

Når drøm blir virkelighet: Om å begjære den andre

“No dream is ever just a dream.”

Eyes Wide Shut, 1999

Det er Sigmund Freuds påstand at våre drømmer og fantasier symboliserer oppfyllelsen av spesifikke begjær og ønsker. Uten å motsi Freud forsøker Jacques Lacan med sin lingvistiske vending av psykoanalysen å argumentere for at drømmen ikke bør betraktes som en kode for å forstå et begjær som allerede er der, men som et scenario som faktisk understøtter og skaper begjæret. Med andre ord, begjæret er avhengig av et drømmescenario som antyder dets retning og definerer dets objekt. For å begjære må vi altså ha evnen til å fantasere.

Begjær er ikke naturlig. Om våre drifter har et naturlig eller instinktivt opphav, er våre begjær alltid konstruert og konstituert av samfunnet vi lever i, språket vi bruker, verdiene vi identifiserer oss med, relasjonene og erfaringene vi er omgitt av. Det er dette Lacan hentyder til når han hevder at ubevisstheten er strukturert som et språk: våre ubevisste ønsker og forestillinger stiger ikke opp fra et naturlig førspråklig dyp, men er dialektisk knyttet til det symbolske universet som produserer vår felles virkelighet. Våre personlige begjærønsker utgjør individuelle fragmenter av vårt felles begrepsapparat.

I en avgjørende scene fra Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* fra 1999 forteller Alice (Nicole Kidman) til ektemannen Dr. Bill Harford (Tom Cruise) om en marineoffiser hun hadde sett på et hotell i Cape Cod:

”Han kastet et blick på meg i det han passerte. Kun ett blick. Ingenting mer, men jeg kunne knapt nok bevege meg. Den samme ettermiddagen, da Helena dro på kino med en venninne, elsket vi (Alice og Bill). Vi la planer for fremtiden. Vi pratet om Helena. Men

ikke ett øyeblikk klarte jeg å glemme ham. Jeg tenkte at hvis han bare ville ha meg, om det så bare var for en natt, så var jeg berett til å gi opp alt. Deg. Helena. Hele min fremtid. Alt sammen. Det rare var, at på same tid var du kjærere for meg enn noen sinne. I det øyeblikket var min kjærlighet for deg både kjærlig og trist. Jeg sov knapt den natten og neste morgen våknet jeg opp i panikk. Jeg visste ikke om jeg var redd for om han hadde dratt, eller for om han fremdeles befant seg der. Først ved middagstider forsto jeg at han var borte og jeg følte meg lettet.”

Dialogen er spesielt urovekkende for Bill siden han akkurat hadde proklamert at han aldri hadde vært sjalu på Alice fordi hun er hans hustru og mor til hans datter. Det går opp for ham at Alice faktisk kan begjære noe mer enn trygghet og familiære forpliktelser. Ikke minst uroer det ham at Alice har slike fantasier nettopp i de øyeblikkene hun og Bill oppfyller det han forventer skal være ekteskapets intensjoner: når de elsker, tar seg av barn og planlegger fremtiden.

Interessant nok er det hennes fantaserte utroskap som med ett skaper et reelt svik for ham. I et selskap hos Victor Ziegler (Sydney Pollack), hvor han vel vitende forlater sin kone i armene på en annen mann, nærer han ingen bekymring for at hun faktisk skulle finne på å være utro. Også når Alice senere bekrefter at mannen hun danset med faktisk ønsket sex med henne, uttrykker Bill forståelse for at andre menn ønsker å ligge med en så vakker kvinne som henne. Hans nyervervede sjalusi retter seg derfor ikke mot hennes konkrete handlinger, men mot hennes fantasier.

