiou (Badiou, 2013. S. 7). Dette gør biografen til et kulturelt overskudsprodukt. Han forklarer, en film er et forslag i tanken, en tankes bevægelse, en tanke i sammenhæng i dens kunstneriske disposition. Tanken transmitterer igennem bevægelsen og

erfaringen ved at se filmen. Plottet i filmen er underordnet, det er bevægelsen, der transmitterer filmens tanke (Badiou, 2013. S. 18). Et tydeligt tegn på suggestion, da det decideret foreslår en tanke for beskueren. Ud fra det, mener Badiou, det ses at, kunstværket bærer en sandhed i sig selv, men denne sandhed skabes kun ved hjælp af tanken, som mennesket har. Derfor vil det ud fra Badiou's syn sige, at filmen kun taler, når den bliver set af nogen. Beskuerne får på denne måde "hjælp" til at frigøre tanken, ved at blive befriet fra selv, at finde ud af, hvad man skal tænke på. Eller et forslag til, hvad de skal tænke. Beskuerens tanker bliver skubbet i en bestemt retning. I forhold til psykoanalysen, hvor Zizek refererer til den "fundamentale regel", at tale frit, i psykoanalysen, kan være en irriterende forpligtelse for patienten. Det at kommunikere og udtrykke alt, hvad der falder en ind, uden sortering, uden at undlade noget, ingen tanke på sammenhæng, sømmelighed eller relevans (Zizek, 2020. S. 97). Dermed kan en styring, suggestion eller overtagelse af tanken være frigørende. Der er i den rene psykoanalyse ingen suggestion, altså ingen forslag til, hvad man skal tale om, som filmen i biografen i høj grad er. Biografen giver, ifølge Badiou, forslag til tanker hos beskueren, disse forslag er sammensat af en blanding af kunstformer, der på denne måde danner og viser overskud hos kunstarterne. Derudover er det som sådan ikke livsnødvendigt, at biografen er i verden. Sat på spidsen vil verden kunne fungere uden. Det er et tegn på overskud. Dermed er biografen ifølge Badiou ikke en likvidering af andre kunstarter, som Benjamin skriver som et eksempel på den tekniske reproducerbarhed ved filmen, men derimod en tilføjelse og en videreføring af kunsten.

Biografens regler

Ruby definerer psykoanalytikerens rolle, som en, der ikke er en almindelig læge eller restauratør, der skal leve op til en masse hygiejnekrav i sin klinik. Analytikerens rolle er ikke beskyttet med handsker eller andre ting mod patientens problemer eller udfordringer, men der er en diskretionslinje, der er svær at finde, da der ikke er nogle officielle krav om dette. Til trods for det, finder Ruby elementer, der umiddelbart går igen i den psykoanalytiske klinik, han mener dette kan også siges om kaffebarer og dagligstuer i forstaden, men det er netop Rubys tese, at der foregår noget andet på klinikken end, det, der er på mode (Ruby, 2020. S. 59). Klinikken skal danne rammen for, at der kan skabes overføring og give patienten tryghed til at åbne op, samt give analytikerens rolle en vis form for autoritet og professionalisme. Dog ser Ruby ikke klinikken som et "safe space", som man kunne fristes til at kalde det. Klinikken er kasterende, forstået på den måde, at patienten ikke kan fastholde, det patienten siger og hvad patienten føler. Ruby beskriver klinikken som et sted, der ikke er generativt for en bestemt slags følelser, men meningen er, at det, der sker på klinikken skal underlægges en analyse (Ruby, 2020. S.

60). Her refererer han til Lacan, der direkte har beskrevet, hvorledes overføring ikke er et særligt træk ved den psykoanalytiske klinik. Det er her Ruby kommer ind på ”den vilde overføring”, der kan sammenlignes med en vild elefant, der tæmmes ved at komme om på den anden side af indhegningen (Ruby, 2020. S. 61). En form for overføring, der kan opstå udenfor klinikken. Lacan nævnte, som beskrevet tidligere at, når to subjekter, har en autentisk dialog, så er der skabt en form for overføring. Overføringen har derfor ikke behov for fysiske rammer for at opstå, men behov for en klinik og en analytiker, for at blive bearbejdet og behandlet.

I forhold til biografoplevelsen som ramme er det interessant, hvad der skal til for at en biograf er en biograf. Igennem tiden er der kommet flere og flere ”skrevne” og uskrevne regler i biografen. Før filmen begynder bliver tilskuerne bedt om, at slukke deres mobiltelefoner samt ikke larme for meget, når der kun er lidt cola tilbage i deres papkrus. Ydermere er der de uskrevne regler om, at man ikke taler med hinanden under filmen, men udbrud og reaktioner på, hvad der sker på lærredet er accepteret og bidrager til helhedsoplevelsen hos de andre tilskuere. Disse regler gør også, at publikum i biografen ikke er helt ”frie” som hjemme i den private stue, da der ikke er mulighed for at tale, sætte filmen på pause eller styre volumen. Der er en vis form for kastration i biografoplevelsen også. Ligesom i psykoanalysen er overføringen ikke et særligt træk ved biografen, men i denne forbindelse en relation, som biografen forsøger at skabe, man ikke tænker så meget over både som filmskaber og som biografgænger i forhold til psykoanalytiker og patienten. Hvis den positive overføring mislykkes, er konsekvensen, at beskueren går eller narcissistisk bliver modstander af filmen og hadneurosen kommer frem. Overføringen er derfor ikke mislykket, men udviklet sig uhensigtsmæssigt i forhold til biografens mål.

Suggestion af forhåndsviden

Ruby henfører til Freuds råd, til analytiker, om ikke, at tage noter, ikke at give patienten informationer om analytiker selv, og ikke give patientens pårørende bøger om psykoanalysen (Ruby, 2020. S. 61), da dette kan være ødelæggende for behandlingen. Sammenholdt kan det være ødelæggende for biografoplevelsen at have læst bøger om, det at lave film eller om skuespilteknik. Woodruff, forklarer, at hvis han er kommet ind for at se en bestemt skuespiller give sit bud på Hamlets monologer, så er skuespilleren god nok, hvis han eller hun er succesfuld i at distrahere ham fra skuespillerens teknik, og Woodruff vil derfor høre William Shakespeares poesi eller endnu bedre, så vil man høre den turbulente musik i Hamlets forvirrede sjæl. Woodruff skriver, at en performance af poesi bør have poesien som sit objekt af ens opmærksomhed, men en performance af ”Hamlet” tager

handlingen af forestillingen som sit objekt, og dette inkluderer vildskaben af ideer, der skydes frem og tilbage i Hamlets sind (Stern, 2017. S. 113). Ydermere nævner han, at lærer og studerende er måske villige til at se flere udgaver af en scene, mens resten af os har nok i at se det en enkelt gang. Pædagogikken strækker, ifølge Woodruff teatret mod teknik (Stern, 2017. S. 113). Det vil altså sige i forhold til filmen, viden om eksempelvis de forskellige vinkler og måder man kan filme på, samt baggrundsmusik, lys, repliklevering og så videre kan ødelægge eller påvirke det, der er den ideelle mening i biografen, det at få beskueren til at give sig hen og leve sig ind i den verden, der bliver skabt, og så at sige ikke begynde at diskutere mentalt med lærredet omkring en klipning eller en replik, der burde være udført anderledes. Igen et eksempel på, at overføringen er til stede, men ikke hensigtsmæssigt. Woodruff skriver, at for ham er kunsten i teater, det at gøre menneskelige handlinger værd at se, og det at synes menneskelige handlinger er værd at se. Det er lykkedes når disse to kunstformer praktiseres godt og kunsten fejler når performerne fejler i at trække opmærksomheden det rette sted hen, eller at tilskuerne fejler i at deltage på den rigtige måde (Stern, 2017. S. 110). Det interessante her er, at tilskuerne, ud fra denne påstand også har et ansvar som skuespillerne. Han fortsætter med, at kunsten i teatret blomstrer når beskuerne og de beskuede er i enighed omkring, hvad der skal beskues (Stern, 2017. S. 112).

Det førnævnte lægger op til at det kunstneriske produkt bør være så gennemført, at publikum abstraherer fra skuespilleren og det tekniske for og bag produktionen. Grunden til, dette er værd at nævne er, det hos Gammelgaard og Zeuthen ikke kun er patienten, der åbner sig op. Det er ikke blot skuespilleren ifølge Woodruff, der skal få publikum til at abstrahere fra teknikken, men beskuerne skal også deltage på den rigtige måde. Men beskueren har en association og en tolkning til det, de ser. Zizek stiller også spørgsmålet hvorfor mennesket hengiver sig, når de ser et trylleshows, velvidende, det ikke er magi, men performeren laver en masse hurtige tricks og dog er publikum dybt skuffede, hvis man kan se, hvordan han eller hun gør det. Folk vil have det til at være en perfekt illusion. Der udspiller sig det samme når film-entusiaster, der er dedikeret til kunsten opdager små fejl. Identifikationen af disse giver umålelig nydelse, især når de bliver fundet i store klassikere. Her nævner Zizek et Hitchcock eksempel, med en scene på en restaurant, hvor der i baggrunden er et barn, der ved, hvad der kommer til at ske i scenen, fordi de har taget scenen flere gange. Denne dreng holder sig for ørene og efter det sker der en eksplosion. Zizek beskriver at, denne opdagelse ødelægger langt fra vores nydelse, den styrker derimod det transferelle forhold til mesteren, på samme måde som at få en svaghed at vide hos en kendt person, der viser han eller hun blot er et menneske ligesom os (Zizek&Dolar, 2002. S. 115). Dette underbygger grunden til, hvorfor beskueren gerne ser den

samme film igen og igen og nydelsen i at finde fejl. Dette åbner op for, det på denne måde også er en god oplevelse at se en dårlig film eller en fejl. Beskueren ser "selv" fejlen, selvom han eller hun har hørt det et sted og føler sig ophøjet ved at opdage dette. Det, der i sandhed forstyrrer os i biografen er altså ikke "fejl" i selve filmen, men udefrakommende omstændigheder, der suggerer os på en negativ måde ved at minde os om, der er en verden udenfor. Alt efter, hvad beskueren forventer, så er udfaldet af den performance positiv eller negativ, alt efter, hvad individets beskuelse skaber glæde eller skuffelse og tryllekunstnerens trick bliver ødelagt.

