

Freud, psykoanalysen og filmen

Skønt Sigmund Freud jo var Sglubende kunstinteresset, omfattede denne interesse ikke filmkunsten. Han mente sikkert i lighed med så mange andre blandt datidens intellektuelle, at film er et lovlig amerikaniseret og vulgært miskmask af de klassiske kunstarter, som til gengæld havde Freuds dybeste bevågenhed: maleri, teater, litteratur. At psykoanalysen opstod samtidig med filmen og ligeledes blev lagt for had som et vulgært og kulturfattigt tidsfænomen, betød ikke, at Freud af den grund følte et skæbnefællesskab med filmen endsige forestillede sig, at netop film og psykoanalyse fuldstændigt afgørende skulle komme til at præge det 20. århundrede.

Freud har næppe nogensinde udtalt sig offentligt om film, og i de tusindvis af breve, der efterhånden er udgivet, findes kun en enkelt henvisning til en filmkunstner, nemlig til Charlie Chaplin. Det sker i et brev til Max Schiller,⁽¹⁾ der var gift med Freuds gode veninde, den franske skuespiller og sanger Yvette Guilbert. Schiller har givet udtryk for, at skuespillere ikke er så afhængige af barndommens traumer og oplevelser, som andre kunstnere måske er i deres skaben, og at netop skuespillerens vekslen fra den ene rolle til den anden gør det muligt at sætte sig ud over de personlige traumer. Hertil svarer Freud:

Wien, 26.3.1931

Kære Herr Doktor,

Det er en så interessant oplevelse, at jeg skal forsvare mine teorier imod Mme. Yvette og onkel Max. Jeg ville bare ønske, det ikke behøvede at være skriftligt trods mine dårlige tallegaver og aftagende hørelse.

Jeg har ikke til hensigt at give Dem mange indrømmelser ud over den tilståelse, at vi ved så lidt. Ser De f.eks., i de sidste par dage har Charlie Chaplin været i Wien, jeg



Det er ikke blot filmen, men også psykoanalysen, som i år fylder 100 år: Freud udsendte sit første værk Studien über Hysterie i 1895. Filmen og psykoanalysen er fælles om at fokusere på vore drømme. Dette essay om Freud og filmen indgår i en lidt længere version i en Freud-antologi, som til foråret udsendes af forlaget Klim.

af Christian Braad Thomsen

havde også nær set ham, men her var for koldt for ham, han rejste hurtigt af sted. Han er uden for al tvivl en stor kunstner, han spiller altid kun den ene og samme figur, den svagelige, fattige, hjælpeløse, uheldige fyr, som det alligevel går godt til sidst. Tror De måske, at han i denne rolle må glemme sit eget jeg? Tværtimod, han spiller altid kun sig selv, sådan som han var i sin bedrøvelige ungdom. Han kan ikke komme fri af disse indtryk og henter stadig i dag skadesgodtgørelse for

den tids afsavn og ydmygelser. Han er så at sige et særligt enkelt, gennemslagsligt tilfælde.

Den forestilling, at kunstnerens præstationer er internt betinget af deres barndomsindtryk, skæbner, fortrængninger og skuffelser, har allerede bibragt os megen oplysning og bliver derfor skattet højt af os. Jeg har engang vovet mig i kast med en af de allerstørste, Leonardo da Vinci, om hvem desværre alt for lidt er kendt. Jeg kunne i det mindste sandsynliggøre, at den 'Hellige



Forholdet mellem Charles Chaplin og Claire Bloom i *Limelight* er et symbolsk overføringsforhold: Han befrier hende for en psykisk lammelse og ligger kort efter fysisk lammet i orkestergraven. (Forrige side).

Anna Selvtredje', som De jo dagligt kan besøge i Louvre, ikke ville være forståelig uden Leonardos ejendommelige barndomshistorie. Mange andre muligvis heller ikke.

Nu vil De imidlertid sige, at Mme. Yvette ikke har en enkelt rolle, hun spiller med samme mesterskab alle mulige figurer: hellige, syndere, koketter, dydige, forbrydere, naive. Det er sandt og viser et usædvanlig rigt og tilpasningsdygtigt sjæleliv. Men jeg ville ikke undlade at føre hele dette repertoire tilbage til hendes barndomsårs erfaringer og konflikter. Det ville være fristende at fortsætte her, men noget holder mig tilbage. Jeg ved, at uønskede analyser fremkalder modvilje, og bryder mig ikke om at gøre noget, der forstyrrer den hjertelige sympati, som dominerer vort forhold.

Med venskabelige hilsener til Dem og Mme. Yvette.

Deres Freud.

Freud synes ikke opmærksom på, at Chaplin jo i modsætning til de fleste andre skuespillere primært var instruktør, og at det var i denne egenskab, han fastlagde, hvilke roller han skulle spille. Hvad Freud generelt siger om skuespillere rummer psyko-

analytisk set ikke noget specifikt om filmens (eller teatrets) væsen.

Løvrigt var Freuds varme følelser for Chaplin var gengældte. David Robinson refererer i sin store Chaplin-biografi, at blandt de bøger, Chaplin havde stående i sin garderobe, mens han lavede sine første kortfilm før 1920, var et værk af Freud om psykoneuroser. Mange år senere i *Limelight* (1952) bemærker Calvero (Charles Chaplin), da lægen fortæller ham, at hans unge veninde Terry (Claire Bloom) lider af en uheldbredelig hysterisk lammelse, at dette måske er en sag for Freud. Forholdet mellem Calvero og Terry udvikler sig på det mest bogstavelige til et 'overføringsforhold', idet Calvero befrier Terry for hendes lammelse for kort tid efter selv at ligge lammet i orkestergraven.

Freud, Pabst og *Geheimnisse einer Seele*

Freuds skeptiske holdning til filmkunsten kommer for dagen, da han i 1925 bliver bedt om at være faglig konsulent på en film om psykoanalyse, som ingen ringere end G.W.Pabst skal instruere. Freud hører om projektet fra sin gode ven i Berlin, psykoanalytikeren Karl Abraham, der er blevet kontaktet af et filmselskab, som vil fremstille 'en populærvidenskabelig psykoanalytisk film' og gerne vil have Freuds autorisation.

Abraham skriver:⁽²⁾

Werner Krauss i den symbolske klokke-tårnsscene i G.W. Pabsts *Geheimnisse einer Seele* baseret på patientmateriale fra Freuds nære medarbejdere Karl Abraham og Hanns Sachs.

'Den egentlige plan for filmen er følgende: første del skal være en introduktion, som gennem markante enkeltteksempler illustrerer fortrængningen, det ubevidste, drømmen, fejlhandlingen, angsten etc. Lederen af foretagendet, som delvis kender Deres skrifter, er f.eks. begejstret for lignelsen med den påtrængende person i de fem foredrag til illustration af fortrængning og modstand.⁽³⁾ Anden del skal fremstille en menneskelig skæbne i lyset af psykoanalysen og vise helbredelsen af nervøse symptomer.'

Abraham formoder, at Freud vil være modstander, idet han tidligere har afslået et lukrativt tilbud fra Samuel Goldwyn i Hollywood om at være konsulent på en film, der skulle skildre nogle af verdenshistoriens store kærlighedseventyr fra Cleopatra og til vore dage. Abraham mener imidlertid, at hvis ikke Freud accepterer, så vil filmen blive lavet alligevel med støtte fra 'vilde' analytikere, og 'så får de den materielle gevinst, men vores sag skaderne.'

Alligevel er Freud afvisende (9.6.1925):

'Det famøse projekt er mig ikke behageligt. Deres argument, at hvis vi ikke går med, så vil andre gøre det, syntes først uovervindeligt. Men så meldte sig den indvending, at hvad folkene betaler for, åbenbart er autorisationen. Den kan de dog kun få fra os. Vil de lave noget vildt, fordi vi afslår, så kan vi ikke forhindre dem og har ikke del i det. Vi kan jo heller ikke forhindre nogen i at lave en sådan film uden at komme til en forståelse med os.

