

Virkeligheden revisited

Et essay om den socialkonstruktivistiske thriller

Af [BO KAMPMANN WALTHER](#)

Virkeligheden er noget underligt noget. Men der er ikke så meget at stille op. For vi har dén virkelighed, der nu en gang er. Der er kun én af slagsen. Eller er der? Er der flere realiteter? Er der noget eller nogen dérude på den anden side af kanten?

Paranoiaen er velkendt. For nogle er den patologisk, en sindslidelse. Det er ikke så heldigt. For andre er mange-verdens-tanken fascinerende. Det er ok. Mit bud er, at den sælger billetter. Og jeg hævder, at idéen om virtuelle verdener og obskure sammensværgelser – små aliens, som lige nu observerer os med overjordisk videnskabelighed med snedige planer i brystlommen – efterhånden har skabt sin egen lille niche eller genre, måske sub-genre, i filmens verden. Hvad der kendetegner genren, som jeg kalder *den socialkonstruktivistiske thriller*, handler det følgende om.

En smule filosofi

Nogle vil mene, at virkeligheden ikke er noget 'i sig selv'. Den har ikke en substans, dvs. en underliggende gyldighed og eksistens. Derimod er virkeligheden en ramme, vi lægger ned over et kaotisk sammenrend af begivenheder, andre mennesker og os selv. På den måde er virkeligheden en serie billeder, vi selv producerer og giver betydning og værdi. Det er den sociale konstruktion, som bevirker, at vi kan tale til verden, og at den taler tilbage til os. Tilsyneladende, altså, for det er jo én stor illusion. Og hvorfor er der et behov for konstruktion? Fordi vi er sociale væsener, der godt kan lide, at verden omkring os faktisk giver mening, og at vi som følge heraf kan kommunikere med den - f.eks. de andre mennesker, som er dérude.

Filosoffer har det svært med sådan noget pjat. "Is there anybody out there?" sang Pink Floyd. Er der nogen dérude? Nu skal jeg lige mærke efter i den sociale bevidsthed og på indersiden af hovedbarken. Selvfølgelig, grynter filosofen, er verden ikke en ting, der skabes oppe i hovedet på os. Det kaldes *solipsisme*, der betyder "jeg alene er". Og så får man de sædvanlige problemer: Hvordan mødes solipsister, altså dem, der er overbeviste om, at de er de eneste, som er til, med hinanden? I så fald er de andre jo blot en konstruktion i bevidstheden.

Det er grundkittet i den socialkonstruktivistiske thriller. Den handler om sammensværgelser, tvivl over for verden og en skrøbelig mistanke om, at den virkelighed, vi er i, langt fra er den eneste og i hvert fald ikke den rigtige. I filmene afslører verden sig som en forklædt kasse med myldrende liv inden i. Socialt set giver kassen ikke desto mindre mening – eller sagt på en anden måde: midt i en hektisk hverdag *har* den bare at give mening.

Nutidsbillede og konspiration

Det er oplagt at fortolke genren som et billede på vores nutidige samfund og de fællesværdier, det huser. Den amerikanske litteraturforsker Fredric Jameson kalder konspirationsteorier for "fattigmands kognitive kortlægning i den postmoderne tidsalder". Livet



Jim Carrey i *The Truman Show* (1998).

er blevet uoverskueligt, mulighederne er mange, og den socialkonstruktivistiske thriller manifesterer sig netop som en trøstende gestus mod virvaret: Fremmedgørelsen, som kan være et resultat af den sociale kompleksitet, viser sig at være konsekvensen af højerestående magters planer med os. Da er det ikke længere vores egen skyld, men en ond vilje, et dumt kontor eller en monstrøs, intergallatisk sammensværgelse, som gnækker ned til os fra en anden planet eller mumler uforståeligt fra hemmelige logers mørke korridorer. Konspirationsteorien tilsidesætter det sædvanlige net af årsager og baggrunde og udpeger i stedet en enkeltstående ond vilje skjult på et chefkontor i Langley, Virginia, eller i en hule uden for Bagdad. Det gælder om at opspore *the great mastermind*. Men ikke blot dét. For konspirationsteorien har et indbygget paradoks i sig. Det giver nemlig god livsmening at blive ved med at løbe efter den store konspirator. Først når den sidste er indhentet, er det slut med meningen - ikke med konspirationen, men med *konspirationsteorien*; ikke med objektet for jagten, men med *selve jagten*. *The truth is out there*, hedder refrænet i *X-Files*, hvortil man godt kan føje: Jo, jo, men *keep on searching*.

