

# Naken sjel, påkledd sinn



Med skarpt blikk fanger hovedkarakteren Johnny opp hva det dreier seg om i en gitt situasjon, og parerer den med en like skarp tunge. Foto: Fine Line Features / Courtesy Everett Collection / NTB Scanpix

Filmen *Naken* (1993) skildrer hovedkarakteren Johnnys rastløse odysse gjennom et mørkt og ubarmhjertig London, og er en opplysende skildring av narsissistisk mangelpatologi.

## TEKST

**Kristin Mack-Borander**

**PUBLISERT 1. mars 2024**

## EMNER

Mike Leigh

David Thewlis

film og psykoanalyse

---

Åpningsscenen starter med et voldtektsforsøk i en mørk, dyster bakgate i Manchester. Kvinnen klarer til slutt å rive seg løs og løpe vekk, og redd for konsekvensene stjeler hovedpersonen Johnny en bil og kjører til London, hvor han inviterer seg selv inn i ekskjæresten Louises kollektiv. Det uventede besøket vekker et ørlite håp i Louise, kan det bli dem igjen? Håpet blir imidlertid fort knust. Johnny kaster seg over romvenninnen, Sophie, som underernært på varme og kjærlighet umiddelbart blir forelsket. Den rusede, klamrende skikkelsen går Johnny fort på nervene, han får nok og stikker ut i Londons gater. Det er de neste 48 timene av denne vandringen blant byens fattige, fortvilte sjeler filmen inviterer oss med på.

---

## Om filmen

**TITTEL** *Naken* (originaltittel: *Naked*)

**ÅR** 1993

**REGI OG MANUS** Mike Leigh

**SPILLETID** 131 min

Nærmest fra start skjønner vi at noe har gått galt i livet til Johnny. Han er sarkastisk, invaderende, sårende, ufordragelig, slem og iblant direkte ond. En halvintellektuell omstreifer i loslitt frakk med en sigarett eller joint i hånden, som overfaller folk med sine halvmaniske tirader av grovheter, underfundige observasjoner eller kvasivitenskapelig filosofisk og religiøs grubling. Tidvis morsomt, grensende til smart, andre ganger absurd eller bare platt og dumt.

Intellektuelt ruver han likevel over de fleste han møter. Det virker som han har et behov for å bli beundret for sin intelligens. Han kunne vært lege, sier han, og har studert psykologi, og han går ikke glipp av sjansen til å påpeke at han kan sine klassikere.

## Mike Leigh

- Britisk film- og teaterregissør og manusforfatter (født 20. februar 1943).
- Har laget kritikerroste filmer som *Et herlig liv* (1990), *Naken* (1993) og *Hemmeligheter og løgner* (1996). Mange av filmene omhandler den engelske arbeiderklassen.
- Er særlig kjent for sin arbeidsmetode. Manusene jobbes frem ved at skuespillerne improviserer fram karakterer, scener, bakgrunnshistorie og handling. Dette gjør at filmene blir mer karakterorienterte enn plott-drevne.

## Hardtslående ord

Umiddelbart er det kanskje lett å tenke på Johnnys eviglange rant som noen uskyldige, retningsløse innfall fra en litt i overkant spontan type. Men ved nærmere ettersyn ser vi at helt spontant og retningsløst er det ikke. For Johnny har et konstant behov for å styre forløpet. Han oppsøker ikke folk for å lytte og lære, men for å kontrollere og *belære*. I stedet for en avslappet våkenhet fornemmer vi en *anspent årvåkenhet*. For Johnny snakker ikke med folk, han *slår til dem* med ordene sine; han byr opp til dans, men svarer med boksekamp. Når han stiller spørsmål, er det ikke fordi han er interessert i svaret, snarere er det en forberedelse til en knockout. Med skarpt blick fanger han opp hva det dreier seg om i en gitt situasjon, og parerer den med en like skarp tunge. Ordene er hans våpen, verbale knyttneveslag. Han bruker den muskelen han har.

