

ESSAY

af Bülent Diken og Carsten Bagge Laustsen

Sociofiktion

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

På denne baggrund kan det ikke undre, at man ofte sammenligner filmens og drømmens verden: Hollywood er, som vi ofte hører, en drømmefabrik. Men analogien stikker dybere. Når vi drømmer, er vi i fysisk forstand immobile, men følelsesmæssigt og visuelt yderst bevægelige – og det mere, end når vi befinder os i vågen tilstand. Sådan er det også i biografen: Vi er bundet til hvert vores sæde, fuldstændig immobile, mens vores perceptioner og tanker tager os langt bort. Her har vi en af filmens kerneydelser. Den gør det muligt for os skabe en distance til os selv – og til for et øjeblik at blive en anden. Vi bliver, når vi lader os gribe af en film, til nomadisk rejsende – selv om vi faktisk ikke flytter os ud af stedet. Det filmiske øger vores forestillingsevne. Og det så radikalt, at det samfundsmæssige til tider faktisk opfattes som et filmisk biprodukt. Sommetider slår den tanke ned i os, at det faktisk snarere er "virkeligheden", som mimer filmens verden, og ikke den anden vej rundt.

Dette blev åbenbaret for os i september 2001. Vi havde netop færdiggjort en artikel om filmen *Fight Club*, hvor den voldelige reaktion mod forbrugersamfundets irrealitet kulminerer i en romantisk scene, hvor de to hovedpersoner hånd i hånd betragter et katastrofisk orgie af bygninger, der styrter i grus som følge af et terrorangreb. Vi gjorde artiklen færdig, sendte den til et tidsskrift, for kort tid efter, den 11. september, at opleve det forfærdelige angreb på World Trade Center. Fantasien om terroren og den reelle terror blev

pludselig mærkeligt indistinkte. Det var, som om ondskaben strømmede ud af vores tv. Vi kom derfor til den konklusion, at det filmiske ikke blot udstansede billeder af en eksternt givet realitet, at den ikke blot var en skygge eller repræsentation af noget, men at det snarere var omvendt: At realiteten er en repræsentation af et billede eller en forestilling – en skygge af en skygge.

Formålet med det følgende er at reflektere over netop denne tanke. Som en begyndelse og i kort form: Hvad er forholdet mellem filmens verden og det sociale? – Hvis altså overhovedet denne måde at spørge på er rimelig og frugtbar. Vi vil forsøge at vise, at dette spørgsmål kun kan være en begyndelse, da det bygger på en problematisk forestilling om en klart markeret og utvetydig adskillelse mellem fiktionens verden og det sociale. Vores forsøg på at tænke hinsides denne skarpe opdeling tager udgangspunkt i og cirkulerer omkring begrebet "sociofiktion", som vi hermed gerne vil føje til det sociologiske vokabular.

Begrebet sociofiktion anvendes for at fastholde et parallaksisk blik. Sammentrækningen af de to ord markerer på den ene side, at der findes to adskilte registre, der kan tænkes analytisk adskilt, men på den anden side samtidig, at disse to ordner indgår i en forbindelse og gensidig kontaminering, der forandrer begge. Formålet er ikke at forsøge endnu en aftapning af den udtrådte diskussion af, om virkeligheden findes eller blot er en social konstruktion. Essayet kan utvivlsomt læses som en positionering i denne debat, men det ændrer ikke ved, at formålet er at undersøge, hvorledes sociologien kan beriges af en konfrontation med filmens verden. Hvis man diskuterer, om det sociale er "virkeligt" eller konstrueret, vil man basere sig på en ontologisk skelnen, som vi anser som værende problematisk at tage som sit udgangspunkt. Vi vil gerne noget andet.

Vi sigter mod at forbinde to debatter. Vi tager udgangspunkt i debatten om forholdet mellem sociologi og film, men for gennem denne debat at rejse mere grundlæggende spørgsmål om forholdet mellem det sociale og det "fiktive". Som nævnt bringer vi gennem forestillingen om "sociofiktion" de to registre i forbindelse. Vi lader dem for det andet kontaminere hinanden, og sidst, men ikke mindst, så lader vi det, man kan forstå ved det sociale og det fiktive, transformere i denne proces. I bund og grund handler det måske mest om en opfordring til en anden og ny måde at bedrive sociologi på.