Efter overvindelsen af dette argument lader sagen sig i det mindste diskutere. Min hovedindvending er, at jeg ikke regner det for muligt at fremstille vores abstraktioner plastisk på en måde, der er respektabel. Til noget tåbeligt vil vi jo ikke give vores tilsagn. Mr. Goldwyn var i det mindste så klog at holde sig til den side af vort emne, som meget godt tåler en plastisk fremstilling, nemlig kærligheden. Det lille eksempel, som De nævner, fremstillingen af det fortrængte via min lignelse i Worcester, ville snarere give et latentlyt end et lærerigt indtryk.'

Trods Freuds skepsis går Abraham sammen med en anden psykoanalytiker fra Freuds nærmeste kreds, Hanns Sachs, ind i arbejdet med filmen, *Geheimnisse einer Seele*. De stiller en autentisk case story til rådighed for Pabst, og på forteksterne vedgås gælden til Freud, hvis lære kaldes 'et vigtigt fremskridt i behandlingen af sjælelige sygdomme.' Filmen får premiere i forbindelse med fejringen af Freuds 70 års fødselsdag i Berlin 1926. Freud var ikke selv til stede, og vi ved ikke, om han overhovedet har set filmen, endsige hvordan hans reaktion i så fald var.

Det var Pabsts intention at give et autentisk billede af en psykoanalytikers forløb, og *Geheimnisse einer Seele* er et ganske kompromisløst værk, som ikke lefler for publikum. Men Pabst har to indlysende problemer: psykoanalysen er en talekur, og som sådan er den vel det dårligst tænkelige emne overhovedet for en stumfilm; dertil kommer, at analysens langstrakte, sindige forløb får et meget summarisk præg, når det skal koges ned til en film på halvanden time.

Filmens mandlige hovedperson kæmper med en uforklarlig fobi: han er bange for at komme til dræbe sin kone med en kniv, skønt han elsker hende. Angsten er blevet aktiveret af et knivdrab i naboejendommen. På et værtshus »glemmer« han sin nøgle, og en gæst, som tilfældigvis er psykoanalytiker, følger efter ham med nøglen og betror ham med Sherlock Holmes-agtig snuethed, at denne forglemmelse må skyldes, at han nok ikke bryder sig om at komme hjem. Da problemerne siden tilspidises, kommer han i behandling hos psykoanalytikeren. I sin beskrivelse af psykoanalysen koncentrerer Pabst sig - formentlig af hensyn til stumfilmens begrænsninger - om at fremstille nogle af patientens drømme, som er skildret med de tidlige eksperimentalfilms begejstring for billedmanipulationer i form af dobbeltkopieringer, split screen og modeloptagelser. Men jo mere Pabst anstrænger sig for at finde visuelle udtryk for drømmenes forvredne virkelighed, jo mere reducerer han den oplevelsesmæssige styrke, som drømmene kan have, og gør dem til et spørgsmål om gædegætning. Dette har lige siden været filmkunstens problem: skønt film og drøm synes nært beslægtede, har de altid haft svært ved at mødes.

Psykoanalytikeren finder via drømmene ud af, at patientens drabsforestillinger udspringer af en barndomsjalousi mod en fætter, som han mistænker for at bejle til sin kones gunst. Da analysen fejer mistanken af bordet som tankespind, kan filmen slutte med en epilog, der ikke står tilbage for de happy endings, som produceres af Hollywoods drømmefabrik: det genforenede par kroner deres lykke med at få det barn, de hidtil forgæves har ønsket sig.

Freud fik ikke uret i, at filmen virker mere komisk end lærerig, omend man må respektere den som et seriøst forsøg.

Surrealismen og symbolsproget som rebus

Mente Freud ikke, at filmmediet var egnet til at gengive psykoanalysens erfaringer, så mente mange filmfolk til gengæld, at det var det i allerhøjeste grad, netop fordi film jo af alle kunstneriske udtryk er det, der er tættest på vore drømme.

Filmhistorisk tyder noget på, at *Geheimnisse einer Seele* har virket inspirerende på Luis Bunuel, der jo hører til filmkunstens store udforskere af det ubevidste. Bunuel indleder sin debutfilm *En andalusisk hund* (1928) med samme billede som Pabst, nemlig af en mand, der sliber sin barberkniv. Men mens Pabst derpå nøjes med at lade ham snitte sin kone i nakken, lader Bunuel ham føre kniven gennem hendes ene øje. Også den drømmese-

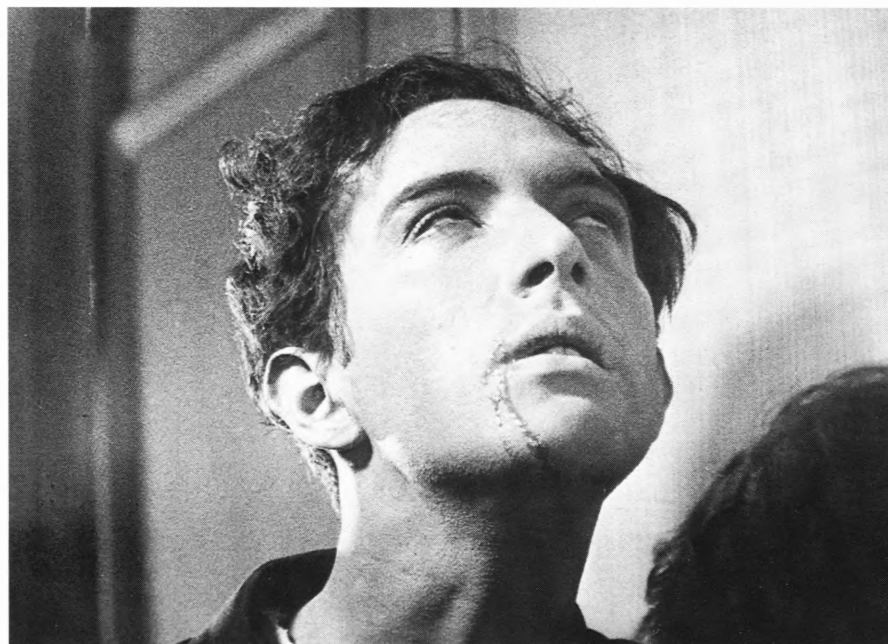
kvens, hvor Pabst lader sin hovedperson se sin kones og to veninders afhuggede hoveder dingle i en kirkeklokke, synes at have sat sine spor hos Bunuel: titelpersonen i hans sene mesterværk *Tristana* (1969) ser sin mands hoved hænge i en tilsvarende position.

Bunuel og Salvador Dali tog i det hele taget med *En andalusisk hund*⁽⁴⁾ fat, hvor Pabst slap. Mens Pabst havde baseret sin film på en drøm, som lod sig tyde forløsende, så var Bunuels og Dalis arbejdsprincip, at de ganske vist ville basere filmen på en række af deres egne drømme - men dog kun medtage de dele af drømmene, som de ikke forstod! De mente, at der på den måde ville opstå et symbolsprog, som højest lod sig fatte med psykoanalysen som nøgle. Det er nu et spørgsmål.

Filmkritikeren Raymond Durnat har forsøgt⁽⁵⁾ at åbne filmen, som Freud åbnede drømme - men naturligvis med den fuldstændigt afgørende forskel, at hvor Freud i sin drømmetydning lagde megen vægt på, hvilke associationer den drømmende har til drømmens enkeltdele, så er Durnat afskåret fra at tjekke Bunuels associationer. Han må derfor gå løs på filmdrømmen som en rebus og f.eks. foretage en ordret oversættelse af den berømte indledningsscene.