Psykoanalytikeren Donald Meltzer mener at et individs anvendelse av språket ikke kan ses isolert fra individets livs- og relasjonserfaringer (Stokkeland, 2011). Det lille barnet kan ikke lære å snakke, i betydningen kommunisere meningsfullt, uten at det lever i en tillitsfull og nær relasjon til en voksen som selv evner å uttrykke sine indre tilstander

med ord. Johnny bombarderer andre med ord, men synes å ha gitt opp håpet om meningsfull kommunikasjon med andre. Han synes også å ha gitt opp troen på meningsfull kommunikasjon med sitt eget indre.

Frenetisk forsøker han å snakke seg bort fra seg selv. I stedet for å være intellektuell i ordets egentlige forstand er han *tvangsmessig intellektualiserende*. Han leser ikke, eller kommuniserer, for å tenke, men for å slippe å tenke. Ordene er både våpen og skjold – en beskyttelse, samtidig som de låser ham inne i ensomhet.

For så vidt gjelder ikke dette bare Johnny. Det er generelt mye ord og dialog i filmen, men lite *kommunikasjon*. Karakterene møtes, går i klinsj, trekker seg unna og støter sammen igjen, men kommer sjelden nærmere hverandre. Alle er preget av deprivasjon, sosialt forfall, uro, fremmedgjorthet og ensomhet. Ja, de er virkelig *nakne*. Nakne i betydningen strippet for familie, vennskap, identitet, en jobb å gå til, verdier, et hjem – noe å finne feste i. Uten buffer mot håpløsheten snubler de formålsløst rundt på egen hånd i en verden som er likegyldig til dem.

## **Ubehaget i kulturen**

Slik sett er det ikke bare Johnny som er «syk», han er også et symptom på noe grunnleggende sykt i den britiske kulturen. Året er 1993. Postmodernismen med sin meningsløshet og hang til dekonstruksjon gjennomsyrrer filmen. Etterdønningene av Margaret Thatchers beinharde individualisme og nyliberalisme er til å ta og føle på. Hennes krontanke var å avskaffe samfunnet til fordel for kapitalismen og markedet. *There is no such thing as a society*, hevdet hun (Thatcher, 1987). Det beryktede utsagnet står i sterk kontrast til budskapet hennes landsmann, barnelegen og psykoanalytikeren Donald Winnicott (1960), fremmet noen tiår tidligere: *There is no such thing as a baby*. Med dette mente han at det rett og slett ikke gir mening å snakke om babyen atskilt fra mor. Spedbarnet er så grunnleggende priggitt mor at de to i starten utgjør en uadskillelig psykisk enhet. Følgelig vil det lille barnet senere identifisere seg med sine omsorgspersoner, uansett om de er gode eller onde.

## **Den farlige nærheten**

Spørsmålet som melder seg, er: Hvorfor har Johnny blitt som han har blitt? Hvorfor dominerer det destruktive i ham i så stor grad? Ødeleggende strukturer i mennesket nedfeller seg tidlig i livet. Spedbarnet som mottar god omsorg og emosjonell næring, strekker seg nysgjerrig ut mot verden. Gradvis tilegner det seg de nødvendige ferdigheter for å kunne ta inn og bearbeide inntrykk i den ytre virkeligheten. Grunnlaget er lagt for utvikling av en sunn personlighet. Psykoanalytikeren Esther Bick (1968) sier at mors nærvær holder spedbarnets skjøre, sårbare selv sammen, og gir barnet en følelse av å bli rommet eller båret. Grunnmodellen for denne følelsen er det nyfødte barnets kontakt med morsbrystet, som i Melanie Kleins teori representerer en nødvendig næring, selve grunnlaget for evnen til senere å kunne danne gode kjærlighets- og vennsksapsrelasjoner. Barnet klarer å akseptere at det er atskilt fra mor

og hennes bryst, som introjiseres som en symbolsk psykisk struktur i barnets indre verden, en forestilling om et hjelpende og tenkende *godt indre objekt*.