Dr. Harford føler seg muligens overdrevent trygg på Alice fordi han selv mangler de samme begjærene som hun tilkjennegir. Om han lar seg smigre av de to modellene som åpenlyst forsøker å forføre ham på familien Zieglers fest, viser han ingen tydelige tegn til at han kunne tenkt seg å sex med dem. Når Alice senere konfronterer ham med at han flørtet med de to jentene, avviser

han hennes mistanker ved å henvise til at de er gift, at han elsker henne og aldri ville finne på å såre henne. Selv når han vikler seg inn i sine egne argumenter og proklamerer at menn kun er ute etter sex, forsøker han fortsatt å avvise Alices mistanker ved å antyde at han er et unikt unntak. Alice nekter selvfølgelig å tro ham. Ikke bare nekter hun å tro at Bill ikke skulle føle seg tiltrukket av de to unge modellene, hun føler seg direkte forulempet av Bills antydninger om at han ikke lå med dem av hensyn til henne. For det er nettopp hans skinnhellige mangel på begjær som irriterer henne. Hadde han bekjent et begjær for de to jentene, hadde Alice hatt all grunn til å bli sint på ham, men det ville i det minste ha blottstilt visse menneskelige trekk Bill Harford tilsynelatende mangler fullstendig.

Vi seere har i motsetning til Alice all grunn til å tro at Bill snakker sant om seg selv. Det er åpenbart at Dr. Harford først og fremst elsker seg selv, sitt liv og sin egen legegjerning. Så oppslukt er han av seg og sitt eget virke at han ikke trenger bekreftelse fra andre enn seg selv. Når han på den samme festen hos familien Ziegler redder en kvinnes liv, har han ingen behov for å meddele episoden til Alice, selv ikke for å kunne avkrefte hennes mistanker om de to modellene. Dr. Harford er den profesjonelle legen som redder liv, som overhodet ikke føler begjær for sine kvinnelige pasienter og som ikke forventer at de skal føle begjær for ham. Som i ethvert borgerlig drama har Dr. Harford evig nok med seg selv, sine idealer og sin selvbekreftelse av rollen som ansvarlig samfunnsborger.

Symptomatisk nok opplever vi heller aldri at Bill og Alice elsker sammen. Det finnes riktignok en scene som antyder opptakten til en seksuell akt. Vi ser Alice stående foran et speil med ryggen mot oss. I bakgrunnen hører vi Chris Isaaks *Baby Did a Bad Bad Thing*. Bill stryker Alice nedover ryggen, titter på henne og retter deretter blikket mot sitt eget speilbilde. Han begynner å kysse henne, men før vi får bekreftet at Bill og Alice virkelig gjennomfører elskovsakten, velger Kubrick å la scenen fade ut i sort. Vi får med andre ord ikke vite hva som skjer. I en mer

tradisjonell kjærlighetsfilm ville hentydningen til sex være nok til å anta at paret faktisk kommer til å elske sammen, men i *Eyes Wide Shut* skaper den åpne scenen nettopp grunnlag for å tro at de muligens ikke gjennomfører noen seksualakt. Om den gjennomføres, er den i beste tilfelle pasjonsløs. For ser vi ikke et drag av skuffelse i Alices ansikt i det scenen går over i sort? I det hun møter sitt eget blikk i speilet ser vi ingen tegn til opphisselse eller forhåpning om tilfredsstillelse. Tvert i mot. Det som kunne blitt filmens eneste erotiske scene er preget av en urovekkende mangel på begjær.

Det vi vet om ekteparet Harford, er hvor kjølig, rutinepreget og nærmest mekanisert livet deres er. Deres bevegelser i hjemmet fremstår som et sett velkoordinerte bevegelser orkestrert av Shostakovitch *Jazz suite, Waltz. Nr. 2*. Men om Bill og Alice svinger seg rundt hverandre, danser de på sett og vis aldri med hverandre. Som i den antydete elskovsscenen møtes de aldri ansikt til ansikt, men tvinner sine personlige gjøremål rundt hverandres forventninger til den rigide strukturen som utgjør 'ekteparet Harford'.

Bill og Alice har alle forutsetninger for å leve et godt liv. De har særdeles god økonomi og bor i en eksklusiv leilighet på Central Park West i New York, men deres hverdagsliv er ironisk nok orkestrert av en suite skrevet av en komponist som levde under Josef Stalins Sovjetvelde. Tidlig i filmen gjør Bill og Alice seg klar til å gå på fest hos familien Ziegler. Dialogen mellom dem utspiller seg omtrent som følger:

”Skatt, har du sett lommeboken min?”