Durnat mener, at kniven, der slibes, er samlejet, mens øjet, der

Forførelsen forvandles til en lidende Kristus i Luis Bunuels og Salvador Dalis En andalusisk hund.



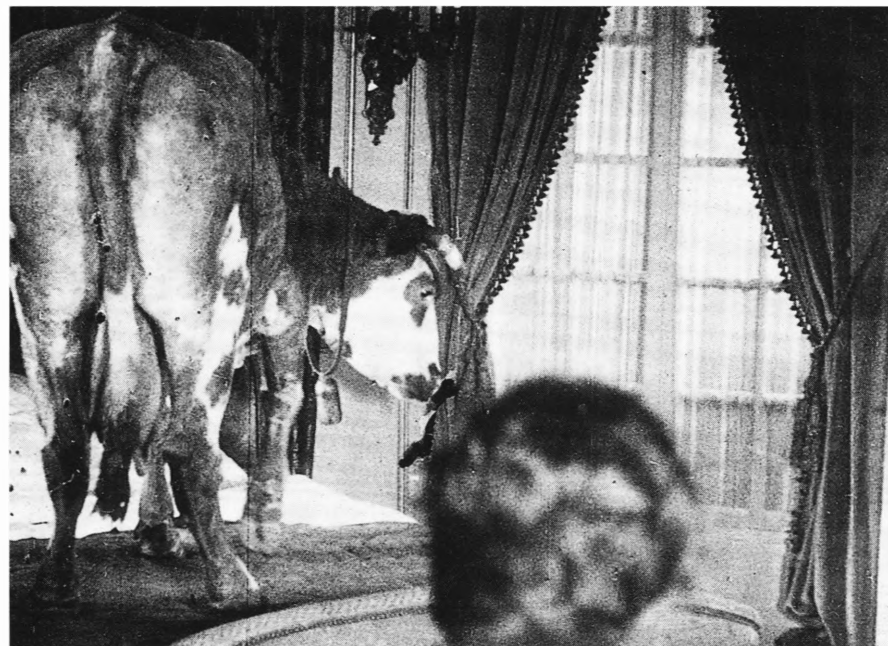
skæres over, er fødslen (fordi én bliver til to!). Han mener dog også, at knivens falliske maltraktering af øjet

både kan være det sadistiske samleje samt repræsentere den blinding, som Ødipus på gudernes vegne tilføjede sig selv som straf for den forbudte seksualitet. Siden kan en afskåret hånd på gaden bringes til at repræsentere kastrationsangsten, mens andre symboler står for det ødipale incestønske og dets frustrering, som fører til homoseksualitet.

Der er med andre ord frit slag inden for det Freud'ske emnekatalog - men da der jo uden for den personlige analyse ikke eksisterer noget sandhedskriterium, er fremgangsmåden diskutabel. Holder man ikke af, at kunstoplevelse skal være den rene gådegætning, er det rimeligere at tage billederne for, hvad de helt konkret er.

Og på det konkrete plan er en kniv jo ikke en fallos og et øje ikke en vagina, men faktisk en kniv og et øje. Når en kniv føres gennem et øje, foretages en indlysende destruktion af den pågældendes syn, som Bunuel åbenbart ikke mener har otjendt bedre. Det er muligt, han vil nøjes med at sige, at den hidtidige synsmåde skal destrueres, men hans indgreb bliver så radikalt, at det også ødelægger muligheden for, at patienten kan komme til at se på en ny måde. Røber scenen mon en tidlig formnemmelse for avantgarde-

I Luis Buñuels Guldalderen vogter en symbolsk ko den unge piges seng som en politibetjent.



kunstnerens og den politisk revolutionæres dilemma?

En tilsvarende konkret tolkning af filmens nøglescene vil føre os frem til den centrale modsætning i hele Bunuels produktion. Der er tale om scenen, hvor en ung mand forsøger at få et seksuelt forhold til en kvinde. Han tager hende på brysterne, kvinden er modstræbende, og i en overtoning forvandles hans grådige ansigt til et lidende martyrbillede med himmelvendte øjne og blod fra den forpinte mund, som om forførelsen forvandles til Kristus. Samtidig river kvinden sig løs og forsvarer sig vildt imod hans angreb, bl. a. ved at tage et kors ned fra væggen og bruge det som forsvarsvåben.

Det umiddelbare, bogstavelige indhold i denne scene turde altså være en radikal omvending af vores normale syn på tingene. Den seksuelt aggressive person beskrives med

Kristus-agtige associationer, mens den kvinde, han begærer, i sin seksualforskrækkelse bruger korset som våben mod Kristus!

At Kristus er på den undertrykte seksualitets side og må kæmpe mod de mennesker, der bruger hans eget kors imod ham, turde specielt i et katolsk land være lidt af en provokation, og netop dette provokatoriske spil med, hvad der er godt og ondt, helligt og profant, frelsende og syndigt, gennemlyser hele Bunuel produktion.

Det er på dette punkt - og ikke ved sit diskutabile surrealistiske billedsprog - at Bunuel så alligevel bli-

ver forbundsfælle med den Freud, der jo mente, at religion er en ødipalt bestemt seksualneurose.

Bunuels næste film *Guldalderen* (1930) rummer et interessant eksempel på det problematiske i at forsøge at overføre Freuds drømmeteorier til filmens drømmesprog. En kærlighedsscene mellem et ungt par bliver afbrudt af politiet, og derpå befinder pigen sig i sit højborgelige hjem, hvor hun med nogen forbavselse opdager, at en ko har okuperet hendes seng.

Scenen er ikke umiddelbart forståelig, men

intruktørassistenten Jacques Brunius har påpeget,⁽⁶⁾ at det franske ord for ko, 'vache', også er et slangord for politi.

Freud har vist, at vore drømmebilleder netop kan organiseres via den slags helt rebusagtige ordlege, fordi vort ubevidste ikke helt har styr på, at ord kan have en dobbeltbetydning og derfor nogle gange vælger forkert, når det skal trænge gennem drømmecensuren og visualisere et ord. Når Bunuel viser en 'vache' i pigens seng, er den derfor udtryk for, at sengen bevogtes af ordensmagten. Nu mener Freud jo rigtignok også, at drømmecensuren er vort strenge overjægs forsøg på at forhindre os i at få kontakt med vore hemmelige, forbudte længsler. Derfor er det ikke velbegrundet, at en oprørsk og grænsesprængende instruktør som Bunuel i sit forsøg på at vække publikum benytter et drømmesprog, hvis dybeste funktion ifølge Freud er at holde sammen på de etablerede grænser og sikre den fortsatte søvn.

Selv for et fransk publikum vil associationen ko-politi formentlig gå tabt, og den internationale lancering af filmen bliver særligt problematisk: i stedet for traditionelle undertekster må udenlandske kopier af filmen have koen skiftet ud med et billede, der repræsenterer hvert enkelt sprogs slangord for politi: på dansk et panser, på engelsk en kop (cup/cop) og på tysk en tyr (Bulle).