Elementer, der går igen

Det er altså ikke som sådan særlige materielle rammer, der skal til for at skabe overføringen, men ifølge Ruby er en form for "overførings-logik" nødvendig. Dette begreb kommer på bane, når han ser på nogle forskellige psykoanalytiske klinikker i verden. Der er visse elementer, der går igen i indretningen af klinikkerne. Dette giver et særligt tag på overføringen ifølge Ruby (Ruby, 2020. S. 62). Han præciserer nogle generelle elementer, der bliver brugt på samtlige klinikker for at skabe den psykoanalytiske ramme (Ruby, 2020. S. 62). Her skriver Ruby, om briksen på klinikken, at der kan være noget afvæbnende i at blive lagt ned, der minder kroppen om drømmen. Dette danner også et tydeligt magtforhold mellem analytikeren og patienten, da analytikeren derimod sætter sig i arbejdsstolen. Denne omstændighed kan, ifølge Ruby, minde patienten om at blive puttet og trøstet (Ruby, 2020. S.63). Ruby beskriver endvidere, hvordan klinikkens fysiske rammer skærmer sig mod omverdenen. Alt det overflødige skæres fra, så der er plads til det ubevidstes arbejde. Rammerne skaber et privat rum, det er der behov for da overføringen er et privat anliggende (Ruby, 2020. S. 64). Briksen på klinikken kan ses som sædet eller stolen i biografen. Et typisk symbol for biografen, men ikke et krav. Eksempelvis er Zulu-sommerbio, der er en biograf under åben himmel, et eksempel på, hvorledes der ikke behøver at være fysiske "rammer" såsom fire vægge eller stole for at kalde det en biografoplevelse. Biografsædet, der typisk er blødere og med flere funktioner end eksempelvis teatersædet, danner i højere grad en mere afvæbnende og briksagtig rolle, der afvæbner beskueren og får subjektet til at slappe af og åbne sig. I biografen gør beskueren sig klar til at drømme i sædet, men ikke under den samme frihed som i selve søvnen hjemme i sin seng. Denne oplevelse kan måske nærmere beskrives som at gennemleve drømmen på klinikken med analytikeren i hånden, da lærredet overtager analytikerens autoritet. For ved at sætte sig i det bløde sæde giver det, som tidligere nævnt det hvide lærred en form for magt og autoritet. En autoritet, der kan fortælle eller vise os noget vi ikke ved eller er klar over. Når man putter sig i sædet kan man til dels skabe en reinkarnation af de

fortrængte følelser på lærredet som analytikeren får på klinikken eller lader sig inspirere af forslag til tankerne. Ydermere er den traditionelle biografsal designet uden vinduer og billeder på væggen for netop at skærme beskuerne fra omverdenen. Men som førnævnt har beskuerne også en særlig magt, ved Zizeks ide om publikummet kan finde nydelse i at blive narret eller ved at afsløre illusionen, samt skrev Benjamin, at publikum kunne ses som eksaminatorer overfor filmen, der kan sammenholdes med Badiou's syn på biografen som en uddannelse. Den deciderede frigørelse af beskueren har Ranciere skrevet om, dette bliver beskrevet i det følgende.

Beskuerens frigørelse

I bogen ”Den frigjorte tilskuer” (*The emancipated spectator*) skriver Ranciere om publikums relation og funktion i forhold til kunstneren i teatret og hvorledes denne ”rollefordeling” er yderst væsentlig. Han skrev bogen på en opfordring grundet en tidligere bog: *Den uvidende lærer*, der handlede om vidensoverlevering (Ranciere, 2009. S. 9), måden at føre viden over til eleven. Ranciere skriver at, der som udgangspunkt ikke findes noget teater uden tilskuere. Hvis der ikke er nogen fysisk til stede, så er der en fiktiv repræsentation. Ranciere er inde på to fordomme om det er negativt at være tilskuer, som han er uenig i og forsøger at argumentere imod. Den første forståelse bygger på, det at se, er det modsatte af at forstå. Tilskueren kender ikke til produktionsprocessen og den bagvedliggende virkelighed og ser derfor bare det, der foregår. Den anden fordom er tilskueren ses som passiv grundet manglende handling. (Ranciere, 2009 S. 2). Hermed har Ranciere et mål om at frigøre beskueren fra denne fordom om passivitet, ved at undersøge hvad der egentlig sker i tilskuerens situation og gøre dem aktive. Han beskriver derfor hvorledes tilskueren skal vristes fri fra fordummelsens fascination af fremtræden og henførende empati, der får tilskueren til at identificere sig med scenens figurer. Fordummelsen skabes hos Ranciere igennem én, forudsætter, at den anden er dum og derfor har brug for læring eller få at vide, hvad der er det rigtige. Hvis forestillingen derimod er usædvanlig eller en gåde, der skal undersøges eller hvis betydning skal opsøges, så skifter synet på tilskuerens situation fra passiv til en undersøgende eller videnskabeligt eksperimenterende position, der observerer og udforsker (Ranciere, 2009. S. 4). Ranciere mener derfor tilskueren har evnen til at associere til sine egne erfaringer. Han henviser til forskellige filosoffer og forfattere, der, blandt andet, skulle have beskrevet teatret som en forsamling, hvor individer bliver bevidste om deres situation og diskuterer deres interesser. Han beskriver det som den rituelle rensning, hvor kollektivitet får ejerskab over sine egne energier (Ranciere, 2009. S. 6). Under og efter en forestilling er altså der, tilskuerne i højre grad for ejerskab over sine tanker og refleksioner end andre steder.

Ranciere påstår, ud fra den førnævnte fordom, at dramaturgen eller instruktøren ønsker, at tilskueren ser det ene og føler det andet og driver nogle særlige konklusioner. Den førnævnte fordummende pædagogs logik bygger på, eleven skal lære det læreren lærer ham eller hende. På samme måde kunne det antages at se det, som instruktøren viser ham eller hende som noget, der skal vises fordi tilskuerne har brug for at vide det for at blive klogere. De skal føle energien, som instruktøren kommunikerer til dem. I denne situation forklarer Ranciere, at overfor denne identitet mellem årsag og konsekvens, der ligger i den fordummende logik, skaber frigørelsen disses adskillelse. Dette kalder han den uvidende lærers paradoks. Eleven lærer noget af læreren som læreren ikke vidste. Dette lærer eleven på grund af den lærdom, der tvinger ham til at afprøve og søge. Eleven lærer derfor ikke af mesterens læring (Ranciere, 2009. S. 14). Man kan sige, det er lærerens vilje til at lære, der smitter af på eleven og ikke den faglige viden i sig selv. Derved skriver Ranciere, at man kan indvende at kunsten ikke vil instruere tilskueren. Skuespilleren undgår, på scenen, at foreskrive en lektie men leverer et budskab. Han eller hun vil producere en form for bevidsthed, en følelsesmæssig energi eller en handlingmæssig energi. Men det er også i en afstand i forestillingen selv, så længe den som noget autonomt, placerer sig mellem kunstnerens ide og tilskuerens sansning eller forståelse (Ranciere, 2009. S. 14-15). Ud fra dette vil det sige, at kunstneren leverer et budskab i bogstavelig forstand, det er et bud på et verdensbillede eller en holdning. Det er derfor ikke transmissionen af viden fra en kunstner til en tilskuer. Men en transmission som Ranciere definerer som en ting, ingen er ejer af, hvis mening ingen besidder, der placerer sig mellem dem ved at undvige enhver identisk transmission, enhver identitet af årsag og konsekvens (Ranciere, 2009, S. 15).

Den individuelle oplevelse

Ranciere er ydermere inde på den formodning om at teatret vedrører fællesskabet, men beskriver det er ligesom på et museum eller en skole, der findes ikke andet end individer, der finder deres egen vej igennem handlingerne foran og omkring dem (Ranciere, 2009. S. 16-17). Ranciere overvejer i forhold til dette, hvad der sker blandt tilskuerne i teatret i forhold til individer, der ser det samme i fjernsynet på samme tid (Ranciere, 2009. S. 16). Her nævner han en fælles magt i de individuelle begavelsers lighed, der forbinder individer, ved at udveksle deres intellektuelle oplevelser for så vidt, de holdes adskilt fra hinanden. De er ligeligt i stand til at anvende enhvers magt til at finde sin egen vej. Det er i denne magt vi finder tilskuernes frigørelse. Kunstneren skal ikke se tilskueren som den uvidende lærer. Kunstneren skal anerkende den uvidendes særlige viden og særlige aktivitet. Ranciere skriver at hver person er sin egen skuespiller i sin egen historie, enhver skuespiller, ethvert

handlingsmenneske er tilskuer til den samme historie (Ranciere, 2009, S. 17). Kunstnere og forskere konstruerer scenen, hvor effekten af deres kompetencer udstilles og gøres usikre i forhold til det ny idiom, der oversætter et nyt intellektuelt eventyr. Et frigjort fællesskab er et fællesskab af fortællere og oversættere (Ranciere, 2009, S. 22). Dermed kan man ud fra dette sige, at instruktøren har magten til at skabe sin mening, det samme har skuespilleren, klipperen, lysmanden, lydmanden og så videre. Vi kan alle kun forbinde inputs med vores egen erfaring. Dog kan man ikke komme uden om at suggestionen flourer i teatret såvel som i biografen. Billederne styrer på sin vis ved konstant at foreslå, hvad der skal fokuseres på og hvilke følelser, der skal dannes til karaktererne.