Men hvis mors evne til å tenke og føle for barnet er for mangelfull, hvis følelsene ikke rommes for bearbeiding og avlastning, men heller skaper alvorlige frustrasjoner i barnet, vil ingen identifisering med et godt indre objekt skje. I stedet vil de problematiske sidene ved mor ta bolig i barnets psyke, såkalte *onde objekter*. Siden troen på at det finnes noe godt i verden, forutsetter tilstedeværelsen av gode indre objekt, vil utfordringene livet gir, bli mer enn barnet er i stand til å bære. Barnet opplever seg følelsesmessig overlatt til seg selv, det overveldes av redsel og følelser av å falle fra hverandre. Utstrekkingen mot verden blir umulig. I slike tilfeller søker barnet en retrettvei. Gjentatte opplevelser av å måtte håndtere sin angst på egen hånd forsterker overbevisningen om at den eneste løsningen er å klare seg selv. I et forsøk på å kompensere for tomrommet fra det manglende indre morsobjektet skaper barnet i fantasien sin *egen gode mor*. Det eneste trygge er å kun ha tillit til sine selvskapte, omnipotente erstatningsobjekter. Barnet flykter inn i en illusorisk forestillingsverden av å være usårbar, uten behov for andre, og en karakterstruktur preget av allvitenskap og allmektighet utvikles og tas med inn i voksenlivet.

Haken ved dette er bare at det er en umulig vei å begi seg ut på, en vei dømt til å mislykkes. Omverdenens funksjon reduseres til kun én eneste ting, nemlig å hjelpe individet med å holde dets infantile, kontakthungrige selv på avstand.

Vi ser dette hos Johnny. Fordi nærhet oppleves ensbetydende med å gå i stykker, må han fornekte andre menneskers betydning. Ingen får komme innpå ham, samtlige forsøk på å gi ham noe av verdi saboteres. Johnny bærer på et primitivt raseri mot alle som vekker hans indre udekkede behov, og dermed minner ham på hvor sårbar han er. For å avverge disse følelsene reduseres andre til kun å være et middel til å bekrefte hans uavhengighet. En narsissistisk relatering etableres.

Den viktigste kommunikasjonsformen i narsissistisk karakterpatologi er projektiv identifikasjon. Ubevisst iscenesetter Johnny situasjoner der han letter sin egen angst gjennom å forvandle den andre til et hjelpeløst objekt. Den andre fylles av de følelsene han forakter mest i seg selv, en form for smertelindring gjennom psykisk dumping i et annet menneske. Ikke minst ser vi dette i møtet med kvinner. Johnny bærer på sterk misunnelse overfor alle som fremtrer som mer trygge, autonome og tillitsfulle enn ham selv. De blir en trussel som må elimineres. Kvinnene forsøker å få kontakt med ham, han svarer med å håne, avvise, forulempe og ydmyke. Han behandler dem som om de nærmest ikke er til stede i rommet, som om de var en del av

**«Han krever å være mektig og usårbar, men lengter etter at noen skal ta seg av ham»**

møblementet. Kvinnene sitter igjen med følelser av forvirring og ensomhet, av å være små, verdiløse og latterlige. I realiteten er dette Johnnys egne avspaltede følelser som

han ikke klarer å vedkjenne seg. Ved å legge dem over på kvinnene kan han avskrive dem som ynkelige og svake, og selv bli den sterke, i stand til å beherske og kontrollere. Han krever å være mektig og usårbar, men lengter etter at noen skal ta seg av ham. En umulig kombinasjon. Han nekter kvinnene ømheten og kjærligheten de lengter etter, fordi det er dette han selv, når det kommer til stykket, ønsker seg aller mest. Johnny makter rett og slett ikke å la kvinnene få noen annen funksjon enn å være rekvisitter i virkeliggjøringen av sitt eget indre drama.

En konsekvens av en slik indre psykisk organisering er at personlig modning og vekst nærmest blir umulig. Siden selvfølelsen til Johnny hviler på forestillingen om at ingen kan tilføre ham noe, og fordi også de friske delene av selvet er kapslet inn i denne narsissistiske strukturen, stopper all sjelelig utvikling opp. Slik vil heller ikke forholdet til hans egne foreldre kunne bearbeides, men beholder i stedet sin opprinnelige umodne, infantile form. I møte med andres kjærlighet aktiveres Johnnys motsetningsfylte og uløste følelser til foreldrene som indre objekt.