Man er ret taknemmelig over, at denne måde at filme drømme på ikke for alvor vandt fodfæste i filmkunsten, men også over, at Bunuel aldrig opgav forsøget på at finde en filmkunstnerisk parallel til vore drømme. I sin høje alderdom nåede han sit mål. Med film som *Viridiana* (1961), *Mælkevejen* (1969), *Tristana* (1969), *Borgerskabet diskrete charme* (1972) og *Begærers*

dunkle mål (1977) erobrede han det territorium, hvor drøm og virkelighed smelter sammen til en ny, udelig helhed, som er filmkunsten. Det lykkedes for alvor Bunuel at indarbejde drømmen og fantasien i sin virkelighedsskildring, da han holdt op med at skelne mellem de forskellige planer og opfattede alt som lige virkeligt. Det samme har så forskellige kunstnere som Andrej Tarkovskij, Rainer Werner Fassbinder og Jytte Rex opnået på hver deres meget personlige måde. I stedet for at filme drømme på en virkelighedstro måde, filmer de snarere virkeligheden på en drømmetro måde. I stedet for at fremstille drømmen som en rebus, der kræver at blive løst, visualiserer de drømmen som en magisk oplevelse, sådan som også Bob Dylan synger om det i *Gates of Eden*:

'At dawn my lover comes to me/And tells me of her dreams/-With no attempts to shovel the glimpse/Into the ditch of what each one means./At times I think there are no words/But these to tell what's true./And there are no truths outside the Gates of Eden.'⁽⁷⁾

Kunstnerisk kreativitet og psykiske beskadigelser

I sin omfattende korrespondence med kunstnere og om kunst diskuterer Freud tilsyneladende aldrig, hvilke konsekvenser det eventuelt vil få for den kunstneriske produktion, hvis kunstneren går i psykoanalyse. I den udstrækning kunsten har karakter af en psykoanalytisk proces, er det nærliggende at mene, at hvis de ulmende fortrængninger, som kunsten udspringer af, bliver bevidstgjort gennem analysen, slukes kunstens arnested. Problemet er kortest formuleret i anekdoten om, hvad Wilhelm Reich skal have svaret den norske forfatter Sigurd Hoel, da denne spurgte Reich, om han kunne hjælpe ham med nogle personlige problemer:

'Naturligvis kan jeg det - men De har valget mellem at fortsætte Deres forfatterskab eller lade Dem kureres af mig!'

Freud så ikke så mekanisk på forholdet mellem kunst og analyse. Først og fremmest mente han vel slet ikke, der var et problem at dømmes efter det svar, han sendte den unge violinist Maria Thoman, datter af pianisten, professor Stephan Thoman ved Budapest Musikonservatorium.⁽⁸⁾



27.6.1934.

Ærede frøken,

Det kan ikke udelukkes, at en analyse vil resultere i, at det bliver umuligt at fortsætte den kunstneriske aktivitet. Så er det imidlertid ikke analysens fejl; det ville være sket under alle omstændigheder, og det er kun en fordel at blive klar over det i god tid. Hvis på den anden side den kunstneriske impuls er stærkere end de interne modstande, vil analysen skærpe og ikke formindske evnen til at opnå resultater.

Med venlig hilsen
Freud.

Og at analysen så langt fra at udtørre den kunstneriske åre netop kunne forhøje dens pulsslag, har forfatteren Arnold Zweig bevidnet i et brev til Freud (5.3.1929):

'Jeg ved ikke, om jeg allerede i forbindelse med 'Caliban' har skrevet til Dem, at jeg uden analysen aldrig på ny ville have fået tilgang til mine mest personlige produktionskræfter, og at Deres store opdagelser og metoder har gjort mig til den, jeg er i dag. Men mere herom mundtligt - det lader sig kun sige.'⁽⁹⁾

Hitchcock

Kort før sin død blev Freud opsøgt af Salvador Dali i sit eksil i London. Freud var fascineret af Dalis udstråling, men skønt surrealisterne følte, de stod i gæld til Freuds udforskning af det ubevidste og trak på samme hammel som han, var Freud

Det var efter sin fars død, at Freud følte sig tilstrækkelig frigjort til for alvor at give sig i kast med psykoanalyse. Her dvæler Montgomery Clift som Freud ved faderens gravmæle i John Hustons *Freud - A Secret Passion*.

generelt skeptisk over for dem. Til Dali sagde han nogle ord, som denne opfattede som en dødsdom over surrealismen:

'I det klassiske maleri søger jeg det ubevidste - i det surrealistiske maleri søger jeg det bevidste.'⁽¹⁰⁾

Salvador Dali blev - trods Freuds »dødsdom« - involveret i endnu et Freud-inspireret filmprojekt, nemlig Alfred Hitchcocks *Spellbo-und* (45) hvor han skulle designe den drøm, som i symbolsk form rummer mordgældens løsning, og Dali genbrugte effekten fra En andalusisk hund med kniven, der skærer gennem et øje. Karakteristisk nok var Hitchcock så uinteresset i drømmen, at han overlod det til en assistent at filme den - og siden klippe den endda drømmens oprindelige tyve minutter ned til to. Den er heller ikke videre suggestivt filmet, og dens tydning har mindre karakter

af indfølelse psykoanalyse end af mekanisk rebusgætning, hvor symbolernes betydning er fastlagt på forhånd i stedet for at blive bestemt af drømmerens subjektive associationer. Hitchcock har siden karakteriseret sin film som 'just another man hunt story wrapped up in pseudo-psychoanalysis'.⁽¹¹⁾



I Alfred Hitchcocks *Spellbound* spiller Ingrid Bergman en psykoanalytiker, der her får gode råd af sin læreanalytiker Michael Chekov.

Skønt det er ved hjælp af Freuds psykoanalytiske begreber, at filmens mordgåde opklares, ville Freud sikkert have ment det samme om filmen, som han sagde til Dali om surrealismen, nemlig at Hitchcock i *Spellbound* omgås det ubevidste på en så bevidst måde, at det reduceres til byggeklodser for børn, mens det ubevidste omvendt fungerer overordentlig fascinerende i de film, hvor Hitchcock næppe selv er opmærksom på dets tilstedeværelse.

Det Hitchcock'ske ubevidste er nærmere defineret af hans unge kollega Francois Truffaut.⁽¹²⁾ der mener, at Hitchcocks dybeste problematik udkrystalliseres i dette paradoks:

'I USA elsker de ham, fordi han filmer en kærlighedsscene, som om det var mord, - i Frankrig elsker vi ham, fordi han filmer et mord, som om det var en kærlighedsscene.'

Hitchcock ville næppe selv være i stand til at tage det alvorligt, hvis man påpegede, at den scene, hvor kærlighed og mord smelter sammen, er den Freud'ske ur-scene, dvs. det lille barns skjulte overværelse af eller hemmelige fantasier om forældrenes samleje: i 1-2 års alderen har barnet ifølge Freud næppe mulighed for at opleve kærlighedsscenen

som andet end voldeligt overgreb eller drabsforsøg.

Sammensmeltningen af kærlighed og drab er latent til stede gennem hele Hitchcocks produktion fra hans første film *The Pleasure Garden* (25). Skønt debutfilmen var en bestillingsopgave baseret på et manuskript, Hitchcock fik forelagt af sin producent, optræder temaet her i kimform: en ung pige er blevet svigtet af sin elskede og går i havet for at drukne sig. Da hun nu ser, at han kommer løbende ud imod hende, strækker hun hænderne frem mod ham i den tro, at han kommer for at gøre det godt igen. Men i stedet griber han først hendes hænder og derpå hendes hoved, som han presser ned under vandet, til hun er død.

Der sker det forunderlige, at dette ubevidste motiv i mangfoldige forklædninger dukker op som et mareridt i mange senere Hitchcock-film, ind til det endelig forløsende manifesterer sig i form af ur-scenen i sidste sekvens af hans sidste seriøse film *Marnie* (64), hvor hovedpersonens kleptomani hænger sammen med en seksualangst bundet til traumatiske barndomsoplevelser. Da Marnie var lille, ernærede hendes mor sig som luder, og når moderen havde kunder med hjem, blev Marnie vækket og lagt ind på sofaen i stuen, så moderen kunne disponere over soveværelset i fred. Naturligvis kan Hitchcock ikke i en Hollywood-film fra 60'erne vise, at

Marnie har overværet et af moderens samlejer, men han kan antyde det: Marnie bringes til at erindre en afgørende situation, hvor hun græder på sofaen. En venlig sømand kommer ud fra moderens soveværelse og vil trøste hende, men fordi Marnie er vant til at opleve mændene i ur-scenens regi, går der panik i hende, og hun forveksler et trøstende kærtegn med vold. Der går også panik i moderen, der er vant til at opleve mændenes kærtegn i en konkret seksuel sammenhæng, og som derfor tror, sømanden vil have Marnie med i sengen. Moderen går til angreb på ham, og da han forsvarer sig, griber den 4-årige Marnie ildrageren og slår ham ihjel.