Men denne evne som Ranciere er inde på beskriver en adskillelse fra den psykoanalytiske klinik, hvor patienten bør tale frit uden forbehold, hvor at det i biografen er billederne og lydene fra lærredet, der styrer emnerne så at sige. Det er ikke andet end forslag til tankerne, som Badiou også er inde på, men derfor er det stadig den suggestion som Freud i høj grad forsøger at undgå. I forhold til kunstnerens agenda så har kunstneren såvel som analytikeren ikke en agenda med præcis, hvad patienten eller beskueren bør tænke. Rancieres forhold mellem lærer og elev kan sammenlignes med biografen, der kan lære beskuerne noget som instruktøren ikke engang selv ved. Eller rettere, beskueren lærer noget, som instruktøren ikke selv har lagt mærke til eller tænkt. Eksempelvis var de analyser som Rösing beskriver i sin førnævnte bog, formentlig ikke von Triers mål med filmene og ydermere, har han ikke analyseret sine film som Rösing har analyseret dem og fundet samme budskab i dem. Rösing har groft sagt fået det til at give mening for sig selv. I et interview med BLOCKBUSTER svarede von Trier på et spørgsmål om, hvordan det var, ikke at blive overrendt af pressen, fordi han havde holdt sig væk fra rampelyset i en periode. Han fortalte det var skønt og i forhold til spørgsmålene, som journalisterne kunne have om hans film sagde han:

”Egentlig er jeg den dumme at spørge om tingene, for tingene løber jo ud, og det er svært at analysere dem imens man frigør sig fra et manuskript eller kaster sig ud i noget nyt”.
(BLOCKBUSTER (20. November 2018) Interview: Lars Von Trier – The House that Jack Build (Set 27-04-2020) (2:10) <https://www.youtube.com/watch?v=H02-7GUmD2g>)

Von Trier taler om en form for frigørelse ved at befri sig fra manuskriptet og en manglende evne til at analysere i momentet. Ligesom Benjamins aurabegreb, der bygger på her og nuet, men også på hvorledes filmmediet, giver os mulighed for at analysere. Heri ligger, hvad det er der kommer ud af bjørnen. Bjørnen skider i sit habitat, som den er skabt i. Von Trier skider frigørelse ud i den kultur han er vokset op i. I denne forbindelse kunne man føre metaforen videre og nævne de mennesker, der

undersøger deres afføring, for at undersøge om de får den rigtige kost. I denne metafor kan det være publikum, der tjekker, hvad det er for en kost von Trier har skidt ud i sin film og publikum kan dermed overveje, hvad det er for en kultur, der er blevet processeret og sendt ud. På denne måde er biograffilmen også et output fra den ideologi og kultur, mennesket er under og som bygger på den vrangforestilling som vi forestiller os vi er i. I denne forbindelse kan beskuerne fungere som eksaminator som Benjamin beskriver dem som, men måske i højere grad som efterforskere, som Ranciere forfremmer beskueren til, der undersøger det som von Trier har skidt ud fra den kultur og det miljø, han har befundet eller befinder sig i. På denne måde bliver biografoplevelsen en kollektiv undersøgelse af, hvad der bliver sendt ud i vores kultur og man kan derefter overveje, hvordan ”vi” er kommet hertil. Ligeledes som overraskelsen, for nogen, over at Donald Trump blev valgt som præsident i USA, men dette viser der er anledning til at undersøge, hvilken ”kost”, der er blevet indtaget i den moderne verdens ideologi til at dette er blevet ”skidt” ud.

Igennem dette viser det også at den individuelle beskuer har en magt til at associere sine inputs til egne erfaringer. Ydermere er Ranciere inde på, det ikke er en transmission af viden men en ting, ingen er ejer af. Denne transmission, mener jeg, er et tegn på overføring. Frigørelsen slører grænsen, mellem de handlende og de beskuende og mellem kollektivet og individet (Ranciere, 2009. S.19). Det viser sig disse begreber om frigørelse både hos Badiou og Ranciere er en væsentlig rolle i disse former for oplevelser.

Billetten

Det næste Ruby er inde på er analytikerens certifikatet på væggen. I en flot ramme hænger der som regel et værdifuldt stykke papir med ornamenteringer og stempler. Dette er med til at gøre analytikerne til et subjekt, der formodes at vide. Han sammenligner den med sundhedsstyrelsens smiley, der er til for at give folk tryghed og tro på, at det er et ordentligt sted, de er (Ruby, 2020. S. 66). Ydermere overvejer Ruby om det også tjener til analytikerens ubevidste behov for at vise, at han eller hun er god nok (Ruby, 2020. S. 66). Til koncertoplevelsen, skriver Ruby, at selvom publikum ikke har hørt om bandet før, så bare det at bandet står oppe på scenen så viser det, at de har en særlig status eller kan noget specielt. På den måde står man midt i certifikatet på publikumstribunen eller koncertpladsen, og på den måde skal der ikke mere til, før at overføringen er i gang (Ruby, 2020. S. 75). I biografen sidder folk også i certifikatet, når de sidder i salen, men alle de ”udvalgte” får også et certifikat i form af en billet. Det, at man er nødt til at købe en billet for at komme ind i biografen og kan bruge dennes butik og toilet giver en særlig status til selve rammerne for biografen. Det er

ikke et certifikat, der hænger på væggen, der fortæller noget om analytikeren som på klinikken, men den er adgangsgivende og væsentlig for, hvor man skal sidde og så videre. Funktionen er at stedet bliver til en form for vidende objekt, et sted, man trygt kan færdes i og overlade underholdningen og ansvaret til disse rammer. Ydermere kunne anmeldelserne ligeledes minde om certifikatet på væggen og skabe et indtryk, om filmen har en højere status end andre. Samtidig kan anmeldelsen også have den modsatte effekt, men dette gør ikke, at den minder mindre om overføringen, tværtimod er det et tydeligt eksempel på, hvordan den positive overføring mislykkes og bliver til en kraftig suggestion, igennem anmeldelsen. I sådanne tilfælde starter overføringen når man ser anmeldelsen måske flere dage, før man tager i biografen. Dette kan også have effekten af at ”overleve” de mindre spændende passager i en film (”Jeg har læst i POLITIKKEN, at filmen er et mesterværk, så det gode må komme på et tidspunkt”).

Ruby bemærker også bøgerne på bogreolerne også kan ses som en fast del af klinikken. Dette underbygger psykoanalysen som en kulturanalyse, der gør at den kulturelle ramme som patienten er kastreret af er til stede i rummet. Det er en passiv viden, der står på reolen, der minder patienten om, hvor meget han eller hun ikke ved, men giver til gengæld indtrykket af at analytikeren ved det (Ruby, 2020. S. 69). Bøgerne sammenligner Ruby med opvarmningsbandet til en koncert, da det er med til at skabe den rette ramme for koncerten. Ruby set det som pausen i samtalen, hvor patienten ikke kan lade være med at læse titlerne på bøgerne, der minder patienten om at han eller hun bør være rastløse, hvis der ikke er nye signifikanter i hovedet på ham eller hende (Ruby, 2020. S. 62-63). Dette vil jeg sammenligne med de mange filmplakater og montre, der tit står i indgangsrummet i biografen. Plakaterne vidner om alle de ting man har set, men i højere grad de film, man ikke har set, men gerne vil se og de film, der har været vist og som man ikke fik set. Beskuelsen af denne passive viden, man ikke kender til, men biografen gør, giver denne en status, der kan sammenlignes med analytikeren. Dette viser også at overføringsrelationen er i gang så snart publikum er trådt ind i foyeren.

Det rene rum

Et andet artefakt som Ruby er inde på er, at analytikerens kontor som et enigmatisk sted, ligegyldigt om det er spartansk eller minimalistisk, så giver det patienten et indtryk af at klinikken er et privat sted (Ruby, 2020. S. 71). Det er dog ikke så privat, at der er billeder af familiemedlemmer og så videre, men lige netop nok genstande, herunder eksempelvis bøgerne, der er med at skabe en form for hjemlig eller privat stemning (Ruby, 2020. S.71-72). Ruby beskriver Eyal Rozmarins klinik, hvor der hænger fire billeder af bomben over Hiroshima, hvor han beskriver det ikke ligefrem er et rart

syn, men at nogle klienter finder det eftergivende og kan inspirere dem til at byde noget meget udbrydende i dem selv velkommen (Ruby, 2020. S. 72). Der er formentlig krigsfilm og andre former for film, der kunne have nogenlunde samme funktion hos biografgængerne. Dette er også et eksempel på tydelig suggestion på psykoanalytikerens klinik. Det er derfor ikke fatalt at blive udsat for suggestion så længe det ikke er i hypnose. I forbindelse med dette skriver Ruby selv, at dette er på grænsen til det suggestive til trods for, at det skal fremme associationen (Ruby, 2020. S. 72). Jeg mener dette er ren suggestion, og at dette mere eller mindre kan overføres direkte til billederne på lærredet. Det er en suggestion, der kan hjælpe patienterne med at føle sig trygge nok til at tale om dårlige og svære ting. Det er et element, der bliver brugt i selve filmen på lærredet, der først og fremmest er fanebærer for, at her er plads til følelser. Igennem billedet, på den førnævnte klinik og den film, man nu er inde at se, bliver der givet en inspiration til, hvilke følelser man bliver mindet om, man har følt. Klinikken burde egentlig ikke have referencer til så dokumentariske påmindelser eller suggestioner, når det er et element, man ifølge Freud bør undgå. Følelsen af at biografen er et hjem passer måske ikke til denne komparative analyse, men dog kan man bekende sig at biografen forsøger at få beskueren til at slappe af og få en anden følelse end det at være et andet offentligt sted, hvor andre mennesker er til stede. Som eksempelvis museet som Ranciere er bruger som eksempel.