### **Nærhet og avstand**

Den trengende delen av Johnnys personlighet våger ikke å ta sjansen på samværsformer som ikke er bygd på underkastelse og makt. For ham er underkastelsesrelasjoner det trygge og velkjente, mens relasjoner bygd på tillit og respekt fremstår forræderske og skrøpelige. Paradoksalt nok inntar han den uempatiske holdningen vi mistenker at hans egne foreldre hadde overfor ham.

Samtidig får vi – mye takket være den dresskledde forretningsmannen Jeremy – ikke følelsen av at Johnny bare er et monster. Bifiguren Jeremy eier leiligheten jentene bor i. Med største selvfølgelighet parkerer han sportsbilen sin utenfor, låser seg inn og voldtar den ene av kvinnene på det groveste. Jeremy og Johnny har flere likheter, likevel: Jeremy er mer malign, det er en annen kynisme og hensynsløshet over ham. Innslaget av narsissistisk og antisosial karakterpatologi, behovet for sadistisk kontroll av andre og den sadistiske nytelsen av å utøve denne kontrollen, er større. Jeremy blir en påminnelse om at det finnes dem som har enda mer ødelagte sinn og enda skjevere moralske kompass enn Johnny. Jeremy får den funksjonen at han avslører hvem Johnny er. Eller rettere sagt – hvem han *ikke* er.

Også bifiguren Archie, en dopet, villfaren gutt på leting etter kjæresten sin, tydeliggjør for oss hvem Johnny *ikke* er. For om Johnny spinner rundt i et aldri hvilende sinn på flukt fra noe i seg selv, så er det ingenting i forhold til Archie. Hjerteskjærende ser vi hvordan han full av tics, desperat og retningsløst skriker kjærestens navn ut i natten. Rolig observerer Johnny det hele før han sier lakonisk: «Hvordan er det å være deg? Det må være hektisk.» Når Archie endelig finner kjæresten og rasende løper etter henne for å banke henne, ser vi igjen hvordan Johnny ser på dem med underfundig blick. Hva tenker han der han står? Kjenner han tristhet over å se hvor bortkommen det går an å bli? Tenker han på hvordan de to er fortapte uten hverandre, men like fortapte med hverandre? Hvordan de ønsker nærhet, men skaper avstand? Og – kan vi lure på – i hvilken grad klarer Johnny å knytte disse tankene til seg selv og sitt eget liv? Streifer det

ham noen gang at også han står i veien for seg selv, at han på akkurat samme måte ønsker nærhet, men skaper avstand?

For Johnny har sine øyeblikk av ydmykhet, sårhet, innsikt og vidd. Flere ganger ser vi ham stå på gatehjørner og T-banenedganger og se på folk med trette øyne og uutgrunnelig blikk. Det er som om han undrer seg over det han ser – menneskenes kaving og kamp.

Kanskje er det også derfor at Johnny, midt oppi alt det ufordragelige, paradoksalt nok synes å vekke en viss interesse, ikke minst hos kvinner. Han har noe stakkarslig og sårbart over seg. Kan hende fornemmer de at det finnes en menneskelighet der, tross alt, som vekker en moderlig ømhet i dem? Kanskje fanger de opp understrømmene av ikke-erkjente følelser i Johnny, understrømmer han muligens selv setter ord på når han avbryter voldtekten han er i gang med, og sier til kvinnen: «Jeg kan ikke ligge med deg. Du likner på moren min. Du skal ikke knulle med meg, du pådrar deg bare dritt!» Det er nærliggende å tenke at denne, og liknende setninger, er Johnnys måte å sette ord på det destruktive i seg.

Ekskjæresten Louise er den som best gjennomskuer Johnny. Hun lar seg ikke lure av tøffheten og likegyldigheten, men ser hvor sårbar han er. Louise synes å ha en indre styrke som de andre karakterene i filmen ikke har. Forholdet til henne er det nærmeste Johnny kommer en følelsesmessig relasjon i filmen. Hun tilbyr seg som et forstående, rommende medmenneske. Antagelig er Louise ekstra skummel for Johnny fordi han på et eller annet nivå vet at hun ser ham, og er i besittelse av det han lengter aller mest etter. Men tross Louises mange forsøk på å nå inn til ham, våger han ikke å ta imot. Det kan til og med virke som det vekker en slags triumf i ham når han ser maktesløsheten i Louises ansikt idet han avviser henne, at det paradoksalt nok får ham til å føle seg bedre – en særegen sadomasochistisk grandios logikk Betty Joseph skriver om i artikkelen «Addiction to Near-Death» (1982).