Platons biograf

Vi skrev, at realiteten virkede som en skygge af en skygge. Hvordan kan man give mening til en sådan umiddelbar absurd tanke? Det første forsøg på noget sådant var måske Platons hulelignelse, ifølge hvilken menneskeheden befinder sig i en hule, blindet af sin egen uvidenhed og uvidende om mulighederne for at opstige til et højere bevidsthedsniveau. Hulen er her en metafor for billedernes verden, for simulakret eller irrealiteten, som vi ved, Platon ikke havde meget tilovers for. Dette modstilles så af Platon til realitetens sfære, dvs. for-

merne bag simulakret. Uden viden om disse former vil subjekterne være som lænkede fanger, der ikke kan se andet end hulens vægge, på hvilke en ild kaster skygger. Huleboerne må derfor nøjes med blot at høre ekkoer eller se skygger. Hvis Platon havde levet i dag, ville han sandsynligvis:

have erstattet den kluntede hulemetafor med en biograf, ilden med en projektor, filmen ville erstatte objekterne, som kaster skygger, skyggerne på væggen ville i stedet projiceres op på et lærred, og endelig ville ekkoerne komme fra højtalerne bag biografgængerne (Brians 1998).

Er filmens verden, alt taget i betragtning, blot en skyggeagtig repræsentation af realiteten, eller må vi snarere se den som værende en del af denne realitet? Problemet er her, at man ofte, når man spørger på denne måde, kommer til at udgrænse to sfærer: Det aktuelle og værende (realiteten og samfundet) og det virtuelle (kopierne og de filmiske billeder), og i forlængelse heraf tvinges man ofte til at hævde, at den første orden er mere primær og genuin end den anden: først realiteten og herefter kopien/repræsentationen. Socialteorien abonnerer ofte på dette hierarki og ser blot filmen som en afspejling af det sociale.

Som konsekvens af denne opfattelse reduceres interessen for film ofte enten til en subdisciplin inden for sociologien, en filmens sociologi, eller til blot et pædagogisk værktøj, der kan stimulere undervisningen og læreprocessen. Der er intet i vejen for at fokusere på det didaktiske, men vi mener, at det ville være fejlagtigt at indskrænke filmens potentiale til blot dette.

Filmene er, må vi huske, i dag et af de væsentligste medier for udbredelse af lægmandsviden om sociale distinktioner. Som Deleuze også hævder det, er filmen massernes foretrukne kunstform – den er kunst for masserne. Film ses og diskuteres intenst af mange, hvorfor de også har en nivellerende kraft. Vores samfund baserer sig i stigende grad på tegn, billeder og betydningssystemer. Vi forholder i stigende grad vores almindelige hverdagssystemer til relevante fragmenter fra filmens verden. Vi har måske, som Edgar Morin (2005: 3) hævder det, udviklet os til en "homo filmikus". At være social forudsætter i stigende grad en evne til at producere eller forbruge billeder. Og omvendt er det, man med Lacan kan kalde det symbolske, repræsentationernes orden, en integral del af det sociale. Vi har ikke kun en lille biograf i hovedet. Det, vi kalder samfundet, er også i høj grad givet ved den stadige produktion af billeder og narrativer. Filmens sande mysterium er i forlængelse heraf, kunne man sige, at filmens verden føles så naturlig. Med Baudrillards ord:

Det er lidt som med Disneyland: Temaparker er nu blot et alibi, der tilslører, at hele vores liv er blevet disneyficeret. Sådan er det også med filmen. De film, som produceres i dag, er blot synlige allegoriske udtryk for den filmiske form, som har lagt sig ned over alt – over det sociale og politiske liv, over landskabet, krigen, etc. – alting fremtræder, som var

det tænkt som projiceret op på et lærred. Det er uden tvivl grunden til, at biografen forsvinder: Biografen forsvinder, fordi alt er blevet filmisk. Realiteten opløses i det filmiske og det filmiske i realiteten (Baudrillard 2005:124-5).