Slik, popcorn og cola

Vandet på klinikken er et væsentligt element ifølge Ruby. Det skaber et indtryk af klinikkens soberhed, på denne måde kommer patienten til at tale om sig selv og som sig selv. Ruby nævner Freud, der også tog afstand fra kokain og andre rusmidler da dette skabte en form for falsk katharsis (Ruby, 2020. S. 73). Ruby nævner også uret, der efter hans mening tit sniger sig ind på klinikken. Dette er fordi en psykoanalytisk session tit er afmålt i et vist antal minutter, men dog er Ruby inde på, at der er grunde til at uret ikke hører hjemme i analysen, da det kan danne et indtryk af at analytikeren banaliserer patientens problemer (Ruby, 2020. S. 74). I forbindelse med biografen er der i biografensalen ikke noget ur. Det er altså meningen man skal glemme tiden og være tryk ved, at filmen varer det, den skal. Her bliver Rubys mening om uret udført. Vandet og uret sammenligner Ruby med crewet og øllet til koncerten, hvor uret er den stabiliserende faktor, der styrer tiden og holder patienten og analytikeren på plads, kan sammenlignes med crewets job i at sørge for alt går på den måde, som det skal til koncerten. I forhold til øllet er det i modsætning til vandet ikke til for at signalere soberhed, men derimod en opfordring til hedonistisk nydelse (Ruby, 2020. S. 59). I denne forbindelse er der i biografen mulighed for slik, popcorn, sodavand og så videre. Der er altså mulighed for at blive

påvirket af forskellige midler, der holder beskueren beskæftiget imens han eller hun sidder i salen. Det hjælper biografen finansielt, til trods for, at folk smugler deres eget slik med ind i biografen, hvilket naturligvis ikke er godt for biografen som virksomhed, men det fortæller noget om behovet for beskueren sidder med noget salt eller sødt og dyrker nydelsen imens, man ser en biograffilm. Der er tilmed ikke noget sobert over det som sådan, da slik og sodavand påvirker kroppen på en bestemt måde. Her kan lystprincippet slå sig løs. Dette er et element, der adskiller sig fra teatret, hvor det ikke er kutyme at sidde med en stor popcorn og en sodavand. På et teater må man ”til nød” tage en flaske vand med skruelåg eller en lille sodavand ind i salen. I biografen er der ikke det samme fokus på soberhed, men mere et fokus på den ekstreme nydelse. Endda er der, på det førnævnte biografssæde, en særligt designet sodavandsholder. Dette lægger i høj grad op til at bringe noget med ind i biografen. Der er en større frihed for beskueren i biografen, da man ikke behøver at tage hensyn til om man forstyrrer kunstneren. Dette gør det også til en uren kultur, der hverken er høj eller lav som Badiou er inde på. Der er plads til gode og dårlige film. Hvor beskueren indtager gode og dårlige ting. Dette element, underbygger det frigørende i biografen. Der er plads til alle følelser, intet behøver at blive fortrængt og der er ingen regler for, hvad man må spise eller ej.

Kunstneren

Performeren på koncertscenen kan ikke se individerne i publikum, og dette finder Ruby bemærkelsesværdigt. Grunden er at publikum ikke er én anden men én masse. Scenen er et sted for enetaler, da performeren ikke har nogen ide om publikums velbefindende, som patienten kan have ved at vide analytikerens sidder i en god stol. Performeren på scenen må spørge, hvordan publikum har det og om de er klar til noget godt musik (Ruby, 2020. S. 77). I biografen er der ingen fysisk nærvær med skuespilleren på lærredet, og samtidig har skuespilleren på settet heller ingen kontakt til beskuerne. Benjamin har en generel og relevant pointe i denne sammenhæng. I forhold til forskellen imellem scenekunstneren og filmskuespilleren, er Benjamin inde på, hvorledes sceneskuespillerens kunstpræstation er præsteret af ham eller hende selv i egen person overfor publikum, hvorimod filmskuespillerens præstation bliver præsenteret igennem et apparatur. Den sidstnævnte er ikke forpligtet til at respektere denne præstation som en totalitet, da den er styret af, kameramanden, der tager den løbende stilling i denne præstation. Rækkefølgen af indstillinger, som filmklipperen komponerer ud af det materiale, han eller hun får at arbejde med udgør den færdigklippede film. Den omfatter nogle bevægelsesmomenter, der må erkendes er kameraets. Det afgørende for Benjamin her er, at filmskuespilleren ikke selv præsenterer sin præstation for publikum og dermed mister

muligheden i at tilpasse sin præstation efter publikum i løbet af forestillingen (Benjamin, 1994. S. 24). Publikum har altså ingen påvirkning på filmskuespilleren. De indfølger sig kun ind i apparatet og overtager dets holdning. Benjamin beskriver filmskuespillerens situation på denne måde, at på grund af filmens værk kommer mennesket, i den situation, til at arbejde, med hele sin person, men med afkald på dennes aura, da auraen er bundet til præstationens her og nu. Der findes ingen afbildning af, det der sker på scenen sammen med publikum nu og her, men på film tager apparatet publikums rolle i stedet (Benjamin, 1994. S. 25). Han er inde på, at skuespillerens undren foran apparatet, er den samme slags undren, mennesket føler når de ser deres eget spejlbillede. Det er disse spejlbilleder, der er blevet uafhængigt af menneskets fysiske tilstedeværelse og er blevet transportabelt. Bevidstheden forlader ikke filmskuespilleren. Han eller hun ved, mens han eller hun står foran apparatet, at dette i sidste ende bliver vist til et publikum, der udgør dette marked, som skuespilleren hengiver sig i, ikke kun som arbejdskraft, men også fysisk, hvor han skal udøve en præstation, der er uhåndgribelig (Benjamin, 1994. S. 26). Filmen reagerer på auraens indskrumpning med en kunstig opbygning af "personality" uden for atelieret. Denne stjernedyrkelse som filmkapitalen fremelsker, konserverer den personlighedsfortryllelse. Så længe filmkapitalen styrer, kan man ikke tillægge filmen nogen anden revolutionær fortjeneste, end at den fremmer en revolutionær kritik af overleverede forestillinger om kunst (Benjamin, 1994. S. 27). Allerede i år 1939 bemærkede Benjamin denne idoldyrkelse af filmskuespilleren og ikke af den rolle som kunstneren spillede. Det er en klar forskel på teaterskuespilleren og filmskuespilleren. Stjernedyrkelsen, som filmen fremelsker er skabt af det manglende fysiske nærvær af kunstnerne, der ender i dyrkelsen af skuespillerens private liv. I biografen er der intet andet en biograffilmens aura. I forhold til koncertoplevelsen, hvor der i Rubys artikel blandt andet refereres til Roskilde festival, kan der også tales om idoldyrkelse. Der kan i et band være en særlig "personality" eller flere, man ser på scenen og fans dyrker, som filmskuespilleren, når de ikke er til koncert. Ruby er ikke inde på dette, men i forhold til Benjamin, vil jeg mene koncertoplevelsen og teateroplevelsen har auraen, altså et her og nu til fældes. Ydermere er teaterskuespilleren ikke "sig selv", men en rolle, der er skrevet af en måske afdød forfatter, der ikke er til stede, hvor kunstnerne på koncertscenen, i højere grad er sig selv, da det er deres musik. En koncert, der er mere sammenlignelig med teateroplevelsen kunne være et band, der spiller cover-numre. På denne måde træder kunstnere, der har skrevet musikken, i baggrunden og formidler musikken, som skuespilleren formidler et manuskript.

Grunden til idoldyrkelsen af musikerne til koncerten, mener jeg skyldes suggestionen. Igennem pressen musikvideoer, dokumentarer, bogstavelig talt iscenesættelser af dem giver, som Badiou skrev

om biografen, forslag til tanker. Fansene kommer ikke til at se sangeren eller musikeren i sit eget nærvær og sin egen præstation. Hvis en kendt sanger udgiver et album eller lægger en ny sang ud på Spotify, så er det ikke udelukkende det album eller sangen folk hører. Der er anmeldelser, historier om, hvordan nummeret blev til, indsigt i kunstnerens privatliv, som beskueren eller fansene selv kan tage stilling om er rigtige. Det er på denne måde kun forslag til ens egen association. Eksempelvis har jeg hørt fra flere, mig selv inklusiv, ikke at kunne abstrahere fra det er John Travolta, der er med i filmmusicalen GREASE, og ikke karakteren Danny Zuko, der er rollen, Travolta spiller. På samme måde hører man aldrig performerens sang eller musik, men bliver konstant foreslået, hvem det er og hvordan denne person er i virkeligheden. Musikere har ofte kunstnernavne, der har en medgivende effekt til dette. Da jeg var inde på The National Theatre i London og så "Frankenstein", hvor Benedict Cumberbatch og Johnny Lee Miller spillede hovedrollerne, kunne jeg ikke lade være med at tænke på, at den ene spiller Sherlock Holmes i serien "SHERLOCK" og den anden spiller Sherlock Holmes i serien "Elementary". Denne suggestion blev skabt på grund af denne effekt, som Benjamin beskriver opstår i den manglende aura, der forsvinder i den tekniske reproduktion. På samme måde hører man ikke bare en sang til en koncert, men tænker på eksempelvis et minde man kan have fra sin ungdom, en dokumentar om, hvordan denne sang blev skrevet. Der kan også lige pludselig opstå en modstand mod performeren. Michael Jackson er et eksempel på, hvorledes nogle mennesker, pludselig ikke kunne lide hans musik, da der kom anklager om pædofili imod ham. I disse suggerende medier forsvinder auraen af det egentlige værk, som Woodruff skriver om, opnås ved at glemme skuespillerens teknik og, derigennem også glemme skuespilleren selv. Det er selve det at opleve koncerten eller filmen, som man gør i drømmen, der kan være udfordrende når disse tanker og suggestioner bliver ved med at komme ind i beskuernes hoveder.

Bearbejdelse af overføringen i biografen

Ruby nævner, hvorledes målet for både psykoanalysen og koncerten, i forhold til overføring, er at fremme den. Men det er bearbejdelsen, der er forskellig. Han forholder sig til koncerten med et håb om den kan gøre andet end give efter for den billige perversion. Her mener Ruby det er igennem den elektroniske musik vi kan komme ud af sammenfaldet imellem ens eget og den Andens begær. Han beskriver, hvorledes hensigten i koncerten og analysen er at fremme overføringen, men det er forvaltningen af den, der er forskellig og det er derfor, der er behov for at analysere på dette område (Ruby, 2020. S. 78). Lidt i samme stil forsøger jeg at argumentere for, at biografoplevelsen kan give noget andet eller mere end den perversion som Žižek er inde på i sin dokumentar. Både Badiou og

Rancier er inde på, mere positive sider af biografoplevelsen og selve frigørelsen som publikum får. Publikum er ikke blot handlingslammede patienter eller beskuere foran et lærred, der prædiker om, hvad beskuerne bør begære, men publikum har en evne og en magt til at sammenholde de indtryk de får til det de allerede ved, men ikke har artikuleret. Publikum har frihed og er frigjorte til at handle ved at tolke og undersøge det, de ser eller lade være. Rammerne er dog ikke frie, der er nogle regler eller materielle ting, der bør være til stede for at målet med den analytiske session eller biografoplevelsen lykkes. Dette forklarer også hvorfor Badiou og Žižek benytter sig af ordet: *Cinema* og ikke film eller fjernsyn. Det indebærer rammerne af hele biografoplevelsen. Ligesom de nødvendige rammer af klinikken, det er ikke et mål at få beskueren til at tænke frit i biografen som på klinikken, der er på sin vis, som førnævnt, tale om misbrug af overføringens magt. Men denne magt er ikke så effektiv som analytikerens, hvor Freud selv erfarede flere kvindelige patienter blev kærlige og erotiske over for ham (Freud, 2004. S. 224), der unægtelig skabte muligheden for virkelig at misbruge overføringens magt. Men biografens overføringsmagt, hvor lærredet i nogle tilfælde er som drømmepsykosen, der kan vågne, eller *overjeget* dukker op og er med til at gøre beskueren til subjektet, der formodes at vide eller *overjeget* overtages af analytikerens, der suggererer voldsomt eksempelvis igennem en propagandafilm eller lignende, men i dette tilfælde er det også muligt for beskueren at "vågne" eller selv tage stilling om holdningen til en film af den slags. Overføringen er i gang fra billetten er revet i stykker af personalet, og man ved, man er i biografen og er først tilbage i den virkelige verden når man kommer ud igen. Det er også et karakteristisk træk, at man i de større biografier kommer ud af en anden vej, end den man kom ind af. Dette giver et større indtryk af at nu er hele oplevelsen slut og der er ikke mulighed for at benytte sig af biografens faciliteter mere.