## **Levende død**

For filmen viser oss ikke bare hvordan Johnny skader Louise og andre han møter på sin vei, men også hvordan han skader seg selv. Et sentralt problem hos personer med narsissistisk organisering er diskrepansen mellom deres høye tanker om seg selv og det lille de har å vise til. Vi mistenker at Johnnys motvilje mot alt som minner om svakhet, er så sterk at den tvinger ham til passivitet. Han foretrekker apatien og et marginalisert liv fra hånd til munn framfor ydmykelsen å måtte underkaste seg en arbeidsgiver eller et utdanningssystem. Han gjemmer seg bak ambisjonsløs likegyldighet, og illusjonen dette gir ham om frihet fra ansvar. Det tryggeste er å ikke gjøre det han har lyst til. Eller rettere sagt: Det tryggeste er å ikke ha lyst til noen ting.

Men også passivitet, når den blir stor nok, krever betydelig innsats for å opprettholdes. Misforholdet mellom Johnnys indre storhetsforestillinger og hva han reelt sett har oppnådd, blir stadig større, og spriket forsterker den underliggende følelsen av å være latterlig og mindreverdig, en bløff. For å bevare sin indre likevekt er eneste mulighet å forsterke den omnipotente forestillingsverdenen. Problemet er bare de tusener av

situasjoner i det virkelige liv som bryter med illusjonene i hans bevissthet. Når som helst kan litenhetfølelsen trigges, og nytt forsvar, nye projeksjoner, må mobiliseres.

Melanie Klein utvidet Freuds begrep om dødsdriften, slik han beskrev det i *Hindsides lystprinsippet* (1920). Mer enn å være kun en medfødt kraft understreket Klein hvordan omsorgspersonenes respons på barnets behov er med på å avgjøre i hvilken grad barnet vil bli dominert av det destruktive senere i livet. Moderne kleiniansk tenkning har ulike måter å forstå dødsdriften på, men felles er at dødsdriften beskrives primært i *psykologiske* termer (Bell, 2015). Dødsdriften tilintetgjør ikke bare andres, men også ens eget selv. Destruktivitet og selvdestruktivitet er to sider av samme sak.

Johnny projiserer sine ikke-aksepterte følelser inn i andre, men fører samtidig seg selv inn i en følelsestilstand av å være en slags levende død. Det skjer en utarming og devitalisering av selvet som tærer på evnen til å tenke, føle og kjenne seg levende. Flere replikkvekslinger i filmen tyder på at Johnny, i hvert fall til en viss grad, er klar over sin følelse av indre dødhet. At han på et dypere nivå vet han at han avskjærer seg fra det som er livgivende, og også aner noe om omkostningene dette har. En ubestemmelig følelse av utilfredshet trenger seg stadig sterkere på, en følelse av at han ødsler med sine evner, sløser bort livet sitt.

Eksakt hva Johnny har innsikt i og ikke, er ikke godt å si. Donald Meltzer (1992) hevder at personer som Johnny rett og slett ikke ser at det finnes mer åpne og frie måter å relatere til andre på, og at slike relasjonsformer derfor ikke foreligger som reelle muligheter for dem. Kanskje er det slik at Johnny til en viss grad er i stand til å se at han ikke klarer å tre ordentlig inn i virkeligheten, men at det han ikke ser, er hvordan han prøver å tvinge andre mennesker inn i sin? Uansett, en slik forsvarsorganisering gir opphav til en subjektiv følelse av å være fanget, at livet er på låst kurs, umulig å forandre. Johnny har utviklet et hat mot verden han selv ikke klarer å tilhøre. Og han har utviklet et hat til de gode, vekstfremmende sidene av sitt eget uskadde selv.