Forholdet mellem kunsten/filmen og det sociale er præget af gensidig kontaminering og irreducibilitet. Det filmiske og det sociale er som tvillinger – forskellige i deres uadskillelighed og uadskillelige i deres forskellighed. Og her har vi grunden til, at den vanlige hierarkisering af socialteori (som rigoristisk, seriøs og videnskabelig) og filmen (som legende, kunstnerisk og fiktion) må udfordres. Allerede Goffman gjorde dette, da han konceptualiserede det sociale liv som skuespil, som fiktion. Det at være social var at sammenligne med det at spille teater, at fremtræde for et publikum. Vi spiller forskellige roller, alt efter om vi befinder os foran eller bag ved bagtæppet. Det bør heller ikke overraske, at sociologien har hentet nogle af sine væsentligste begreber i teaterverdenen, rollebegrebet fx.

Den dramaturgiske tilgang vender sig imidlertid udelukkende mod teateret og senere filmen for her at hente metaforer: Det sociale liv er *ligesom* et teater, *ligesom* en film. Vi ønsker mere radikalt i et dialektisk greb at forstå filmen som både en allegorisering af det sociale og som noget, der i sig selv rummer socialteori. Vi ønsker med andre ord at nå hinsides sondringen mellem det sociale og fiktionen, og gør dette ved at konceptualisere socialteoriens objekt som "sociofiktion" (enhver implicit henvisning til "science fiction" er her naturligvis tilstræbt). En kort ekskurs til Todd Solondz' film *Storytelling* er – for yderligere at klarlægge, hvad vi forstår med dette begreb – nyttig.

Storytelling

Filmen falder i to tilsyneladende uforbundne dele, der henholdsvis bærer titlerne "fiktion" og "nonfiktion". I den første del, "fiktion", møder vi to studenter på en high school: Vi og den spastiske Marcus. Vi deltager i den tidligere Pulitzer-prisvinder hr. Scotts timer om kreativ skrivning. En aften efter at Marcus har gjort det forbi med Vi, går Vi til den lokale pub for her at søge efter et nyt seksuelt eventyr. Hun møder her hr. Scott, der åbenbart er lige så interesseret i et hurtigt og uforpligtende knald, som Vi er det. De forlader derfor pubben og begiver sig i retning af Scotts lejlighed. Deres samleje er her kort, rått og uden nærhed. Under selve samlejet tvinger hr. Scott, som er sort, Vi til at sige ting som "tag mig hårdt Nigger". For Vi er denne oplevelse traumatisk og ikke kun, fordi Scott er voldelig, men også fordi Scott verbaliserer hendes desavouerede seksuelle fantasier. Før samlejet finder hun på badeværelset nogle billeder af Scott og en anden af pigerne fra klassen, som poserer i Scotts voldtægtsfantasier. I et forsøg på at genvinde fatningen mumler Vi: "Vær nu ikke racistisk, vær nu ikke ...". Denne sætning implicerer imidlertid, at Vi netop er racist! Vi kan her erindre Jacques Lacans påstand om, at en

jaloux ægtemands jalousi er patologisk, også selv om hans kone faktisk har en affære. Det patologiske ligger ikke i selve udsagnet, men i den position, som udsigelsen udspringer fra (Žižek 2004:51).

Få dage senere læser Vi en tårevædet fortælling om hendes forhold til Scott højt for de andre, der følger hr. Scotts timer. Alle på nær én – den pige, som Vi så på nogle erotiske billeder af klassens piger på Scotts badeværelse – reagerer med forargelse. De kritiserer historien for at være racistisk, for pågående, for at være phallocentristisk, udtryk for kvindehad, udnyttende, underligt feministisk og fuld af vulgær mandehørm. Halvkvalt i tårer svarer Vi på kritikken: "Men det er alt sammen sandt". Og upåvirket og koldt svarer hr. Scott, at alt, hvad der ytres i klasselokalet, antager karakter af fiktion og behandles som sådan: "Så snart du starter med at skrive, bliver alt til fiktion".