Positiv Suggestionen

Benjamin refererer til en filmkritiker, der beskriver hvorledes han ikke, mens han ser en film, kan tænke, hvad han ønsker at tænke, fordi de bevægende billeder har taget tankernes plads. Heri ligger filmens chokvirkning, der for Benjamin er modsvaret med åndsnærvær. Kritikerens har ligeledes sagt at filmen er et skuespil, som ikke kræver nogen form for koncentration, eller forudsætter nogen særlig form for tænkeevne. Den skaber ikke andet end en forhåbning om at blive stjerne i Los Angeles. Dette bygger på et krav, der har været om, at kunst kræver koncentration af betragteren. Mens masserne søger adspredelse, hvor adspredelse og koncentration er modsætninger, men Benjamin kommer frem til at den, der koncentrerer sig over for et kunstværk, fordyber sig, han eller hun går ind i dette værk, hvor den adspredte masse lader kunstværket synke ned i sig (Benjamin, 1994. S. 33). Den ene masse

observerer, hvor den anden oplever, som Freud, der nævnte et karakteristisk træk ved drømmen er, den opleves. Den ene masse, der koncentrerer sig vil derfor i højere grad kunne se lærredet som analytikeren, hvor den anden masse er biografoplevelsen mere som en drøm.

Denne styrende og suggererende effekt biografen har, indebærer, ud fra det førnævnte, også et positivt og frigørende element i sig selv. Zizek nævner begrebet interpassivitet, der er skabt af Rober Pfaller (Zizek, 2006. S. 21). Det er den anden side af interaktivitet. Det modsatte sammenspil med et objekt. I stedet for passivt at følge med i et show eller en film (Zizek, 2006. S. 24). Dette begreb forklarer Zizek med, hvorfor koret var der i de græske tragedier, hvorfor man nogle steder hyrer grædekoner til begravelser og i mere moderne tid, hvad dåselatteren på amerikanske komedieserier gør. De reagerede på, hvad der skete, græd over de efterladte og grinte så beskuerne, der overværede det ikke behøvede, at være aktive, men havde stadig en fornemmelse af at have deltaget aktivt, når de gik derfra eller var færdig med at se det (Zizek, 2006. S. 23). De var hverken aktive eller passive. Biografen er ligeledes en situation, hvor det som objekt kan fratage beskueren sin egen aktivitet, så det er biografen, der nyder filmen eller gennemlever den i stedet for beskueren. Den gør det lettere for beskueren, da denne bliver frataget pligten til at nyde eller få stillet sin lyst. Det er denne frigørende effekt, der er væsentlig for denne opgave og en af de effekter overføring har i biografen. Zizek nævner, med dåselatteren som eksempel, at man indgår i en dialogisk relation med skærmen (Zizek, 2006. S. 23) Zizek sammenligner interpassivitet med de mennesker, der optager film på videomaskinen, og aldrig får dem set, men føler en tilfredsstillelse ved at have dem på lager til et tidspunkt, hvor man har tid til at se dem. Men det har man aldrig (Zizek, 2006. S. 24). I moderne tid kunne dette sammenlignes med de mange streamingtjenester, hvor flere mennesker, inklusiv mig selv, har tre eller fire tjenester med uendelig mange film og serier, men får ikke set så meget som, da der "kun" var fjernsyn og der blev sendt færre film, men de blev til gengæld set. I dag kan det ligefrem være et pres, at skulle vælge en ny film eller en serie, især hvis man er flere mennesker, der skal blive enige. Biografen er en af de institutioner, der er tilbage, hvor der på sin vis stadig har monopol. Filmen, der skal ses er bestemt hjemmefra eller i hvert fald inden man går ind i biografen. Der spiller billetten igen en væsentlig rolle, da billetten giver adgang til én bestemt film. Derfor er det frigørende ved interpassiviteten mest inden for rækkevidde i biografen end på streamingtjenesten. Det er i særlig grad imens, der ses en film på en streamingtjeneste, hvor tanken om, at man kan se noget andet kan forekomme. Denne form for suggestion er fraværende i biografen og beskueren kan lægge disse tanker til side. Det, der kunne skabe en sådan forstyrrelse i biografen er nøddudgangsskiltene, der i

nogle biografer er grønne lamper over dørene til nødudgangene, der kan suggerer ved at minde beskuerne om, de godt kan komme ud, hvis der bliver brand.

De forskellige former for frigørelse

Overføringen i biografen kan skabe forskellige former for frigørelse. Woodruffs frigørelse ved at mærke handlingen af værket, Badiou's eksistens og frihed, er ved biografens forslag til tanken, der uddanner og giver os motivation til at gå ud i verden igen, Rancieres frigørelse af beskueren, der er ved at fokuserer på evnen til udelukkende at kunne tolke ud fra sine egne erfaringer. Samt Benjamins observation af det frigørende ved at de bevægende billeder kan sikre, at beskuerne ikke kan nå at tænke selv, før billederne bliver til nye billeder. Det frigørende ved suggestionen. Hertil vil jeg fokusere på de negative og positive sider ved biografen som det styrende og hurtige billedmedie, der gør at mennesket ikke har tid til at tænke selv. Denne pointe skriver Benjamin om i sin artikel og dette kan give en positiv side af denne form for oplevelse.

Om *overjeget* bliver lammet som i drømmen eller bliver overtaget af biografen som analytikeren og forført er svært, at definere generelt, men pointen er at *overjeget* ikke konsulterer *jeget* og *det'et* i den succesfulde biografoplevelse og der gives plads til disse. De får en form for frigørelse. Ikke kun som den frihed Freud skrev om mennesket, føler det har krav på, da det er fanget i kulturen, dette vil jeg vende tilbage til, men den frigørende effekt som psykoanalysen i høj grad også skaber når det frigør patienten fra udfordringerne med deres symptomer, de lider under. Derudover skriver Zizek. i forbindelse med interpassivitet, om begrebet *falsk aktivitet*. Dette er en aktivitet, der ikke udvikler eller ændre noget. Han beskriver folk ikke kun er aktive for at ændre noget, men også for at bevare tingene, som de er. Heri opholder sig, ifølge Zizek, den obsessionale neurotikers metode. Denne kan i den psykoanalytiske situation være patienten, der bliver ved med at tale for at undgå at analytikeren stiller et afgørende spørgsmål. (Zizek, 2006. S. 26). Selv om beskueren føler, den undgår påvirkning, ved at lade filmen arbejde for en, vil biografifilmen konstant foreslå tanker og beskueren kan ikke undgå, at blive påvirket, da det i biografen, i højere grad, svarer til at analytikeren taler konstant. Denne frigørende effekt som biografen har i denne forbindelse er at, den tænker og føler for én i en rum tid. Det positive ved dette er, at der i denne interpassivitet gøres plads til, subjektet kan mærke sig selv. Det er i denne situation at *jeget* og *det'et* er mest frigjort fra *overjeget*, da det lammes. Ifølge Zizek, ved at samfundets anmodning om udvikling og produktivitet, at vi er aktive hele tiden, netop for at intet vil ændre sig (Zizek, 2006. S. 27). I biografen overholder man dette krav til fulde samtidig med, at man åbner vejen til sit ubevidste som i drømmen. En mage til oplevelse kunne være, at sidde

alene i et tog på vej til København fra Aalborg. Denne situation kan være frigørende fordi, man bevæger sig på en effektiv måde på vej til storbyen, men man er fri til ikke, at skulle forholde sig til andet end at sidde på sit sæde og måske kigge ud af vinduet. På denne måde er ens pseudo-aktivitet opfyldt. Pseudo-aktiviteten er Zizeks måde at definere behovet for at være aktiv og deltage, eksempelvis i meningsløse debatter i politik, der ikke ændrer noget. Behovet for den falske aktivitet (Zizek, 2006. s. 26). Det, der er den afgørende forskel ved at sidde i toget og i biografen, er muligheden for at tale højt. Biografen lægger ikke op til, at interagere med lærredet, da det hele er bestemt på forhånd og heller ikke andre med mindre man bryder det uskrevne kodeks om ikke at tale sammen under filmen. I biografen er der større mulighed for at interpassiviteten ikke bliver interaktivitet med sig selv. Rösing skriver om sin biografoplevelse, da hun var inde for at se von Triers *Antichrist*. De gange, hun har set den, har hun lukket øjnene i scenerne, hvor et ben bliver gennemboret, scenen hvor nogle testikler bliver smadret og scenen med klitoris-kastrationen, hvis man ikke har set filmen er pointen, det er nogle voldsomme og meget detaljerede scener. Dog indrømmer hun at slutscenen fremkalder en følelse af renselse i hende. Hun har gennemlevet de stærke affekter (Rösing, 2019. S. 73). Dette er et godt eksempel på interpassiviteten, fordi hun ikke selv fysisk har gennemlevet noget og ovenikøbet ikke set alt, det som lærredet viste, men biografen og filmen har gennemlevet det for hende. Det ligger i forlængelse af dåselatteren, der er sat ind i lydsporet på filmen, så der bliver grint selvom beskueren ikke griner. Således behøver beskueren ikke overveje, hvordan man bør reagere i denne situation. Der er på denne måde en positiv effekt ved at filmen tænker, handler og føler for en. Desuden kan der være en frigørelse i interpassiviteten, der ligeledes kan forekomme i biografen, hvor biografen holder beskueren så beskæftiget at vedkommende ikke kan nå at tænke en tanke. Der er ud fra denne analyse noget frigørende for begge publikumsmasser.