At moderne underholdningskultur i vidt omfang bygger på konspirationstankegangen er ikke tilfældigt, for det siger noget om, at vi har hårdt brug for myter og forklaringsrammer, som kan fylde tomrummet efter de store fortællingers død ud. Når alt kommer til alt, er der mening bag overfladen, som Fox Mulder (David Duchowney) fra *X-Files*-serien nu på tiende år minder os om. Men sandheden fortrænges af de cigaretrygende herrer med mistænkelige accenter, og ukueligt kan nutidens helte håbe på at punktere den boble, som spændes ud over vores eksistens. At Jim Carreys figur, Truman Burbanks, i *The Truman Show* (1998) vækker genklang er ikke overraskende i den europæiske myte om et Amerika, hvor hver anden tror på ufoer og mener, at regeringen driver hemmelige eksperimenter med overjordisk biologi. Historierne fra Guds eget land er uendelige, men hvad attentaterne mod John F. Kennedy og Martin Luther King har ført med sig af sindrige sammensværgelsesanalyser er ikke småting. Er det ikke rigtigt, at der styrtede en ufo ned i Roswell i USA i 1947, og er det ikke sandt, at månelandingen i 1969 blev optaget i CIA's kældere?

Truman Burbanks blev således født med snurrende kameraer over hovedet i en konstrueret reality-verden med kontraktskuespillere og faste reklamespots, som han dog til sidst undslipper fra. Moralens er præcis, at han ikke dør inde i den boble af tilsovset forstadsfernis, som hele Amerika i filmen elsker at følge hver en flig af, men bryder ud af den og dermed markerer sig som en hel del mere i live end de halvdøde seere, der sekundet efter showets ophør zapper hvileløst videre til næste kanal og næste virkelighedsstimulans.

To slags sammensværgelser - indenfor

Groft sagt kan man dele konspirationsplots i to typer, som igen afhænger af, om den repræsenterede verden er set indefra eller udefra. Vi starter inden for.

Filmen *Swordfish* (2001) kredser om den amerikanske efterretningstjenestes uhyrlige bedrag, hvormed idéen om de to verdener, en falsk og en sand, så at sige hives ned på jorden og helt ind i den populæropolitiske arena. Det samme sker i den allerede nu klassiske *Conspiracy Theory* (1997), hvor Jerry Fletcher (Mel Gibson) oplever den sjældne glæde for en ægte konspirationsteoretiker, nemlig at man godt kan være paranoid og stadig blive forfulgt. For selv om han opfører sig temmelig nørdet i filmens første halvdel, viser det sig selvfølgelig, at hans adfærd skyldes et hukommelsessvigt forårsaget af 'onde' CIA-agenter, der engang i tidernes morgen har gjort ham til super-dræber. Og så hjælper det på melodramaet, at Alice Sutton (Julia Roberts) sætter skub i både detektivopklaring og amoriner. Oliver Stone er nok den amerikanske instruktør, der er mest kendt for sin dybe fascination af konspirationsteorier. Det er i hvert fald tydeligt i *JFK* (1991), hvor fortællingen i særlig grad er baseret på Jim Marrs' *Crossfire; The Plot that Killed Kennedy* (1989); en sammensværgelse, hvis uhyrlighed vi præsenteres for i slutningen af filmen i form af Donald Sutherlands lange enetale. Og selvfølgelig kender Gibsons figur Jerry fra *Conspiracy Theory* alt til Oliver Stones film, og resultatet

er en ikke ueffen "dobbelt-konspirationsteori", for som han siger til Alice: "Hvis nogen havde de oplysninger, han [Stone; BKW] har og mulighed for at sprede dem, tror du så, at de lod ham gøre det? Han vildleder folk for dem. At han stadig er i live, beviser alt. Han burde være død".

Det er den ene ende af den socialkonstruktivistiske thrillers spektrum. Her møder vi en verden, vi tror, vi kender, men forløjede magter agerer i kulissen, regeringen driver kispus med vores ven- og fjendebilleder, og som i de første 24 afsnit af tv-serien *24 Hours* (med Kiefer Sutherland i hovedrollen) skrumper listen af folk *you can trust* med tiden ind til det rene ingenting. Også det siger noget vigtigt om konspirationsteoriens logik, når den har vores virkelighed som sin scene: Virkeligheden er kontingent - der er uendelige muligheder, og hver en korsvej er fatal - så driften er rettet mod for enhver pris at give den en (ny) betydning. Hvordan gør man det? Kort fortalt, så er der to muligheder: enten kan man møblere energisk rundt på elementer og relationer *indefra* i systemet (en ond skyggeregering hér, en alliance og sæere avisoverskrifter dér), eller man kan finde et *loop-hole*, en sprække i systemet, så man kan iagttage det *udefra*. Hvad angår den sidste model, finder man måske ud af, at det er durkdrevne ufonauter, som er skyld i balladen.