Johnny bruker ikke intellektet sitt til å forstå virkeligheten, men snarere som et instrument til å forsterke tilbaketrekingen fra den. Ludvig Igra (1988) sier om personer som Johnny at de opprettholder en barriere mot smerte som skaper smerte. Selvet blir fange av sin mistenksomhet på samme måte som fangevokteren er ufri, og bundet til den fangen han skal overvåke.

Noen vil kanskje innvende at Johnny slett ikke er naken. Han har jo tvert imot ikledd seg et gedigent forsvarsverk som nettopp hindrer ham i å fremstå avkledd. Men så enkelt er det ikke. Han kan være så suveren han bare vil, vi sitter likevel igjen med fornemmelsen av at han egentlig føler seg verdiløs, ribbet til skinnet.

I filmens siste scener får vi for første gang et ørlite glimt av jeget som holdes fanget bak den tykke rustningen. Kanskje fordi han er kraftig skadet og forslått, får Louises dyptfulte empati og omsorg noe i ham til å vakle. Likevel, invitasjonen hennes om å dra tilbake til Manchester og forsøke å starte på nytt sammen blir mer enn han kan takle. Kanskje aner han at dersom han sier ja til Louise, vil han ikke bare møte henne, men også seg selv? Og at den smerten vil bli mer enn han kan bære?

## «Det er en krevende film»

*Naken* traff hardt i 1993 og treffer en nerve ennå, tre tiår senere. Det er en krevende film, den hjelper oss ikke, byr ikke på noen handling, et plot eller karakterer det er lett å identifisere seg med. Som alltid i Mike Leighs filmer er samvirket mellom individets psykologi, samfunnsforhold og politikk fremtredende. Likevel er filmen langt mer enn et stykke britisk sosialrealisme. Den gir oss et innblikk i hvordan det destruktive kommer til uttrykk i enkeltmenneskets liv, nærmere bestemt menneskets grunnleggende kamp mellom det å være levende, i kontakt med det livgivende på den ene siden, og flukten inn i det døde, relasjonsløse på den andre. Det er på mange måter et fortettet bilde på denne kampen vi ser i sluttscenen der Johnny, lut og radmager i altfor tynn vinterfrakk, halter ut i Londons kalde morgen.

---

*Merknad.* Teksten er en omarbeidet versjon av et foredrag holdt på Cinemateket 30. mai 2023.

*Teksten sto på trykk første gang i Tidsskrift for Norsk psykologforening, Vol 61, nummer 3, 2024, side 204-209*

### TEKST

**Kristin Mack-Borander**, Avtalespesialist i psykiatri

KONTAKT: [krimack@live.no](mailto:krimack@live.no)

### + Vis referanser

Bell, D.L. (2015). The death drive: Phenomenological perspectives in contemporary Kleinian theory. *The International Journal of Psychoanalysis*, 96(2), 411-423.  
<https://doi.org/10.1111/1745-8315.12212>

Bick, E. (1968). The experience of the skin in early object-relations. *International Journal of Psychoanalytic Psychotherapy*, 49, 484-486.

Freud, S. (1920). Beyond the Pleasure Principle. I: J. Strachey (Red.), *The standard edition of the complete works of Sigmund Freud*, vol. XVIII, s.7-64). Hogarth.

Igra, L. (2019). Den tunna hinnan mellan omsorg och grymhet. Natur & Kultur Akademisk

Igra, L. (1988). På liv och död: Om destruktivitet och livsvilja. Natur och kultur.

Joseph, B. (1982). Addiction to Near-Death. *The International Journal of Psychoanalysis*, 63, 449-456.

Laplanche, J. (1999). *Essays on otherness*. (J. Fletcher, overs.). Routledge.

Meltzer, D. (1992). *The claustrum: An investigation of claustrophobic phenomena*. Clunie Press.

Stokkeland, J.M. (2011). Å gi og å ta imot. Donald Meltzers psykoanalytiske tenkning i tradisjonen fra Melanie Klein og Wilfred Bion. Universitetet i Tromsø, UIT.

Thatcher, M. (1987). Intervju av Douglas Keay i *Woman's Own*, 31. oktober 1987, s. 8-10.

Winnicott, D.W. (1960). The theory of the parent-infant relationship. *International Journal of Psychoanalysis*, 41, 585-595.