I den tid, man sidder i biografensædet, forholder beskueren sig fysisk passiv. Af disse grunde kan det første eksempel i indledningen fremstå på forskellige måder, men med to stabile punkter. Beskuerne oplever frigørelse eller en basal tilfredsstillelse i biografen som i sin forstand er positivt og da denne bliver ødelagt af manden, der afbryder filmen opstår, der en kollektiv utilfredshed. Zizek beskriver at når vi er i et interpassivt stadie, bliver udfordringen at trække sig tilbage i passivitet og nægte at deltage (Zizek, 2006. S. 27). Neurotikerens, der stopper sin tale og lader analytikerens stille et spørgsmål, som Trier, der nægter at se nye film, da det inspirerer ham på en forkert måde (BLOCKBUSTER, 2018. 20:46).

I biografen fremmes altså en overføring, der ender i en form for frigørelse. For Badiou supplerer biografen menneskets eksistens og frihed, hvor kameraet hos Benjamin tager publikums rolle under optagelsen og performerens rolle i biografen. Pointen med overføringen i koncerten ifølge Ruby er at komme væk fra perversionen og den Andens begær, hvor pointen med overføring på klinikken er, at den giver mulighed for psykoanalyse. Overføringen viser sig at være et grundlæggende og nødvendigt element i psykoanalysen, men dog ikke et særligt træk ved klinikken. For at analysen kan opstå er der behov for en kompetent analytiker, der kan bearbejde overføringen på den "rette" måde. For at det frigørende i biografoplevelsen kan finde sted, er det nødvendigt at komme ud over overføringen, der giver mulighed for biografen at skabe denne frigørende effekt. I forhold til Freuds skabelse af psykoanalysen vil jeg undersøge om, hvilken form for frigørelse Freud ville mene biografen er.

Freuds frigørelse

Det er begrænset hvad Freud har skrevet om filmen som medie og biografoplevelsen, til trods for de mange psykoanalytiske analyser af film, der er blevet lavet igennem tiden, samt film, der er bygget op omkring psykoanalytiske teorier. I *Kulturens byrde* beskriver han, hvorledes vi som kulturelle anerkender alle former for virksomhed og værdier, der gør mennesket nyttigt og gør Jorden underdanig. Det begrundes ved at de første kulturelle bedrifter var opfindelsen af værktøjer, tæmningen af ild og så videre (Freud, 2018. S. 42), her nævner Freud også fotografiapparatet som eksempel, et instrument, der fastholder de flygtige synsindtryk og tjener mennesket på samme måde som gramfonpladen fastholder de forgængelige lydindtryk, hvor begge dele, ifølge Freud, er materialisationer af hukommelsen. Denne opnåelse, som Freud beskriver med flere eksempler, betragter han som kulturerhvervelse (Freud, 2018. S. 43). Disse er opfindelser, som mennesket har skabt for at opnå en idealforestilling om almagt og alvidenhed, som før lod få skikkelser i guderne (Freud, 2018. S. 43). Denne bemestringstrang som også finder sted når subjektet forsøger at beherske en traumatisk oplevelse, ved at gentage den igen og igen, der er kampen i dødsdriften, hvor den psykiske spænding først holder helt op efter døden (Lübcke, 2010. S. 239). Sammenholdt med Badious definition af biografen med forskellige kunstarter sammensat med Freuds pointe med at målet med disse opfindelser er at gøre jorden underdanig bekræfter biografen eksistens og frihed.

I forhold til Badious ide om friheden ved biografen, mener Freud ikke at friheden er et kulturgode. Friheden var størst, da der ikke fandtes kultur overhovedet. Igennem kulturudviklingen bliver den individuelle frihed indskrænket. Det er vores stræben efter retfærdighed, der skaber kravet om at ingen bliver sparet for disse indskrænkninger. Det der rører sig som frihedstrang inden for

menneskeligt fællesskab kan være oprør mod en allerede bestående uretfærdighed og kan foretrække en videre udvikling af kulturen og forblive i overensstemmelse med denne, men den kan også fremkalde en rest af den oprindelige personlighed, der ikke er blevet tæmmet af kulturen og derfor danne grundlag for kulturfjendtligheden. Denne frihedstrang retter sig mod kulturformer eller mod kultur i det hele taget. Ifølge Freud virker det ikke til at man kan få mennesket til at ændre sin natur så det bliver ligesom en termit, men det vil altid forsvare sit krav på frihed over for massens vilje. En stor del af menneskehedens kamp ligger i denne opgave. At finde frem til en lykkeskabende udjævning mellem disse individuelle krav og de kulturelle massekrav (Freud, 2012. S. 48). Dette kan forekomme som en banal pointe hos Freud, men grunden til, den er værd at nævne er at, der på denne måde ligger en kulturskabt drift i det frigørende som biografen kan give. Det er ikke blot en kamp for frihed til at få sine drifter tilfredsstillet i smug, men et led i vejen til frigørelsen af det fortrængte. På denne måde kan man også sige det grundlæggende ved psykoanalysen er det frigørende element, ved at få artikuleret noget, som ikke har været muligt før. Det er igennem arbejdet med de fortrængte psyksiske energier, man kan blive gjort fri fra sine traumer. Det er vores bemestringstrang, der er på spil, når vi ser eller oplever noget, vi ikke kan lide at tænke på. Eksempelvis skriver Rösing til slut i sin analyse af *Antichrist*:

”Under alle omstændigheder må vi moderere den forestilling, at Antichrist handler om forældre, der bearbejder tabet, af deres barn.”

(Lilian Munk Rösing, *Hvorfor skider Bjørnen i skoven*. Spring 2019. Side 81)

Dette citat er fra slutningen af kapitlet om filmen, hvor hun har beskrevet forskellige måder at beskue filmen og kommer frem til dette. I netop denne sætning fornemmes, der til dels en desperation i at få samlet alle tanker og overvejelser og komme frem til én mening, som hun kan sammendrage og leve videre med. Her drages en mening ud fra beskueren, her Rösings, erfaring som akademiker og familiemenneske, med det resultat, at hun frigør sig fra tvivlen og dermed bekræfter Rancieres argument for beskuerens evne til kun at kunne forholde sig til sig selv. I denne forbindelse, mener jeg, det nærmest kan ses som et desperat forsøg på at få styr på tydningen af sin drøm. Igennem flere overvejelser, der endda er endt i udgivelsen af en bog, kunne være et forsøg på at mestre denne oplevelse. Tilnærmelsesvist er det dødsdriften, der giver energien til at bemestre den oplevelse, hun har haft i biografen og forsøger at gøre den underdanig ved at hun finder en mening for hende. I forhold til ønskeopfyldelsen i drømme underbygger det også den førnævnte ide, at enhver film er en ønskefilm forstået på den måde, at selve oplevelsen er beskueren på sin vis herre over. Ikke, at vi i

vores bevidsthed beslutter os for, det er en god oplevelse, men det er bearbejdelsen af erindringen af filmoplevelsen, der ligner bearbejdelsen af en drøm. Det er ikke en rar tanke Rösing konkluderer og slet ikke en tanke, der umiddelbart er i orden at have for en mor, men i biografoplevelsen fik hun plads til at tænke tanken. Det er ikke engang sikkert det, er dette, der er meningen med selve filmen, men for hende var det i netop denne oplevelse.

Udjævningen imellem massekravet og det individuelle krav er, med tanke på Badiou og Ranciere, lykkedes i biografen. Det ses som en kollektiv handling men i virkeligheden er en individuel oplevelse, der giver en følelse af den personlige frihed, vi føler et krav til. Denne frihedstrang er altså en stor del af grunden til mennesket bevæger sig ind i mørket og hengiver sig til de bevægende billeder og lader sanserne gå med på præmissen. Det er et grundlæggende element, der giver beskueren en følelse af individuel frihed. Ydermere sammenholder Freud vanskeligheden i kulturudviklingen og almen udvikling, idet den sidstnævnte kan føres tilbage til libido og dennes ubøjelighed til at forlade en gammel position til fordel for en ny. Her nævner han eksemplet at i sex imellem to personer ville en tredje part være overflødig eller forstyrrende, hvor kultur beror på et større antal menneskers forhold til hinanden (Freud, 2018. S. 58). Det gør i særdeleshed biografen til et kulturfænomen, men et kulturfænomen, der skaber følelsen af individuel frihed som vi alle føler et krav på. Ydermere er Badiou's beskrivelser af biografens måde at blande de forskellige kunstformer med til at gøre biografen en af de opfindelser, der er skabt grundet begæret efter almagt og alvidenhed. Analysen af selve biografoplevelsen set ud fra et psykoanalytisk perspektiv har fået mig frem til følgende konklusion.

5. Konklusion

I biografoplevelsen kan der forekomme overføring. Jeg vil endda sige, der er sikret en form for analytisk overføringsrelation mellem beskueren og biografen. Fra billetten er vist er overføringsrelationen allerede i gang. Efter filmen er startet fortsætter overføringsrelationen som på klinikken eller overføringen ændrer sig, til den rolle overføring har i drømmen. Hvor beskueren kommer i en form for psykose. Effekten af dette er beskuerens frigørelse. Ikke bare en pause fra kulturens byrde, men en frigørelse fra realitetsprincippet, der skaber et psykisk frirum til åbningen af fortrængte følelser ligesom i drømmen og på den psykoanalytiske klinik. Selve suspenderingen af *overjeget* er det karakteristiske ved situationen i biografen og grundelementet i bearbejdelsen af overføringen. Denne opgaves analyse har ført frem til det positive og frigørende ved den auraløse film, der igennem kunstnerens fravær og konstante suggestion skaber interpassiviteten hos beskueren,

der viser sig at være anvendelig og ligefrem nødvendig for beskueren. Og disse elementer er udelukkende opnåelige i biografens rammer.