I sin genoplevelse af denne ur-scene taler Marnie som i trance med sin egen barnestemme: hun kan nu endelig identificere sig med det forsømte barn i sig selv og dermed tage et første skridt i retning af psykisk heling. Det modsatte skete som bekendt for Norman Bates, der i slutningen af *Psycho* (60) identificerede sig så totalt med den mor, han havde dræbt, at han talte med hendes stemme og opløste sin personlighed i den polaritet, som alle engelske og amerikanske børn får ind med modermælken. Deres kæleord for mor er endnu et af disse ord med en frygtelig dobbeltbetydning: Mummie betyder både mor og mumie!⁽¹³⁾

Det er interessant, at en bestemt scene kan løbe gennem en hel filmproduktion som gennem en række drømme, ind til den til sidst manifesterer sig i sin urform - og dermed kan forlades. I parentes bemærket var det en tilsvarende erfaring, der gjorde, at jeg overhovedet begyndte at interessere mig for Freud: i mine tre første spillefilm *Kære Irene* (71), *Herfra min verden går* (76) og *Smerstens børn* (77) dukker også den samme scene op i forskellig forklædning, mest meningsfyldt i Smertens børn, hvor en ung pige gennem hele sin barndom har fået tæv af en nazistisk far - hvorpå hun vælger at gifte sig med en nazistisk officer i stedet for at søge et mere positivt alternativ til den instans, der har undertrykt hende. Det var denne scene, som fik mig til at forstå den ofte problematiske udgang på Odius-komplekset: den identificering, som betyder afslutningen på komplekset, er ofte en identificering med undertrykkeren af vore første seksuelle impulser.

Hustons Freud-biografi

Med sin biografiske film *Freud: The Secret Passion* (62) lykkedes det John Huston - måske for første gang i filmhistorien - at skabe en sober og anskuelig film om den psykoanalytiske metode. Filmen indledes med denne speakertekst:

'I historisk tid er der indtruffet tre store forandringer i mennesket opfattelse af sig selv, tre afgørende slag mod vores forfængelighed. Før Copernicus troede vi, at vi var universets centrum, og at alle himmellegemer kredsede omkring vor jord. Før Darwin troede vi, at vi udgjorde en art, som var klart adskilt fra dyreriget. Og før Freud troede vi, at vore handlinger alene var et produkt af vor bevidste vilje. Men denne store psykolog demonstrerede, at der også eksisterer en ukendt del af vor psyke, som fungerer i et hemmeligt mørke, og som endog kan beherske vort liv.'

Hustons film begynder i 1885, da Freud (Montgomery Clift) besøger Charcot i Paris og får et første indblik i hysteriens gåde, og den slutter omkring århundredskiftet, da han forelægger teorien om den infantile seksualitet og Ødipus-komplekset for sine kollegaer i Wien. Er filmen i sine detaljer ikke ganske autentisk, så er den det faktisk i konklusionerne. Huston anskueliggør, hvordan Freud kommer på sporet af så centrale begreber som »Nachträglichkeit«, infantil seksualitet og Ødipus-kompleks.

Filmen har en gennemgående patient, Cecily, som er fiktiv, men som sammenfatter erfaringer, Freud gjorde med en hel række patienter. Om Hustons skildring af Cecily kan man sige, at han benytter sig af den forskydning og fortætning, som Freud fandt så karakteristisk for vore drømme:

Cecily er som udgangspunkt baseret på Josef Breuers berømte patient Anna O., som Freud jo aldrig mødte, men kun hørte om via Breuer. Som Anna O. forelsker Cecily sig i Breuer og gennemgår en hysterisk fødsel for øjnene af ham, hvorpå han forskrækket viger tilbage fra hende, også fordi hans kone med en vis ret er blevet jaloux over det mærkelige forhold, hendes mand har til sin yndlingspatient.

Denne »fødsel« har altid hørt til de mytiske højdepunkter i psykoanalysens historie, fordi den jo 'nachträglich' markerede psykoanalysens fødsel! Men på baggrund af nyt

kildemateriale⁽¹⁴⁾ er der stillet spørgsmålstejn ved, om Anna O's hysteriske graviditet overhovedet har fundet sted, sådan som den er beskrevet af Freud-biografen Ernest Jones. Så også psykoanalysens historikere har altså problemer med at

afgøre, hvor grænsen går mellem fakta og fiktion i beretningerne om psykoanalysens fødsel. John Huston kan for så vidt være lige så troværdig som Jones, idet ingen af dem holder sig strengt til kendsgerningerne. Men også opdigtede begivenheder kan som bekendt rumme en digterisk fortættet sandhed.

I John Hustons beskrivelse af en række faktiske forløb kan man i det hele taget nemt finde unøjagtigheder:

Det er ikke rigtigt, at de hypnotiserede patienter på lægens ordre kunne huske, hvad de havde gennemlevet under hypnose. Når Freud ret hurtigt opgav hypnosen, skyldtes det tværtimod, at de netop intet kunne huske bagefter, og han mente, at denne manglende hukommelse var skyld i, at den terapeutiske virkning af hypnosen ikke holdt sig. Det var Freuds erfaring, at den varige helbredelse var afhængig af en varig erindring om traumets årsager.

Derfor er det også terapeutisk forkert, men dramatisk ganske effektivt, at Cecily genvinder synet, da hun under hypnosen »ser i øjnene«, at hendes far døde under et bordelbesøg, samt at hun genvinder evnen til at gå, da hun erindrer den »lammende« sandhed, at hun som barn var blevet forført af faderen.

Og Huston får i fortættet form fremstillet sit egentlige ærinde, som er at vise, hvordan Freud som en anden Sherlock Holmes kommer i tvivl, skønt patienten bliver rask. Der er nemlig en enkelt brik, der ikke passer: hvorfor er Cecily så glad for den dukke, som hun i sin genvundne erindring mener, at faderen har givet hende som belønning for hendes natlige ydelser? Burde hendes forhold til dukken ikke være traumatisk snarere end hengivent? Ved at sætte analysen af Cecily i relation til sin vedvarende selvanalyse indser Freud, at dukken ikke er den belønning, faderen gav hende for at tie, men det barn, hun så brændende ønskede sig med ham. Ad denne omvej udvikler han den oprindeligt ufuldstændige forførelses-teori til en mere komplet teori om Ødipus-komplekset.

Det er ganske usandsynligt, at Freuds kone Martha skulle være direkte involveret i denne proces, sådan som Huston viser. Hvis nogen var fødselshjælper, var det Wilhelm Fliess, som mærkeligt nok slet ikke optræder i filmen. Af Freuds breve til Fliess fremgår, at Martha snarere var ret skeptisk indstillet over for psykoanalysen og slet ikke den samtalepartner, hun er i filmen. Freud spørger f.eks. Fliess,⁽¹⁵⁾ om han ved noget om, hvordan børns forhold til deres ekskrementer udvikler sig, og om der f.eks. findes en tidlig periode, hvor de ikke føler afsky, men lyst. Derpå siger Freud, at han jo ganske vist bare kunne gå ind i barneværelset i sit eget hus og få svar på spørgsmålet, men afviser i samme åndedrag denne mulighed med en ironisk bemærkning om, at 'kvindfolkene ikke bakker mig op i mine undersøgelser.'