Men der er også en tredje mulighed. Man kan nemlig tage kontingensen og betydningens spredning på sig som et vilkår og anskueliggøre den som æstetisk strategi. Således tegner der sig en skrøbelig modsætning. Nogle siger: "Lad os finde den forsvundne mening". Andre siger: "Ok, meningen er væk, og hva' så? Nu må vi finde på noget andet at lave!" At begge fortolkninger kan trives side om side, kan man iagttage i *The X-Files*. Selv den indædte sandhedsarkæolog Fox Mulder kan her og dér grine overbærende af sin egen maniske jagt.

Dette spil mellem kontingens og betydning, som åbner for en dynamik mellem angsten for kaos og begæret efter ordnede rammer, er uovertruffet skildret i *Conspiracy Theory*: Hovedpersonen har manisk systematiseret tingene i sin lejlighed, ja, selv kaffen er beskyttet med tællerkode i det ligeledes forseglede køleskab. Da Mel endelig forfjamsket får Julia på besøg, kan han selvfølgelig ikke huske koden til kaffen. Man kan åbenbart spænde systematikken så hårdt, at den punkterer - og kaffen bliver kold. Moralen er simpel: når man konspirerer, rammer konspirationen også én selv. Film har tit leget med tanken. Bliver jeg mon forfulgt? Jo, af mit eget spejlbillede!

- og udenfor

Det var indeni. Lad os nu bevæge os uden for.

Det er ofte i science fiction miljøet, at vi præsenteres for den anden variant af den socialkonstruktivistiske thriller. Her løfter handlingen sig på et tidspunkt op over jordhøjde og giver os indblik i en fremmed "kontrol-verden". Systemet anskues nu udefra. Men virkeligheden er stadig en konstruktion, og helten er stadig den, som enten af egen vilje eller nødtvunget begiver sig afsted med at søge sandheden. Det er jo også derfor, at jeg taler om thrilleren som hovedgenre. Thrilleren bygger på detektivisk opklaringsarbejde, en god portion suspense (klarer helten strabadserne?, når han det i tide?, osv.) og som regel et mere eller mindre *twisted* plot. Helt ustyrligt *twisted* er det i David Finchers *Fight Club* (1999), hvor det langt inde i filmen går op for os, at Tyler Durden (Brad Pitt) faktisk er den skizofrene person, som Edward Norton spiller. Sidstnævnte sammenligner indsigten med følelsen af *cabine pressure*, det stød i maven, som kommer ved flybump og ubehagelige aha-oplevelser.

Derfor skal vi ud i verdensrummet eller ind i computeren. I film som *Dark City*, *The Thirteenth Floor*, *Total Recall*, *Virtuosity* og *The Matrix* er filmens aktører ubønhørligt prisgivet et ydre væsens logik. I Alex Proyas' *Dark City* (1998) er det nogle ekspressionistisk udseende, følelseskolde, skaldede mænd med stikkende øjne, som kigger ind på en verden - en by-model i rigtig størrelse - hvis befolkning er udstyret

med hukommelsessvigt. Hver aften går tiden i stå, indbyggerne falder i søvn, bygningerne omdannes, de gigantiske tandjul knirker, nye personrelationer opstår, og den højere race kan ivrigt rapportere om det, de dybest set ikke forstår. Næmlig at mennesket tilsyneladende rummer både erindringer og følelser. Svend Åge Madsen beskrev et lignende scenarie i romanen *Se dagens lys*.

Fremtidens computerbruger omtaler i *The Thirteenth Floor* virkeligheden som en "simulation inden i en simulation". Filmens tese er, at vi selv som skaber skaber nye skabninger, åbenbart fordi vi ikke kan lade være. Derfor gælder det om bestandigt at kravle en etage op i simulationshierarkiet for til sidst, utopisk, at lokalisere den egentligt skabende realitet. "Stop the word; I wanna get off!", skulle Jim Morrison efter sigende have sagt. Og det er det, der er på spil her. For hvornår stopper programmeringen af realiteten? Hvem sidder med den *egentlige* software? Så nytter det jo ikke noget, at helten i *The Thirteenth Floor* på et tidspunkt turer ud på den anden side af Los Angeles' bygrænse og dér opdager, at livet i metropolen blot er blinkende datastrømme i en gigantisk virtual reality computer. For dén computer er inden i en anden, og dén i en tredje, osv. Rammerne for livet i Los Angeles er, viser det sig i filmen, afgrænset og kontrolleret. Det minder om Solo, hovedpersonen i computerspillet "Nirvana" i filmen af samme navn (1998), der på grund af en virus, som er downloaded i spillets filer, er dømt til at agere i de samme søkvenser i det uendelige. Tænk også på *Groundhog Day* (1994), hvor Bill Murray gennemlever de samme trælse 24 timer dag efter dag.