”Ligger den ikke på nattbordet?”

”Hør her, vi begynner å bli sent ute.”

”Jeg vet. Hvordan ser jeg ut?”

”Perfekt.”

”Er håret mitt ok?”

”Det er fantastisk.”

”Du ser ikke engang på det.”

”Det er vakkert. Du er alltid vakker.”

I løpet av dette minuttet følger vi Bills bevegelser gjennom soverommet og deres private bad. Han spør ikke etter lommeboken fordi han ikke vet hvor den er, men snarere for å oppfylle rollen som ektemannen som stadig blir ivaretatt av sin oppofrende kone. Alice svarer det de begge vet at han allerede vet, og vi ser et drag av oppgitthet over Bills ansikt i det han henter lommeboken fra nattbordet. Han bebreider henne lett for at de er sent ute og hun spør ham hvordan hun ser ut. I det øyeblikket har vi fulgt Bill inn på badet hvor Alice sitter på toalettet og tørker seg med toalettpapir. De har vært gift i ni år og føler tydeligvis ingen bluferdighet overfor hverandres nakenhet eller toalettbesøk. Alice bemerker at Bill ikke ser på henne og han forteller at hun er pen mens han ser seg selv i speilet. Som Alice allerede vet at lommeboken ligger på nattbordet, vet Bill at hans kone er pen. Han trenger ikke engang se på henne.

Derfor har vi all grunn til å tro at Bill ikke ser sin kone som et annet menneske, men som en brikke i Dr. Harfords ekteskap. Det vil si, som en del av Bills selvskende iscenesettelse av den respektable samfunnsborgeren Dr. Harford. Etter ni års ekteskap har Bill mistet fantasien om sin kone som et begjærsobjekt. Hun er ikke lenger en annen, men en del av hans eget behov for narcissistisk selvbekreftelse. Ekteskapet har blitt en rigid struktur som undertrykker deres begjær for hverandre.

I *Eyes Wide Shut* er dette et større problem for Alice enn for Bill. Hvor han finner egobekreftelse nettopp gjennom det begjærsløse ekteskapet, søker Alice bekreftelse på tross av det. Den ungarske selskapsløven Sandor Szavost uttrykker dette paradokset i det han spør Alice: ”Synes du ikke ekteskapets forlokkelse består i at det gjør bedrag nødvendig for begge parter?” Med andre ord, ekteskapets rigiditet gjør seg avhengig av en form for bedrag hvis begjæret ikke skal svinne

hen. Enten i virkeligheten (som Szavost håper på) eller i fantasien (hvor Alices kjærligste øyeblikk for Bill paradoksalt nok viser seg å ha forankring i begjæret for en annen).

Hva om Alice hadde fått sin marineoffiser? Ville hun da opplevd tilfredsstillelse? Sannsynligvis, men bare fordi fantasien inneholder en overskridelse, ikke fordi fantasien blir virkelighet. I følge Lacan er begjær essensielt sett et begjær etter overskridelse, og for at det skal være en overskridelse, må det i første omgang finnes et forbud. Alices begjær for den andre er med andre ord et ønske om å overskride ekteskapets begrensninger. Om fantasien peker mot objektet (marineoffiseren), er dets konstante attraksjon avhengig et forbud (ekteskapet). Hadde Alice forlatt Bill til fordel for marineoffiseren, må vi anta at også begjæret etter ham hadde stilnet. For begjæret er alltid avhengig av en form for bedrag, gjerne i virkeligheten, men alltid i fantasien.