Suspenderingen af *overjeget* giver beskueren frihed til, at tænke på noget, som man normalt ikke tillader sig, eller som man ikke vidste man kunne tænke. Det er muligt at tænke på en ny måde. I stil med psykoanalysen, hvor patienten pludselig kan artikulere noget, den ikke vidste kunne artikuleres samtidig med, at det er noget den altid har vidst, men måske fortrængt. Rösings førnævnte citat, viser også, hvorledes hun tænker anderledes, eller tør tænke på det at miste sit barn og har haft et behov for at få det artikeret på en bestemt måde eller ”få lov” til at tænke det. Den ideelle frigørelse ligger i den psykotiske oplevelse. Suggestionen sker igennem Badiou’s forslag til tanken og Benjamins eksempel med, den selvstændige tanke ikke kan forekomme på grund af de bevægende billeders tempo. Rancieres frigørelse sker ved beskuerens evne til at associere, samt Benjamins idoldyrkelse eller Zizeks pointe i at blive manipuleret med, hvad man stræber efter, skaber også hver sin form for frigørelse af tanken og sindet, ved at beskueren ikke behøver at beslutte sig eller overveje noget. Derfor er biografen en vigtig kulturel institution. Uden overføringen kan denne frigørende effekt ikke opstå. Til dette kan biografen frigøre os fra eksponeringen af alle de valg, vi skal træffe i hverdagslivet. I disse tider er det ikke blot valg, der skal træffes for at komme videre, men valg vi skal tage og kunne lide. I et interview fortæller Rösing, at hun mener der nærmest er et lystpåbud i den moderne verden, hvor hun taler om det obskøne *overjeg*, der fortæller, nu har du pligt til at have lyst og, hvis du ikke har det kan du få hjælp til det (DK4.TV, 2020. 0:16:30). Ud fra dette giver lammelsen af dette obskøne *overjeg* beskueren tid til ikke at føle sig forpligtet til, at have lyst til noget bestemt, men give afkald på dette krav. Igennem dette mærker beskueren sig selv i en rum tid, hvor biografen gennemgår handlingerne og beslutningerne for en. På grund af billedernes fart har beskueren ikke mulighed for sublimering, så der er heller ikke tid til at forskyde de grundlæggende drifter over i noget andet, derfor er de grundlæggende følelser nemmere at komme til.

Overføringen i drømmen og overføringen i analysen i sammenligningen med biografen, kan ses som forskellige måder at være i biografen. For at der kan forekomme en slags overføringsneurose i biografen, som jeg mener det er sket i Rösing tilfælde med *Anthichrist*, er der brug for den analytiske overføring, der opbygges i de materielle rammer man møder i biografen. For at filmen kan få effekten af drømmescenariet og den psykotiske vrangforestilling kan dannes forekommer når filmen begynder, og som bearbejdes når man er ude af biografen igen. Biografen har på sin vis analytikerens rolle i forhold til skabelsen af overføringen, der dannes den ved hjælp af iscenesættelsen af ”indgangsritualerne”. På denne måde frigør beskueren sig ved ikke at drage sine egne valg og sin

pligt til at vælge, hvad man kan og bør fokusere på. Der er mulighed for at lade sit ubevidste påvirke det før-bevidste, med fortrængte tanker, der på denne måde giver bevidstheden mulighed for at fremkalde dette ved egen kraft. Om beskueren er til stede og undersøger og observerer som hos analytikeren eller om beskueren oplever som i drømmen og bearbejder oplevelsen bagefter er overføringen, på hver sin måde i hver sin form den mest væsentlige kendsgerning i denne oplevelse.

Selve rammerne er som sagt væsentlige, men med den førnævnte pointe gør dette biografen til en større individuel oplevelse end først antaget. Dette er grundet i skuespillerens fravær. Et forklarende eksempel kunne være, at sætte sig som den eneste tilskuer i en teatersal og se et teaterstykke og derefter gå i biografen og være den eneste tilskuer. I teatret vil der dannes en interaktion imellem skuespiller og tilskuer, der kan endda opstå overføring som i Rubys koncertoplevelse, hvor der opstår noget i kunstnerens ubevidste som i beskuerens. De er begge bevidste om hinandens nærvær i teatersalen, hvor der er interaktion imellem scenekunstner og beskuer, hvorimod, der i biografen blot er beskuerens nærvær af ingenting. Den positive interpassivitet trives derfor bedst i biografen. På sin vis er analytikeren i rummet i teatret, der er mulighed for interaktion med folkene på scenen og dette holder beskuerne aktive på en anden måde end i biografen. I biografen behøver beskueren ikke forholde sig til skuespilleren på lærredet og der er kun mulighed for interpassivitet, hvor man kan være "aktiv" ved at koncentrere sig om sine fortrængte følelser. Dermed er den individuelle frigørelse i højere grad mulig i biografen. Biografen giver bevidstheden fri, der giver det før-bevidste og ubevidste større frihed til at arbejde og være. Jeg mener det er væsentligt at hæfte sig ved, at det også tilfredsstillende vores inderste følelse af krav på individuel frihed og endnu vigtigere frigøre vores bevidsthed ved at tillade realitetsprincippet forsvinden og indtage sodavand og popcorn imens vi ikke behøver at tage aktiv del i noget, men interpassivt være aktive i det ubevidste ved hjælp af det suggerende i biografen. Det er en handling vi kan udføre uden at nogen kigger skævt til os bagefter. Det er en individuel oplevelse forklædt som et kollektivt kulturskabende og kulturformidlende sted.

Det er netop den frigørende effekt, der er væsentlig i biografen. Lige såvel som den er vigtig i psykoanalysen, men i en anden form. På samme vis ville biografen også være ligegyldig, hvis den ikke havde en frigørende effekt. De forskellige former for frigørelse opnås, hvis man går i biografen for at nyde suggestionen, blive forført og styret af de bevægende billeder og ikke kan nå at tænke eller reflektere eller det frigørende ved at se en biograffilm, der formår at prikke til ens fortrængte følelser og får en til at genoverveje nogle grundlæggende elementer ved ens liv. Udover dette er der noget frigørende ved at nedgøre en film, man synes er dårlig, eller ved at finde en fejl, som i Zizeks eksempel, hvor man sætter sig selv som subjektet, der formodes at vide. Ved at frigøre sig selv og stå

ansigt til ansigt med sine fortrængte drifter og tanker, forekommer muligheden for at indse, hvorfor man gør som man gør og dermed selv tage et valg om at give efter eller ændre noget. For at opsummere med et selvopfundet slogan; så er alle biografoplevelser frigørende oplevelser, selv om filmen er dårlig.

Perspektivering

Det er i biografen, den neurotiske vrangforestilling kan forvandle sig til en psykotisk tilstand. I det ene øjeblik er vi bevidste om filmen er en forestilling, der er kunstigt skabt og pludselig kan man udleve fortællingen ud fra sine egne erfaringer. Man kan ligefrem opleve en overføringsneurose igennem karakterernes følelser og kan derfor føle glæde eller stolthed i slutningen af en film. Eksempelvis i JOKER, hvor Arthur Fleck danser på politibilen med en horde af demonstranter, der hylder ham til trods for, han ikke er et af guds bedste børn og ikke ligner en selv, men dannet ud fra ens egne erfaringer kan der bogstavelig talt findes en mening med galskaben. I bedste fald er ens egen neurose blevet overført og udlevet af filmen. Zizek kommer med et eksempel på en person, der er sindssyg i virkeligheden, kan få udlevet sine fantasier i biografen. På den måde kan biografen også udleve de ting, som lystprincippet kan styre uden at få realitetens konsekvenser. På den måde er fiktionen mere virkelig end den umiddelbart fremstår. For at sublimerer, at jeg er en svag person i virkeligheden, kan jeg påtage rollen som en stærk sadistisk morder i filmen og føle mig stærk, men hvis vi vender dette om, hvor personen i virkeligheden er psykopat, så kan denne person i troen på, det "bare er en film", være mere sandfærdigt deltagende end i den virkelige verden (Neruda, 2016. 2:14:10). Dertil kan man se tilbage på Platon, der skrev, at de bedste mennesker, var dem, der handlede slemt i sine drømme og ikke i det vågne liv (Freud, 1988. S. 61). Gammelgaards eksempel med patienten, der nævnte han eller hun havde ret til at se analytikeren som en anden kan overføres til skuespilleren på lærredet sammenholdt med min oplevelse. Da jeg var inde for at se JOKER var hovedrollen Arthur Fleck, for mig, ikke altid Arthur Fleck, men nogle gange mig selv andre gange en jeg kendte og nogle gange kunne jeg ikke genkende situationen eller følelserne og undrede mig og dømte ham. Vi observerer altid med en tankehandling, der er baseret på vores egen situation. Beskueren kan muligvis ikke relaterer til situationen i filmen, men til symptomet hos en af karaktererne eller dømme filmen, for ikke at være forståelig. I JOKER flyder den tragiske ironi, der er et dramaturgisk begreb Rösing bruger i sin bog, der bygger på publikum er bevidste om, hvad der kommer til at ske før karakteren gør det (Rösing, 2019. S. 86). Størstedelen af publikum ved at filmen ved ende med af Jokeren bliver skabt, men dette gør tilsyneladende ikke oplevelsen mere kedelig.

Rösings følelse af sluts scenen af von Triers *Antichrist* kan også ses som overføringsneurosen, der er behandlet. Rösing tager også sin private situation i betragtning på tidspunktet hun så filmen. Eksempelvis da hun så *Breaking the Waves*, der handler om separationsangst var første aften hun var væk fra sin lille søn (Rösing, 2019. S. 15). Derigennem blev hendes egne fortrængte følelser overført til filmen, hvor det blev forløst, på en sådan måde som Freud arbejdede med overføringsneurosen, da det var den analytikerens behandlede for at patienten kunne behandle sig selv.