Lige som Cecily er en fortætning af Anna O og en række andre patienter, er Martha en fortætning af Martha/Fliess-aksen. Denne fortætning fritager samtidig John Huston for at komme ind på de homoseksuelle undertoner i Freuds forhold til Fliess, som jo ville være tabubelagte i en Hollywood-film i 1962. Som det sig hør og bør, viser Huston i stedet, at den legitime kærlighedspartner også fungerer som videnskabelig samtalepartner, skønt virkeligheden altså var anderledes.

Amerikanske fortyndinger

Der findes endnu en film med Freud i aktion, nemlig Herbert Ross' *The Seven Per Cent Solution* (Den snigende gift, 76), hvor Alan Arkin spiller Freud. Der kunne være noget helt Sherlock Holmes-agtigt over de associativt springende og fantasifulde ræsonnementer, hvormed Freud afslørede de ofte forbryderiske hemmeligheder bag traumerne. Og Herbert Ross lader da disse to store samtidige, den fiktive detektiv og den faktiske psykoanalytiker, møde hinanden. Sherlock Holmes lokkes til Freuds konsultation i Wien for at blive kureret for sit kokainmisbrug. Til gengæld lokker han Freud med på en vildt togjagt efter en forbryderisk og antisemitisk greve, der har bortført en af Freuds kvindelige patienter. Med revolver i hånd dræber Freud endda en af forbryderne. Ved hjælp af hypnose lykkes det desuden Freud at frelse Holmes fra kokainens svøbe - samt at

lokke hans traumatiske hemmelighed ud af ham. Freud indser imidlertid, at kurerer han Holmes for traumat, fjerner han også hans ubevidste motiv til så energisk at bekæmpe forbryderne - så Freud beder ham under hypnosen om at glemme det hele igen, når han vågner. Også filmen vil hurtigt være glemt - endda helt uden hypnose. Psykoanalysen blev jo hurtigt i udvandet form et amerikansk modefænomen, hvilket ikke ville have forbavset, men heller ikke glædet Freud, der livet igennem var meget skeptisk over for den amerikanske mentalitet, som han opfattede som overvejende materialistisk, overfladisk og pengegrisk. Også i Hollywood-filmen holdt psykoanalysen sit indtog, men som regel under former, der forvrængede dens indsigter til ukendelighed.

Skønt Freud blev forskånet for at opleve Hollywoods udvanding af psykoanalysen, ville den ikke være kommet bag på ham, jfv. hans bemærkning i et brev til sin gode ven Ernest Jones (12.4.1921) i anledning af, at en amerikansk psykoanalytiker havde skrevet en artikel, som Freud fandt 'værdiløs og vanærende':

'Amerikanerne er virkelig for ringe. Jeg vil ikke komme med en vurdering af, hvorfor de er sådan uden en bedre lejlighed til at gøre observationer. Jeg tror, konkurrencen er langt mere bitter hos dem; ikke at have succes betyder borgerlig død for dem alle, og de har ingen private hjælpekluder ud over deres job, ingen hobby, lege, kærlighed eller andre interesser, som en kultiveret person kan have. Og succes betyder penge. Kan en amerikaner leve i opposition til den offentlige mening, sådan som vi er indstillet på at gøre?'⁽¹⁶⁾

Pasolini

Tilsvarende er det lettere for en europæisk filminstruktør end for en amerikansk at leve i opposition. Det er derfor intet tilfælde, at det blev den store italienske afviger Pier Paolo Pasolini, der med *Ødipus Rex* (67) filmede den myte, som Freud opkaldte psykoanalysens grundlæggende kompleks efter. Og ingen var vel bedre egnet til dette end netop Pasolini, hvis liv var mærket af skæbnsvangre ødipale spændinger:

Gennem hele sin barndom og

ungdom omfattede Pier Paolo sin far med foragt, fordi han var fascist og løjtnant i den italienske hær, og knyttede sig til sin mor med en kærlighed så dyb, at ingen anden kvinde siden kunne overtage hendes plads. I sin smukke film *Mattæus-evangeliet* (64) lader Pasolini endda sin mor spille Jesus' mor.

Pasolini har oplyst, at han i sin film om *Ødipus* har »privatiseret« myten ved f.eks. at filme en nutidig

rammefortælling i sin egen hjemstavns og ved at klæde *Ødipus*' forældre ud efter gamle fotografier af sine egne forældre. Han hævder desuden, at hvor højt han end elskede sin mor, har han aldrig bevidst følt seksuelle impulser for hende, men måske nok for sin far, hvilket svarer nøje til Freuds syn på homoseksualitetens opståen: hvis en dreng ikke inden for rammerne af det normale *Ødipus*-kompleks kan sublimere sine ømme følelser for moderen gennem en identificering med faderen - enten fordi faderen er fysisk fraværende eller psykisk frastødende, og som fascistisk løjtnant var Pier Paolos far begge dele - kan det hændes, at drengen i stedet identificerer sig med sin mor og altså også med hendes erotiske driftsretning mod sit eget køn.

I et essay⁽¹⁷⁾ skrevet tre måneder, før Pasolini blev myrdet af en trækkerdreng, foretog han en uventet identificering med den *Laïos*, der blev myrdet af *Ødipus*. Hvor Pasolini jo tidligere placerede al sin sympati hos *Ødipus*, fordi denne revolterede mod en autoritær og fjendtlig faderskikkelse, havde han åbentbart ved sin tragiske død nået en alder og en position, der gjorde det mere nærliggende for ham at identificere sig med faderen. Han kan nu hævde, at også den far, der elsker sin søn, nødvendigvis må blive ladet tilbage i støvet som *Laïos*, og i en temmelig mystisk passage siger han uden nærmere begrundelse, at en kærlighedshandling også kan 'bestå i at angribe sønnen for til sidst at kunne ligge død i støvet'.

I betragtning af at Pasolini legede med disse tanker op til sin død, tør man ikke uden videre afvise, at hans mord kan have ret, når han forsvarede sig med, at Pasolini selv havde fremprovokeret drabet. Dødsdriften i Pasolinis kunstneriske og essayistiske produktion er så voldsomt accelererende, at det kan være nærliggende at opfatte hans død som en sidste tragisk-sublim

Pier Paolo Pasolini idealiserede sin mor Susana i en grad, så han gav hende rollen som Jesu mor i *Mattæus-evangeliet*.



Rainer Werner Fassbinder med sin mor Lilo Pempeit, som han havde et meget dobbelt forhold til: han ærede hende ved at give hende mange roller i sine film og straffede hende ved som regel at lade disse roller være ekstremt negative.



iscenesættelse af *Ødipus*-myten med sig selv i den faderrolle, han hele sit liv gjorde op med.

I den ødipale alder var Pasolini ude af stand til at identificere sig med sin fascistiske far. Denne identificering kunne han først foretage i sin sidste, posthumt udsendte film *Salo* (75). Den får sin uudholdelige gru ved at være set fra de fascistersynsvinkel, der indfanger en gruppe unge, som de med fryd voldtager, torturer og dræber. Efter således at have identificeret sig med sin fascistiske far, kan Pasolini endelig gennemføre faderdrabet, denne gang med sig selv som offer for en af de unge mænd, om hvilke han skrev, at 'deres stilhed kan være optakten til en bøn om hjælp eller et knivstik.' Havde Pasolini som ved et mirakel overlevet mødet med sin morder, ville han - som Rossana Rossanda skrev i sin nekrolog - nok have forbandet ham, men dog til slut stået ved hans side og forsvaret ham.