Vi kan således operere med et sæt af fællestræk i den socialkonstruktivistiske thriller:

- jagten efter sandhed og betydning
- oplevelsen af, at virkeligheden er kontingent, kører i ring, som hvis nogen havde trykket på *repeat*-knappen
- mistanken om, at når sandheden endelig viser sig, er den blot en del af en endnu mere ubegribelig sandhed
- idéen om, at vores virkelighed, som vi kender den, er en stor konstruktion
- konspirationsteoriens twistede logik: jo mere bizar sandheden virker, jo mere rigtig skal den såmænd nok være, og jo mere andre forsøger at argumentere imod konspirationsteoriens gyldighed, jo mere sandfærdig er den
- en psykologisk pointe: Det gælder om *ikke* at nå ind til sandheden, for så mister verden jo spænding. Når helten får det, han begærer (nemlig at få indblik i, hvordan verden er skruet sammen), hvad skal han så lave?

Den socialkonstruktivistiske thriller er altså karakteriseret ved en god gang konspirationsteori og virtualitet. Der er sammensværgelser, så det basker, og falske verdener, så man bliver helt rundtosset. Man bemærker, at når handlingen foregår i øjenhøjde, er det oftest CIA, kontraspionage, logeordener og andet snask, som er på dagsordenen, hvorimod vi i science fiction modellen møder en fremtidsverden udstyret med avanceret computerteknologi, rumtids-rejser og *Linda og Valentin-guf*. Men fidusen er, at de to karakteristikker, konspirationen og virtualiteten, nemt kan bytte plads: I nutidsmiljøet oplever filmens figurer jo netop virkeligheden som et virtuelt, dvs. et uvirkeligt, sted, og i ægte futuristiske thrillere er sammensværgelsen et dunkende mantra: Der er noget på den anden side. Der er nogen inde bag computerinterfacet. Nogle holder øje med os. Og de er ikke rare.

Panoptik og ocularcentrisme

Der er forskel på, hvordan vi som filmtilskuere præsenteres for en verden, som viser sig at være falsk og virtuel. Jeg vil foreslå at skelne mellem en *panoptisk* og en *ocularcentrisk* repræsentation.

Det panoptiske rum er – i ordets dobbelte betydning – det fængslende rum. *Det ocularcentriske rum* er et, der er set udefra eller ovenfra. I den panoptiske verden er man indesluttet, hvorimod man i det ocularcentriske univers kigger udefra og ind.

Panoptik-begrebet refererer til det, som den franske filosof (eller var han i virkeligheden konspirationsteoretiker?) Michel Foucault omtalte som den "panoptiske maskine". Ordet pan-optisk er græsk og betyder 'alt-seende', og henviser tillige til Jeremy Benthams oprindelige *panoptikon*, et fængelsesdesign, hvor man konstant og fra alle vinkler kunne overvåge fangernes gøren og laden. Foucault udvider nu arkitekturen og hævder, at vi med panoptikonet som en social konstruktion får en slags synsmaskine, som giver tanken magt over tanken. Panoptikonet er derfor sammensværgelsens rumlige figur: Når menneskene, som befinder sig inde i semaskinen - dvs. i et samfund og i en kultur - ikke kan lokalisere magtens udelelige kerne, flyder magten i stedet ud til et selvorganiserende reguleringsprincip, som vi i fællesskab er med til at opretholde. Alle reproducerer magten, og derfor er der, siger Foucault, slet ikke behov for en øverste magt. I den socialkonstruktivistiske thriller er det selvfølgelig sat på spidsen: I filmens univers lever vi med løgneren, og der er ingen vej ud. Alle ser alle, og når man forsøger at titte ud over maskinen alligevel, kan man godt blive i tvivl om, hvorvidt ens egen iagttagelse i virkeligheden er en del af selve overvågningsteknikken. Jo mere man prøver at overskride maskinens rækkevidde, des mere medvirker man til dens øgede effektivitet. Som min datter spidsfindigt replicerede på min lille anekdote om muligheden af en "stop-verden-knap". Jamen, sagde hun, stopper man så ikke også stop-knappen?