Hvordan vet vi at Bill ikke begjærer? Bills mangel på begjær kommer overraskende nok tydeligst til syne i de lett absurde scenene som følger etter at Alice har bekjent sin fantasi om marineoffiseren. Scenene er alle forbundet av en logikk som ligger mye nærmere drømmen enn virkeligheten. For Bill utsettes gjentatte ganger for hendelser som fremstår som stereotype seksuelle fantasier heller enn møter med virkelige mennesker. Kubrick presenterer oss aldri for en overgang som markerer at Bill entrer en drøm. Tvert i mot, vi må anta at fantasiene er høyst reelle og virkelige. Men dermed forsvinner også grunnlaget for å føle begjær. Det vil si, når drømmen blir virkelighet, forsvinner fundamentet som skaper og opprettholder begjæret. Virkeligheten erstatter ikke fantasiens funksjon, den fortrenger den.

Drømmesekvensen forgår i løpet av en natt. På et hjemmebesøk hos en død pasient, fremkommer det at datteren i huset er hodestups forelsket i ham og er villig til å oppgi sin forlovede bare for å leve i nærheten av Bill. Neste scene fremstiller en heller klassisk mannlig fantasi: Bill møter en gateprostituert skjønnhet som viser seg å være mer interessert i ham enn

hans penger. Deretter møter han kostymehandlerens frivole tenåringsdatter som ikke kan motstå eldre menn. Det hele kulminerer i den famøse orgiescenen på den gamle herregården på Long Island. På tross av oppstyret rundt de eksplisitt skildrede seksscenerne, er scenen klinisk redusert for erotisk kraft. Mennene er godt gjemt bak kapper og kutter, mens kvinnene er nakne bortsett fra maskene som skjuler deres ansikter. Scenen fremstiller den fullkomne avhumaniseringen av kvinnen: hun er utelukkende redusert til sitt blotte kjønn. Bokstavelig talt: ingenting er overlatt til fantasien. Derfor finnes det naturlig nok ingen draging mellom kjønnene. Kvinnene blir fordelt av en heller potensløs yppersteprest som står og holder takten. Sexscenerne er mekaniske og ritualiserte. Den maskerte menneskemengden som står og glør, viser ingen tegn til affekt eller opphisselse. Med andre ord, seksualakten er død, fantasiløs og fullstendig blottet for begjær.

Men når drømmen blir virkelig, blir virkeligheten et mareritt. Den samme morgenen som Bill kommer hjem, forteller Alice at hun har hatt en forferdelig drøm som er overraskende lik den virkeligheten Bill nettopp har opplevd: hun beskriver en orgiescene hvor hun har sex med flere menn. Hele tiden er hun klar over at Bill står og ser på henne. Alices fantasi speiler Bills virkelighet og vi får med ett en anelse av at forskjellen mellom fantasi og virkelighet har kollapset. Men hvor Alice opplever marerittet i drømme, må Bill gjennomleve det i virkeligheten. Dermed opplever han at hans venn Nick Nightingale (Todd Field), som hadde gitt ham passordet til herregården, forsvinner på bemerkelsesverdig vis. Kvinnen som tilsynelatende reddet hans liv på herregården, dør under mystiske omstendigheter. Selv mottar Bill trusler og blir forfulgt på gaten. Og på lignende vis som Alice våkner opp og bekjenner drømmen for ham, opphører Bills mareritt først når han bekjenner virkeligheten til sin kone.

En av filmens mest utskjelte kvaliteter er at den aldri gir oss svar på om Bills opplevelser er drøm eller virkelighet. Dette skaper et forvirrende brudd på alle forventninger vi har til sannhet og illusjon. Fordi vi til daglig opplever å ha et meget godt grep om hva som er virkelighet og hva

som er illusjon, forventer vi også av filmen at den skal innordne seg dette skjemaet. Det er greit at den leker med skillet underveis, men til slutt forventer vi at den skal avsløre hva som er sant og hva som er usant. Skillet mellom illusjon og virkelighet, mellom fantasi og fakta, er en av de mest grunnleggende koordinatene for vår forståelse av verden. Når filmen insisterer på å blande dem sammen, føles den direkte uforløst og uten mening. Det er som den ikke skildrer virkelige mennesker.