For Pasolini blev den Freud/Hitchcock'ske ur-scene blodig virkelighed. I hans identificering med *Laïos* smelter dødsdriften og kærlighedsdriften sammen i en grad, så man kun kan håbe, han fik lov at dø 'skælvende af glæde', sådan som han lod sin hovedperson gøre i *Svinestien* (1969). Denne film synes inspireret af Freuds myte fra Totem og tabu (1912) om urhordesønnernes konflikt med deres far: Pasolinis hovedperson er en ung mand, der strejfer rundt i ørkenen og lever af slanger og sommerfugle samt af at spise sine dræbte fjenders kød. Han

har allerede dræbt og fortæret sin personlige far, men bliver nu besejret af den ideologiske, repræsenteret ved hæren og præsteskabet. Også sit nederlag formår sønnen imidlertid at vende til en orgiastisk triumf. Før han bindes til pæle for at blive fortæret af de vilde dyr i ørkenen, udbryder han:

'Jeg har dræbt min far, jeg har spist menneskekød, jeg skælver af glæde.'

Godards 'billedkur'

Jean-Luc Godard har, efter at han op gennem 60'erne systematisk nedbrød filmens traditionelle narrative form, forsøgt at etablere en slags filmisk pendant til Anna O's »talking cure« ved med uhørt konsekvens at filme, hvad der falder ham ind uden forudgående planlægning og måske i håb om, at der ud af denne »billedkur« vil opstå nye, personlige og tidssvarende fortællestrukturer. Metoden har dog snarere resulteret i et kaos af associationer, der i deres maniske påståelighed befinder sig et sted mellem det studentikose og psykosen, sådan som det sker i f.eks. essayfilmen *Allemagne 90 neuf zero* (90), der har ambitioner om at filme det tyske samfundsmæssige ubevidste efter murens fald.

Her associerer Godard eksplicit til Freud, der jo så det som psykoanalysens opgave at genetablere den tabte historie ved at indsætte alle vore sprængte associationer i en meningsfuld helhed. Pludselig kommer således Freuds berømte patient Dora gående arm i arm med sin far, men uden at det bliver klart, hvad de bestiller i denne film. På nogle mellemtekster anfører Godard desuden et par af de kendteste Freud-citater, først Virgil-mottoet fra Drømmetydning: 'Mægter jeg ej himmelen at røre, jeg helvede vækker', og derefter afslutningen på 31. forelæsning: 'Hvor Det var, skal Jeg være.' I Godards sammenhæng er citatet lettere absurd, for hvor det jo var Freuds intention at inddæmme det'et i jeg'et ved en bevidstgørelsesproces, som han sammenlignede med Zuider-søens inddæmning, er det snarere Godards intention at lade det'et overtage jeg'ets plads - hvilket er den lige vej til psykosen.

Godard vil formentlig hævde, at hver gang vi i hans film støder på en association, vi ikke forstår, skyldes det, at her taler det ubevidste gen-

nem hans kamera. Men dermed kræver han i realiteten, at hver enkelt tilskuer skal være hans psykoanalytiker, hvilket for det første er en rolle, som er kunstoplevelsen uvedkommende, og for det andet en misforståelse af den Freud, han ellers synes at påberåbe sig. Den »talking cure«, som Godard forsøger at producere en filmisk parallel til, forudsætter, at psykoanalytikeren får mulighed for at gribe ind med strukturerende spørgsmål og udbede sig nærmere associationer til talestrømmens knudepunkter. Og den mulighed har vi ifølge mediets natur ikke over for Godards billedstrøm.

Godards metode er dermed en gentagelse af de principper, Bunuel og Dali anvendte, da de lavede *En andalusisk hund*. Men hvor Bunuel jo hurtigt forlod metoden igen og indså, at det kræver en stram fortælemæssig struktur, hvis de frie associationer skal fungere kunstnerisk snarere end patologisk, så cementerer Godards billedstrøm på postmoderne vis den sprængte bevidsthed og dementerer dermed det psykoanalytiske tilbud om heling. Og hvis man med C.G.Jung og Stanislav Grof skulle mene, at det ubevidste har nogle iboende, selv-helende kræfter, der træder i funktion, når det'ets tale- og billedstrøm får lov at flyde frit, må Godards film gennem 80'erne og 90'erne være det stærkest tænkelige dementi af denne tese. Her er ingen helende kræfter på spil, men et accelererende, altopslugende kaos.

Fassbinder

I den yngre generation af filmskabere udgør Rainer Werner Fassbinders produktion den dybeste og mest personlige parallel til Freuds. Fassbinder nærede en livslang drøm om at filme Freuds sidste store, religionskritiske værk *Manden Moses* og læren om én Gud (1939), hvor Freud forfægter den for jøderne så skandaløse tanke, at Moses ikke var ét, men to mennesker:

Den Moses, der førte jøderne ud af Ægypten, var ikke selv jøde, men en ægyptisk præst, som fik overdraget jøderne som forsøgskaniner for at realisere sin monoteistiske tese. I ørkenen fik jøderne imidlertid nok af Moses' strenge fanatisme; de slog tyrannen ihjel og erstattede ham med en mild og god jødisk fårehyrde. Senere fortrød de mordet, og for at sone deres brøde valgte de

nu frivilligt at underkaste sig de bud, de tidligere havde gjort oprør imod, samt søgte at gøre mordet ugjort ved at lade fårehyrden antage Moses' identitet og rolle.

Den dobbelthed, som Freud mytologisk projicerede ud på Moses, havde han allerede fundet konkret i barnekammeret, hvor konflikten mellem, hvad vi har lyst til, og hvad vi har lov til, kulminerer i det Ødipus-kompleks, hvor barnets første incestuøse lyster støder ind i voksensamfundets ubegribelige love. Det spaltede Moses-billede er udtryk for det paradoks, som alle revolutionære lige siden har været fanget i: på den ene side er et strengt overjeg nødvendigt for gennem målbevidst kamp at indføre et nyt samfundssystem, iden for hvis rammer det'ets hemmelige ønsker og drømme lettere kan opfyldes, men på den anden side må netop dette strenge overjeg være frigørelsens værste fjende, fordi overjeg'et er opstået via en identificering med undertrykkerne.

Det var vel just i denne ambivalens, at Fassbinders interesse for *Manden Moses*... lå. Også Fassbinder valgte sig en stamme, et arbejdsfællesskab, der gjorde det muligt for ham at realisere sine kunstneriske visioner. Og også han var inden for denne stamme to meget forskellige personer, skiftevis tyrann og fårehyrde:

'Jeg har altid sagt, at de andre har gjort mig til Führer, mens de andre siger, jeg har udsøgt mig et folk.'⁽¹⁸⁾

Næde Fassbinder ikke at filme *Manden Moses*..., lader det meste af hans produktion sig til gengæld opfatte som en realisering af Freuds værk om ubehaget ved kulturen, Kulturens byrde (29). Fassbinder fører dette ubehag tilbage til en uheldig, men samfundstypisk afvikling af Ødipus-komplekset, hvorved ubearbejdede og fortrængte restdannelser som kastrationsangst og faderidentificering tikker i det ubevidste som en tidsindstillet bombe.

Jeg vil jo kun, at I elsker mig (1976) indledes med en visualisering af Ødipus-komplekset. I et flashback til hovedpersonens barndom har den 4-årige Peter glædestrålende givet sin mor en stor buket blomster - som en frierbuket. Men da hun finder ud af, at han har plukket dem i naboens have og altså er ved at udvikle sig til en tyv, beder hun ham trække bukserne ned og lægge sig på maven over en stol, hvorpå hun

tæver ham i enden med en tøjbjøle. Og da faderen lidt forlegent forlader stuen under afstraffelsen, slår moderen endnu hårdere, til hun i op-hidselse taber bøjen. Som så ofte før i Fassbinders produktion besvares en kærlighedsgestus med rå vold, og som så ofte før personificeres den undertrykkende forældrein-stans af moderen, mens faderen er tøvende eller fraværende. Dette brud på det klassiske kønsrolle-mønster har rod i Fassbinders egne barndomserfaringer, men er iøvrigt typisk for en tid, hvor familiemøn-stret er sprængt.