I filmens anden halvdel, der bærer titlen "nonfiktion", får vi historien om den dovne, hashrygende teenager Scooby, den ældste søn i en jødisk familie. Det eneste, som kan motivere, er hans ønske om at blive en berømt talkshow-vært eller i hvert fald at komme i fjernsynet. Toby, en dokumentarfilminstruktør med talrige fiaskoer i bagagen, møder Scooby på et af sine besøg på folkeskoler og indvilger i at inkludere Toby i sin kommende film om teenagere, som søger optagelse på high schools. Det tegner til endnu en kedelig og uinspirerende film fra Tobys hånd, indtil en af Scoobys mindre brødre lander uheldigt efter et sammenstød i en amerikansk footballkamp og hensynker i koma. Yderligere dramatik bliver tilføjet, da den jødiske families salvadorianske husholderske som hævn for netop at være blevet fyret af familien tænder for gassen og dræber hele familien på nær Scooby. Scooby er til sit held ude at lede efter Toby. Scooby har efterhånden fundet ud af, at Toby har forvandlet dokumentaren til en komedie om dovne og frustrerede teenagere. Hans liv er blevet fiktionalsiseret. Scooby kan ikke længere spejle sig i den såkaldte dokumentar.

Storytelling leger helt åbenlyst med sondringen mellem fiktion og nonfiktion. I filmens første halvdel viser Vis phallocentriske fortælling sig at være virkelighed, og i anden del bliver Scoobys liv fiktionalsiseret i komediens form. Fiktion og realitet bliver indistinkte. Det er imidlertid mere kompliceret end som så, da fiktionen ikke kan reduceres til blot det litterære og filmiske. I begge dele af filmen har vi tre grupper af skuespillere. Den første række er Vi og Scooby, den anden hr. Scott og Toby, og endelig for det tredje er der "publikummerne" (Vis klassekammerater og dem, som ser filmen *American Scooby*). For alle disse tre grupper spiller fiktionen en konstituerende rolle for udvekslingen mellem det individuelle og det sociale. Først har vi Vis ønske om at blive forfatter og Scoobys ønske om at blive tv-stjerne. For begge gælder det, at de ser deres eksistens som afhængig af en samfundsmæssig fiktionalsisering – enten gennem tv/filmmediet eller gennem den skønlitterære roman. I anden række har vi hr. Scotts voldtægtsfantasier og Tobys drøm om at blive en succesfuld og berømt filmskaber, der alle er fantasier, visioner eller aspirationer med en samfundsmæssig klangbund. Og i tredje række har vi Vis klassekammerater

og deres politisk korrekte idéer og det prøvepublikum, som ser *American Scooby* og ønsker at blive underholdt. Fiktionen har en konstitutiv rolle for alle tre grupper. Dette bliver også på subtil vis understreget af navnet "Vi", der tilnærmelsesvis udtales som "We". Som Vi har vi alle problemer med klart at adskille fiktion og realitet. Vores tilgang til filmen er netop givet ved, at vi alle investerer i filmens figurer, hvorfor filmens og tilskuerens realitet ikke fuldstændigt kan adskilles. Ordspillet "Vi"/"We" situerer publikummet i filmen og dens narrativ, hvormed det filmiske og ikke-filmiske flyder sammen.¹

Dette betyder også, at realiteten nødvendigvis må fremtræde forskelligt for dels filmens karakterer og biografpublikummet. Man lever og handler ikke i den samme verden. Og hvis historie er så den rette? Hvad er realitet, og hvad er fiktion? Dette spørgsmål er selvfølgelig forfejlet, da grænsen mellem realiteten og fiktionen ikke sådan kan markeres klart, entydigt og en gang for alle. Det sociale antager for alle "spillerne" karakter af sociofiktion. Vi ser som filmgængere umiddelbart Solondz' to historier som adskilte og uforbundne. Men dette er selvfølgelig en overfladisk betragtning, der opløses i det øjeblik, vi opdager, at de to fortællinger på dialektisk vis rummer sandheden om hinanden. Realiteten er fiktion og fiktionen realitet. Problemet er altså ikke blot, at vi alle ser realiteten forskelligt, men at realiteten grundlæggende er struktureret som en fantasi.