I de forskellige former for film er Zizek inde på, at porno-tilskueren mere er i en vidne-position. Ligesom urscenen i barnets oplevelse af forældrene, der har sex (Rösing, 2019. S. 108) Rösing definerer at Zizeks definition af porno reducerer tilskueren til en form for afmægtigt objekt-blik (Rösing, 2019. S. 109). En form for handlingslammet beskuer som Ranciere argumenterer imod. Zizeks syn på beskueren af pornofilm, ser han mest som vidne-objekt. Her mener jeg der er noget frigørende over pornofilm i biografen. Den frigør basale, grundlæggende drifter eller behov, men ydermere er det netop ved interpassivt at se en pornofilm i biografen libidoen lever bedst. Som nævnt i indledningen nævner Zizek, intet er værre end, hvis ens grundlæggende seksuelle drifter bliver opfyldt. Det er derfor libidoen har brug for fantasien for at opretholde sig selv (Neruda, 2016. 51:30).

Zizek mener, biograffilm manipulerer med vores begær, ved at fortælle os, hvad vi begærer (Neruda, 2016. 0:39). Den påvirker os, når vi er mest sårbare og hengiver os som vi gør til tryllekunstneren under et show. Men kun i en særlig grad. Rancieres pointe med beskueren, der danner billederne i sit hoved ud fra egne erfaringer, giver beskueren frigørelsen, der gør at oplevelsen hos den ene beskuer ikke er den samme som hos den anden. Det er i et bevidst eller før-bevidst håb og ønske om frigørelse vi bevæger os derind, men vi har brug, som Badiou fortæller, for filosofien til at organisere mulighederne for at komme ud og komme væk fra billedernes diktatur (UNSW, 2015. 19:09). Der har været en udvikling siden Benjamins tid og forskel på, hvordan folket så film dengang i forhold til nu, hvor biografen har fundet sin form. Ifølge Zizek har vi brug for biografen, da det kun er der, vi kan opnå den afgørende dimension, vi ikke er klar til at konfrontere i virkeligheden, da fantasien kan gøre det i sådan grad, at vi bliver ekstra påvirket i biografen. Dermed er biografen mere virkelig end virkeligheden selv (Neruda, 2016. 2:28:20). På denne måde får vi mere lyst til at komme ud i den virkelige verden igen, der er til at forholde sig til. Derfor er det som Badiou også er inde på, nødvendigt at komme ind i hulen for at minde os selv om, hvorfor vi bør og har lyst til at gå ud igen. For mig at se, er pointen netop, vi skal ud igen. Desuden er filmen ikke bare et skud frigørelse som en form for smertelindrende stof, vi kan blive afhængige af og konstant flygte fra den reelle virkelighed ved at drømme os væk. Dette kan resultere i det bliver en form for opium, som mennesket

ifølge Zizek benytter sig af mere end nogensinde. Denne opium er ment som kemi, der også findes i smertestillende produkter (Zizek, 2018, S. 5). Mennesket er forsvundet ind i ideologien om, hvordan et menneske, bør leve, se ud og være. Ligesom tidligere nævnt har menneskeheden aldrig været mere produktive og aktive, for at sørge for vi ikke udvikler os. (Zizek, 2006. S. 27). Er det ikke muligt at leve op til det eller giver det en angstanfald, stress, hjertebanken, mavekramper eller hovedpine, så tager vi en pille for at komme videre, for vi skal ikke svigte, det vi mener, vi er skabt til. Det er igennem dette blevet hensigten at mærke sig selv og overveje, hvorfor ens krop eller psyke reagerer som den gør. Hvor man i biografen ikke behøver at få noget bestemt ud af det. Her er plads til at tænke ”forbudte” tanker om vore vrangforestilling af verden eller lade være. Og det er igennem disse rammer, man får lov til at bearbejde disse tanker som mennesket normalt ikke tillader sig. På denne måde kan tankerne sætte sig i nogle uforudsigelige og frigørende effekter når vi forlader ”hulen” igen.

Ud fra Badiou's reference til Platons hule, er frigørelse fra analytikerens eller, påmindelsen om verden udenfor, der er personificeret af den oplyste mand, der kommer ind i hulen igen. Ifølge Benjamin er publikum eksaminator, hvor Badiou ser biografen som en uddannelse. Beskuerne kan altså blive kollektivt kloge, men selv bestemme, hvad de associerer ved filmens vilje til at give et budskab. Dette er også pointen i psykoanalysen. Det, at analytikerens ikke ved, hvad svaret er, men patienten gør. Rösing har sin analyse og mening, mens andre har deres. En biografoplevelse kan ændre ens liv, om det er ved at være komplet uenig, med en pointe i filmen eller se sig selv som helt, skurk eller som de reinkarnationer, associationer og forestillinger, der føres tilbage til beskuerens forestillinger. Sat på spidsen kan beskueren behandle sig selv i denne sammenhæng. Biografen fremstår som en kollektiv, kulturel og dannende virksomhed, hvor den i virkeligheden er en individuel, narcissistisk, psykotisk og dermed frigørende oplevelse.

Litteraturliste

- Badiou, Alain. *Cinema*. Polity Press, 2013.
- Benjamin, Walter, *Æstetik*. Forlaget Medusa. 1994
- Bjerre, Henrik Jøker, & Laustsen, Carsten Bagge. *Slavoj Zizek*. Roskilde Universitetsforlag, 2006.
- Evans, Dylan. *An Introduction of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge, 2006.
- Eysenck, Magaret Mead. Eysenck, Hans Jørgen & Eysenck, Hans. *Decline and fall of the Freudian Empire*. Taylor and Francis Inc. 2002.
- Forrester, John. *The seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*. Cambridge University Press, 1999.
- Freud, Sigmund. *Drømmetydning* (bind 1&2). Hans Reitzels Forlag, 1988.
- Freud, Sigmund. *Kulturens Byrde*, Hans Reitzels Forlag, 2012.
- Freud, Sigmund. *Psykoanalysen i grundtræk*, Det lille forlag, 2001
- Freud, Sigmund. *Psykoanalyse - Samlede forelæsninger*, Hans Reitzels Forlag, 2004
- Hyldgaard, Kirsten & Kjer, Daniel Vallentin. *Indledning*. <https://tidsskrift.dk/lamella>. 2020
Tilgængeligt her: <https://tidsskrift.dk/lamella/article/view/120008/167660> (Set 11-05-2020)
- Ling, Alex. *Badiou and Cinema*. Edinburgh University Press, 2012.
- Lübcke, Poul, & Alstrup, Stig. *Politikens filosofi leksikon*. Politikens forlag, 2014.
- McGowan, Todd. *Psychoanalytic Film Theory and the Rules of the Game*. Bloomsbury Academic. 2015
- Michelsen, Ole. *FILM skal ses i biografen*. Lindhardt og Ringhof, 2016.
- Mottlagh, S. A., *Lacaniansk marxisme og kritisk teori – fra det gode liv til det gode samfund*, Århus: Aarhus: Institut for Kultur og Samfund, Filosofi Aarhus Universitet, 2016.
- Platon & Ræder, Hans. *Staten*. Hans Reitzels Forlag, 1987.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Verso, 2011.
- Ruby, Anders. *Mellem briksen og scenen er der et publikum*. <https://tidsskrift.dk/lamella>. 2020. Tilgængeligt her: <https://tidsskrift.dk/lamella/article/view/120004/167656> (Set 11-05-2020).
- Rösing, Lilian Munk. *Hvorfor skider Bjørnen i skoven?: Om Lars Von Triers Nødvendighed*. Forlaget Spring, 2019.
- Stern, Tom. *The philosophy of theatre, Drama and Acting*. Rowman and Littlefield International, 2017.

- Zeuthen, Katrine, & Gammelgaard, Judy. *Overføring. Et flertydigt begreb*. <http://tidsskrift.dk/lamella>. 2020. Tilgængeligt her: <https://tidsskrift.dk/lamella/article/view/120010/167661> (Set 11-05-2020).
- Žižek, Slavoj. *How to read Lacan*, Granta Books, 2006.
- Žižek, Slavoj, *Like a thief in broad daylight: Power in the Era of Post-Humanity*. Penguin Random House, 2018.
- Žižek, Slavoj, & Dolar, Mladen. *Operas Second Death*. Routledge, 2002.
- Žižek, Slavoj, *Sex and the failed Absolute*. Bloomsbury, Academic, 2020.

Film og klip:

- BLOCKBUSTER (20. November 2018) *Interview: Lars Von Trier – The House that Jack Build* (Set 27-04-2020) <https://www.youtube.com/watch?v=H02-7GUmD2g>
- DK4.TV (2020) *Dyder og lyster i dagens Danmark- Lilian Munk Rösing om vellyst* (Set 08/05-2020) <https://dk4.tv/video-page/?id=96628>
- Flicks (22. Maj 2017) *Alfred Hitchcock on The Dick Cavet Show*. (Set 17-05-2020) <https://www.youtube.com/watch?v=xh9IIXHHCIk>
- Neruda, Ali (23. November 2016), *A Perverts Guide to Cinema Arabic HD* (Set 17-03-2020) <https://www.youtube.com/watch?v=CLPc5RoJllw&t=2s>
- UNSW arts and Social Sciences (18. Februar 2015) *Professor Alain Badiou: Cinema and philosophy* (Set 17-03-2020) <https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M>

Nævnte film og serier:

ANTICHRIST (2009. Film. Instrueret af Lars von Trier) <https://www.imdb.com/title/tt0870984/>

BREAKING THE WAVES (1996. Film. Instrueret af Lars von Trier)

<https://www.imdb.com/title/tt0115751/>

ELEMENTARY (2012. Serie. Skabt af Robert Doherty)

https://www.imdb.com/title/tt2191671/?ref=ttep_ep_tt

GREASE (1978. Film. Instrueret af Randal Kleiser)

https://www.imdb.com/title/tt0077631/?ref=mv_sr_srg_0

JOKER (2019. Film. Instrueret af Todd Phillips)

https://www.imdb.com/title/tt7286456/?ref=fn_al_tt_1

SHERLOCK (2010. Serie. Skabt af Mark Gatiss og Steven Moffat)

https://www.imdb.com/title/tt1475582/?ref=nm_sr_srg_0

PSYCHO (1960. Film. Instrueret af Alfred Hitchcock)

https://www.imdb.com/title/tt0054215/?ref=nm_sr_srg_0