Som voksen ligger Peter under for en stærk faderlængsel, der ytrer sig ved, at han får et venskabeligt forhold til en krovært, som ligner hans far. En sen aften forsøger han hos kroværten at ringe til sin rigtige far for at låne penge af ham, men opdager til sin fortvivlelse, at han har glemt nummeret. I det samme kommer ind ung arbejdsløs mand uden penge ind og vil have en øl. Kroværten smider ham brutalt ud, og pludselig slår det klik for Peter. Han griber telefonen og hamrer den i hovedet på kroværten, hvorpå han kvæler ham.

Symbolbrugen i denne slutse-kvens er klart Freud-beslægtet, men er samtidig så elementært drama-tisk, at scenen sagtens kan forstås af alle, som aldrig har læst en stavelse af Freud. Hvad der kan tolkes sym-bolsk, er nemlig først og fremmest en ganske konkret udnyttelse af sce-nens realistiske elementer: det glemte telefonnummer er naturlig-vis udtryk for Peters manglende fø-lelsesmæssige forbindelse til fader-en, og da han herefter ser den mand, der ligner hans far, opføre sig

brutalt over for en ung mand, der kunne være ham selv, rabler det for ham. Der sker et regulært identi-tetssammenbrud, og med den tele-fon, der netop har mindet ham om den brudte forbindelse til faderen, slår han den mand ihjel, der minder ham om hans far.

Denne ødipalt bestemte aggres-sion og selvdestruktion får hos Fass-binder ikke blot individuelle udtryk, men projiceres ud på en samfunds-mæssig scene, f.eks. i beskrivelsen af den vesttyske terrorisme i *Den tredje generation* (79). Det er en avantgar-distisk formsprængt film, men med et plot, der så enkelt som en bør-neremse rummer Fassbinders kom-plicerede tema om det fortrængtes tilbagevenden i form af vold:

Politiet har hidtil været en god kunde hos computerforhandleren Lurtz, fordi de har brugt hans tek-nologi i bekæmpelsen af de terrori-ster, der er udstødt eller har ud-meldt sig af samfundet. Men Lurtz' business er i krise, for der er ikke så mange terrorister tilbage. Som den driftige forretningsmand han er, fi-nansierer han derfor en ny terror-gruppe ved hjælp af en dobbelta-gent. Gruppens medlemmer drøm-mer ikke om, at de er finansieret af den storkapital, de vil bekæmpe, og Lurtz drømmer heller ikke om, at gruppen blandt alle driftige kapitali-ster i forbundsrepublikken skal finde på at kidnappe netop ham og true ham med henrettelse, hvis ikke alle fængslede terrorister løslades in-den 24 timer!

Freud forestillede sig i Kulturens byrde, at psykoanalysen også burde kunne anvendes til en forståelse af det syge samfund. Han er ikke blind for de betydelige vanskeligheder, der er forbundet med diagnosen af samfundets neuroser, og han spør-ger, hvad den terapeutiske indsigt i samfundets sygdomme egentlig kan gavne når man alligevel ikke kan sende masserne i terapeutisk be-handling. Måske ville Freud ved nærmere eftertanke endda mene, at en filmkunstner lettere kunne sætte noget ind over for disse vanskelighe-der, end en psykoanalytiker kan.

Og når dette projekt er lykkedes bedre for Fassbinder end for nogen anden filminstruktør, skyldes det måske netop, at han aldrig var elev af Freud, men gjorde sine egne erfari-nger og iagttagelser, som viste sig så beslægtede med Freuds, at det er nærliggende at opfatte Fassbinder, som den, der frem for nogen har re-aliseret, hvad Freud med mange for-behold så som en teoretisk udfor-dring, nemlig at gå i kast med »de kulturelle fællesskaber patologi«.

Noter:

(1) Chaplin-brevet findes i »Sigmund Freud: Briefe 1873-1939«. Herausgewählt und herausgegeben von Ernst und Lucie Freud (S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1968).

(2) Freuds korrespondance med Karl Abra-ham om »Geheimnisse einer Seele« findes i »Sigmund Freud/Karl Abraham, Briefe 1907-1926«. Herausgegeben von Hilda C. Abraham und Ernst L. Freud (S. Fischer Ver-lag, Frankfurt am Main 1965).

(3) Der hentydes til de forelæsninger, Freud holdt på Clark University, Worcester, under sin rejse til USA i 1909. De findes på dansk under titlen »Om psykoanalyse. Om drøm-men« (Hans Reitzel, København 1984).

(4) En række af Luis Bunuels film, deriblandt »En andalusisk hund«, »Borgerskabets di-skrete charme« og »Begærets dunkle mål«, er herhjemme udsendt på video af Gloria Film. Jeg analyserer mere udførligt Bunuels - og Pasolinis - produktion i »De uforsonlige« (Amadeus, København 1988).

(5) Raymond Durnat: Luis Bunuel. (Movie Paperbacks/Studio Vista, London 1967).

(6) Jacques Brunius har skrevet om Bunuels kortfilm i Roger Manwells antologi »Experi-ment in Film« (1949).

(7) Bob Dylans »Gates of Eden« findes på al-bummet »Bringing It All Back Home« (CBS, 1965).

(8) Citeret efter »Sigmund Freud Briefe 1873-1939«.

(9) Citeret efter »Sigmund Freud/Arnold Zw-eig: Briefwechsel« redigeret af Ernst L. Freud (S. Fischer Verlag, Frankfurt 1968).

(10) Citeret efter Michael Molnar: »The Diary of Sigmund Freud 1929-39« (Hogarth Press, London 1992).

(11) Citeret efter Francois Truffauts inter-viewbog »Hitchcock« (Secker and Warburg, London 1968. Dansk udgave: Rhodos 1973).

(12) Truffauts gjorde denne iagttagelse i en tale, han holdt for Hitchcock, da American Film Institute gav ham sin hæderspris. Begi-venheden er fastholdt på videoen »American Film Institute Salutes Alfred Hitchcock« (Worldvision Home Video)

(13) De Freud'ske temaer i Hitchcocks pro-duktion har jeg analyseret i »Hitchcock. Hans liv og film« (Gyldendal Paperback, 1995).

(14) James Strachey fortæller i en fodnote i sin engelske oversættelse af Freud & Breuer: »Studies on Hysteria« (Penguin Books, Lon-don 1980), at Freud personligt har fortalt ham om Anna O's hysteriske graviditet, og Ernest Jones hævder også at have har histo-rien fra Freud i vol. 1 af sin store Freud-bio-grafi (Hogarth Press, London 1953). Jones kan desuden henvise til, at Freud har be-skrevet episoden i et samtidigt, men des-værre upubliceret brev til sin forlovede dateret 31. okt., 1883. Alligevel stiller H.F.El-lenberg spørgsmålstegn ved denne hysteri-ske graviditet i »Journal of the History of the Behavioral Sciences«, Vol. 8 (1972), men uden at henvise til Martha-brevet som kilde-skrift.

(15) »Sigmund Freud Briefe an Wilhelm Fli-ess« er udgivet af Jeffrey Masson (Fischer Verlag, Frankfurt 1986).

(16) Citeret efter »The Complete Correspon-dence of Sigmund Freud and Ernest Jones 1908-1939«. Edited by R. Andrew Paskau-skas (The Belknap Press, London 1993).

(17) Pier Paolo Pasolinis essay »Uden for paladset« findes i »Lettere Luterane« (Ei-naudi Editore, Torino 1976. Tysk udgave: »Lutherbriefe«, Medusa, 1983).

(18) Citeret efter Wolfgang Limmers inter-view med Fassbinder i »Rainer Werner Fas-binder, Filmemacher« (Rowohlt, 1981).