Socialkonstruktivismens panoptiske thriller-mønster er således ikke bare rettet mod den ydre trussel, som i 1950'ernes og 60'ernes hysteriske koldkrigsfiktioner, men er rykket tæt ind i selve samfundet, i hverdagslivet, og ofte helt ind under huden på den menneskelige biologi som i *The X-Files*. Panoptikken synes at sige: Faren er over det hele - *danger is everywhere* - og så er den jo unægtelig svær at gardere sig imod.

Den modsatte effekt, som Hollywood også elsker at vise os, er den *ocularcentriske optik*. Den ser vi i film, der nok zoomer skarpt på konspirationen og de virtuelle rum, men som dog giver os et slags guddommeligt blik på verden. Konkret sker det, når kameraet tager os med på en panorerende flyvetur rundt om den isolerede by-ø midt i himmelhvælvet i *Dark City*. På den måde transporteres vi op i kontroltårnet - lige som i det panoptiske fængsel - og vi kan nu observere, hvad der indtil nu udgjorde verdens falske radius. Vi hæves op over moradset og kan som en Gud i et computerspil se virkeligheden fra lang afstand.

The End

Lad os sammenfatte beskrivelsen af den socialkonstruktivistiske thriller og i stikordsform liste dens væsentligste aspekter:

Først er der filmenes handling og tema. Den socialkonstruktivistiske thriller kan a) foregå i nutiden eller b) i fremtiden. De kan a) portrættere en verden, vi umiddelbart genkender (med fæle planer lige under lakken), eller b) manifestere virkeligheder, som er bevidst forskruede (ofte computer-agtige) i forhold til vores dagligliv. Og endelig kan de være a) panoptiske ("no way out") eller b) ocularcentriske ("Guds blik").

Dernæst er der sammensætningen af genrer. Den socialkonstruktivistiske thriller er en bastard, for den bygger på flere genrer. I kernen af den finder vi som sagt sammensværgelse og virtualitet, altså groft sagt, at der er nogen efter os, som har planer med os, og de kommer fra en anden og "sand" verden. Genren er ofte melodramatisk (de store følelser), fyldt med action (voldsomme begivenheder, tempo og vold), baseret på thrilleren (suspense, plot), og endelig låner den fra science fiction filmens form og udtryk (teknologi, andre verdener, fremtiden).

En klog mand sagde engang, at der kun er femten mennesker i verden. Jeg vil så føje til, at de femten løber utroligt hurtigt. Under alle omstændigheder vil det være godt stof for en socialkonstruktivistisk thriller.

Faktaboks

Supplerende læsning:

Bjerre-Poulsen, Niels: "Paranoia Americana. Konspirationsteorier i amerikansk politisk kultur", in KRITIK, nr. 160, 2002.

Foucault, Michel: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London 1991.

Jameson, Fredric: "Cognitive Mapping", in Cary Nelson og Lawrence Grossberg (red.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan: London 1988.

Knight, Peter: *Conspiracy Culture: From Kennedy to The X-Files*. Routledge: London 2000.

Marrs, Jim: *Crossfire: The Plot That Killed Kennedy*. New York 1989.

Rasmussen, Rasmus Kjærgaard: "Alle løgne fører til sandheden: Konspirationens rolle i amerikansk populærkultur hos Thomas Pynchon og *The X-Files*", in KRITIK, nr. 160, 2002.

Walther, Bo Kampmann: "Is There Anybody Out There? Konspiration og virtualitet fra *Cube* til *Vanilla Sky*", in Rikke Schubart og Heidi Jørgensen (red.): *Made in America: Amerikansk film i 90'erne*, København 2003.

Selektiv filmliste over socialkonstruktivistiske thrillere:

24 Hours (tv-serie) (2001-?), Robert Cochran.
Conspiracy Theory (1997), Richard Donner.
Cube (1997), Vincenzo Natali.
Dark City (1998), Alex Proyas.
Fight Club (1999), David Fincher.
Groundhog Day (1993) Harold Ramis.
JFK (1991), Oliver Stone.
Mulholland Drive (2001), David Lynch.
Nirvana (1997), Gabriele Salvatores.
Abre los ojos (1997) Alejandro Amenábar.
Swordfish (2001), Dominic Sena.
The Cell (2000), Tarsem Singh.
The Matrix (1999), Larry og Andy Wachowski.
The Thirteenth Floor (1999), Josef Rusnak.
The Truman Show (1998), Peter Weir.
The X Files (tv-serie) (1993-2002), Chris Carter.
The X Files (film) (1998), Rob Bowman.
Total Recall (1990), Paul Verhoeven.
Vanilla Sky (2001), Cameron Crowe.
Virtuosity (1995), Brett Leonard.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