Dette er muligens filmens hovedpåstand: at det finnes ikke et rigid skille mellom fantasi og virkelighet, at de snarere er gjensidig avhengig av hverandre. De kan strengt tatt ikke skilles fra hverandre, for uten fantasien bryter virkeligheten sammen. Virkeligheten understøttes ikke av sannheter og harde fakta, men av våre fantasier og drømmer.

Denne insisterende sammenblandingen av fantasi og virkelighet kommer tydelig til syne i den siste dialogen mellom Bill og Victor Ziegler. Når Bill konfronterer Ziegler med at de har bortført hans venn og tatt livet av kvinnen, forteller Ziegler at det hele var et iscenesatt maskespill for å skremme Bill fra å røpe sannheten. Men hva er da sannheten? Vi er allerede usikre på om orgiescenen er drøm eller virkelighet, så hvis det stemmer at Ziegler og hans venner ikke bortførte hans venn eller tok livet av kvinnen, så operer vi med et maskespill i maskespillet, en illusjon i illusjonen, en drøm i drømmen. Kubrick skaper med andre ord en collage av sannheter og illusjoner som aldri kan føres tilbake til et absolutt nullpunkt. Vi blir for alltid tvunget til å lure på hva som er sant eller usant. Konfrontert med Bills påstander svarer Ziegler at kvinnen døde av en overdose inne i sitt eget hjem: "Døren var låst fra innsiden. Politiet er fornøyd." En telefonsamtale kan sannsynligvis bekrefte at Nick Nightingale er hjemme hos sin kone. Det er altså ikke noe problem å bekrefte hendelsene empirisk. Men om de bekreftes, så mister likevel sannheten sin funksjon, for nattens hendelser understøttes overhodet ikke av eventuelle

verifiserbare sannheter. Tvert i mot. Bills opplevelser får mening kun når virkeligheten understøttes av illusjonen.

Et klassisk eksempel på virkelighetens fantasifulle grunn finner vi i forelskelsen. Forelskelse er som kjent en form for vanvidd der den forelskede fortolker gestuser fra den andre som tegn på at kjærligheten er gjensidig. En hilsen, et smil eller et møte, alt leses som mulige bekreftelser på at man er elsket tilbake. Interaksjon med den andre er fra den forelskedes side styrt av forestillingen om at den andre også muligens elsker en selv. Den forelskedes og den elskedes virkelighet er derfor understøttet av den enes eller begge kjærlighetsfantasier. Om den andre rent faktisk elsker den forelskede tilbake, er uvesentlig for deres interaksjon så lenge den elskede ikke eksplisitt har meddelt sin manglende kjærlighet for den forelskede. Men selv da kan avslaget tolkes som en form for bekreftelse for en som er sykkelig forelsket.

Det samme gjelder sjalusien. En man kan være hemmet i sin hverdag fordi han er sykkelig sjalu på sin kone. Følgelig utvikler han visse tvangshandlinger slik som å forfølge hennes, sjekke hennes post og talemeldinger osv. Om hans kone er utro eller ikke, er fullstendig uvesentlig for mannens handlinger. For det er stadig fantasien om at hans kone er utro som styrer hans bevegelser. Skulle det vise seg at kona faktisk var utro, endrer det ikke sjalusiens karakter. Sjalousi er like patologisk om fantasien kan faktasjekkes eller ikke.

I en av filmens siste dialoger sier Alice til Bill:

”Jeg tror vi bør være takknemlige. Takknemlige for at vi har greid å overleve våre eventyr, uansett om de var virkelige eller bare en drøm.”

”Er du sikker?”

”Er jeg sikker? Bare så sikker som jeg er på at en natts realiteter, for å ikke snakke om en hel livstid, aldri kan utgjøre hele sannheten.”

”Og ingen drøm er kun en drøm.”

Virkeligheten utgjør med andre ord aldri den hele og fulle sannhet. Samtidig er heller ikke drømmen kun en illusjon. Tvert i mot. For fantasien og virkeligheten omslutter hverandre. De er begge gjensidig forbundet til hverandre og når den ene dimensjonen faller bort, så kollapser også den andre. Virkeligheten er like avhengig av fantasien, som fantasien er av virkeligheten.