Det sociale som "fiktion"

Fantasien er altså ikke en drømmeagtig illusion, der hjælper os til at undslippe realiteten, men selve det sociale anker. Vi ser altid realiteten gennem et forvrænget blik. Eller bedre: Fantasien har en grundlæggende ontologisk karakter. Selv når vi er vågne, gennemsyres vores bevidsthed af drømmeagtige billeder og forestillinger. Fantasierne er imidlertid ikke blot, som Morin synes at mene, noget, vi har i vores hoveder og derfor noget, som lader sig reducere til individuel adfærd og bevidsthed. Fantasierne manifesterer sig også i sociale praksisser. De *er* sociale praksisser.

Man må imidlertid også vende alt dette på hovedet. At det sociale er noget kontingent og refleksivt i betydningen "alt kunne være anderledes", er en gængs sensibilitet. I denne forstand kunne man hævde, at samfundet er "filmisk". Samfundet eksisterer aldrig som sådan, men kun som perciperet gennem et forvrænget blik, der kunne have været et andet. Man bør her tage den radikale konsekvens og omvende selve sondringen mellem realitet og fiktion:

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

Filmen sammenblander det reelle og det uvirkelige, det nutidige og det, vi genkalder os ved hukommelsens hjælp, og endelig det drømmende og det vågne – og alt dette inden for det samme mentale register. Filmen er i denne forstand for Morin en parallel til den menneskelige psyke. Vi har alle en lille biograf i hovedet. Filmens imaginære kapacitet, evnen til at producere billeder, modsvares af den menneskelige bevidstheds evne til præcis det samme. Den gør deltagelse i andres liv og identifikation med dem mulig. Den konservative og hjemmegående hustru begynder pludselig at føle empati for den prostituerede. Kynikeren røres til tårer af sentimentale sekvenser. Eksemplerne er legio. Filmen åbner selvet for verden. Filmen tenderer mod at integrere beskueren i filmens flow og filmens flow i beskuerens psykiske bevidsthedsstrøm (Morin 2005:105). Filmens verden er, som Morin hævder det, “en stor arketypisk livmoder, der i embryonisk form rummer alle mulige forestillinger om verden” (ibid.:169).

Men det fungerer også den anden vej rundt: Disse fiktioner kan ikke blot henføres til det imaginære register – til vores evne til at producere billeder. De er også i samme ret og på samme tid af det symbolske. De er selve de støbeforme eller gitre, gennem hvilke vores identiteter udstanses. Og endelig er de også af det reelle i Lacans forståelse af dette begreb. Filmen er det register, hvor det sociale og det fiktive bliver underligt indistinkte. Det er selve stedet, hvor modstillingen mellem det fiktive og det faktiske, det psykiske og det sociale, det givne og det konstruerede bryder sammen; stedet hvor filmen knækker.

Carsten Bagge Laustsen
E-mail: cbl@ps.au.dk

Bülent Diken
E-mail: b.diken@lancaster.ac.uk

Noter

1. Vi takker vores referee for denne pointe.

Litteratur

- Baudrillard, Jean 2005: *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*. Oxford: Berg.
- Brians, Paul 1998: “Plato: The Allegory of the Cave, from *The Republic*”, http://www.wsu.edu/~wldciv/world_civ_reader/world_civ_reader_1/plato.html
- Morin, Edgar 2005: *The Cinema or the Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Žižek, Slavoj 2001: *The Fright of Real Tears. Krzyżośćof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute.
- Žižek, Slavoj 2004: *Iraq. The borrowed Kettle*. London: Verso.