Samtidig er drømmen mer fryktinngytende enn virkeligheten. I *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* omfortolker Lacan en drøm Freud beskriver i sin *Drømmetydning*. Den handler om en far som våker over sitt døde barn, men som faller i søvn og opplever at barnet oppsøker ham i drømme. Der forteller barnet anklagende: ”Far, ser du ikke at jeg brenner?” Umiddelbart våkner faren og oppdager at et stearinlys har veltet over barnets seng og satt det i lys lue. Freuds tradisjonelle påstand er at den drømmende integrerer eksterne sanseinntrykk i drømmen nettopp for å unngå å våkne opp til virkeligheten. Som kjent kan man drømme at man hører en alarm, mens det i virkeligheten er vekkerklokken som kimer. Drømmen er i følge Freud er alltid å foretrekke foran virkeligheten, og man våkner opp bare fordi det eksterne sanseinntrykket blir for sterkt. Lacan snur opp ned på dette. Faren våkner ikke fordi virkelighetens sanseinntrykk blir for sterkt, men fordi hans dårlige samvittighet overfor barnet blir for overveldende. Begjæret etter barnet er for overveldende og faren våkner opp til virkeligheten og de dagligdagse gjøremål for å unngå å bli konfrontert med følelsene. Når han først våkner kan han med letthet slukke den virkelige brannen med et glass vann. Brannen i hans indre kan derimot bare unngås ved å forhindre at drømmen utvikler seg til et mareritt.

Dermed får *Eyes Wide Shuts* overraskende plumpe avslutningskommentar sin mening. For hva er det eneste Bill og Alice kan gjøre for å holde marerittene på avstand? De må rømme tilbake til virkeligheten. De må knulle. Om fantasien understøtter virkeligheten ved å konstruere våre begjær, er det like fullt bare virkeligheten som kan stagge fantasiens destruktive kraft. Ikke ved å

la fantasiene realisere seg i virkeligheten, men tvert i mot ved å la begjæret få utløp vi praksiser og seksualakter som holder fantasiene på en armlengdes avstand. For i følge Lacan er det lettere å leve i virkeligheten, enn å realisere sitt begjær. Kun ved å slippe konfrontasjonen med våre egentlige begjær, kan vi fortsette å leve våre liv på en uforstyrret måte. Freuds lystprinsipp, vårt ønske om å utsette ubehag, flyter her sammen med realitetsprinsippet.

Det er dette Alice erkjenner. I forlengelse over takknemligheten over at de som par har overlevd hverandres eventyr, foreslår Bill at de skal være tilstede for hverandre for alltid. Alice svarer med skepsis, for hva annet er evigheten om ikke nettopp ekteskapets begjærsløse forpliktelse og fantasienes terror? Det er derfor hun ikke lover ham evighetens rigiditet, men tvert i mot seksualitetens spontanitet:

”Det viktige er at vi er våkne nå, forhåpentligvis for lang tid.”

”For alltid.”

”For alltid?”

”For alltid.”

”La oss ikke bruke det ordet. Det skremmer meg. Men jeg elsker deg og det er noe veldig viktig vi må gjøre så fort som mulig.”

”Hva er det?”

”Knulle!”

Litteratur:

Barthes, Roland: *Kærlighedens forrykte tale*, Rævens sorte bibliotek: København 1990

Freud, Sigmund: *Drømmetydning*, Cappelen: Oslo 1992

Lacan, Jacques: *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960 (The Seminar of Jacques Lacan, Book VII)*,

Norton: New York & London 1992

Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (The Seminar of Jacques Lacan, Book*

XI), Norton: New York & London: 1998

Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, Verso: New York & London, 1989

Žižek, Slavoj: Eyes Wide Shut and the Lacanian Real, fra by Slavoj Žižek: *The Frigate of Real Tears:*

Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post Theory, London: BFI Publishing, 2001, pp. 173 –

175. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0107.html>

Jamie Stuart: *Eyes Wide Shut*, <http://www.movienavigator.org/eyeswideshut.htm>