

DEPRESSION OG/ELLER APOKALYPSE

Lars von Triers "Melancholia"

På vej ind til sin bryllupsmiddag spørger Justine til navnet på en stjerne på himlen; lidt efter gribes hun af en pludselig depression, der ødelægger hendes fest og siden hendes ægteskab; lidt senere igen viser det sig, at en indtil for nylig ukendt planet ved navn "Melancholia" vil passere tæt forbi Jorden; afslutningsvis, i ordets egentlige og mest radikale forstand, styrter Melancholia ind i vores planet i en spektakulær filmisk apokalypse.

Det synes at ligge lige for, hvordan serien af begivenheder i Lars von Triers *Melancholia* skal læses: Depression er den personlige apokalypse, det radikale tab af fremtid, melankoliens nedstyrtning i et menneskes mentale (mikro)kosmos. Filmen ville i den forstand kunne læses som en film om de destruktive konsekvenser, sådan en nedstyrtning har. Forfølger man denne tankegang er det ydermere nærliggende ikke blot at betragte apokalypsen som metafor for depressionen, men også den depressive som bærer af en særlig indsigt i apokalypsen. Den depressive tilstand specifikt og den psykopatologiske tilstand generelt lader til at give adgang til sandheder om livet, om verden og om fremtiden, som det raske menneske i al sin aktivitet og stræbsomhed ikke kan se. Justines tilstand gør hende således i stand til at fornemme Melancholias komme længe før alle, ligesom hun ved at "The Earth is evil" (1:31:18), og at der derfor ingen grund er til at sørge over dens

snarlige destruktion. Depressionens affinitet til apokalypsen er altså ikke bare metaforisk, men også epistemologisk; den er en viden eller en form for rensesvæske, der skræller den almindelige sandhed væk og giver adgang til en langt mørkere, men også langt sandere sandhed. Triers *Melancholia* synes altså at bekræfte os i en ældgammel idé om, at den psykisk syge har en privilegeret relation til verden og verdens sandhed. Men forholder det sig virkelig sådan? Er det så simpelt?¹

Vi vil i denne artikel i et første trin forsøge at læse *Melancholia* og Justines tilstand med et blik, der ikke tager udgangspunkt i en særlig privilegeret relation mellem depression og en dybere sandhed om verden. For at gøre dette vil vi afkoble Justines depression fra den planetære apokalypse ved – gennem en form for symptomatologisk undersøgelse – at optegne depressionens kendetegn, som de ser ud, når de ikke indgår i en større eksistential-apokalyptisk økonomi, men bare er en del af et menneskes hverdagslige interaktion med omverden og med omverdens sandhed om, hvad depression er. I et andet trin vil vi relatere denne symptomatologi til mere principelle overvejelser over sammenhængen mellem depression, temporalitet og socialitet, inspireret af Martin Heideggers tanker om menneskelig tilstedeværen ("Dasein") som grundlæggende defineret ved en temporal ekstase. I et tredje trin vil vi overveje de praktisk-etiske muligheder i depressionen ved at bruge Eve Kosofsky Sedgwicks begreb om en "reparativ praksis" som udtryk for en grundlæggende åbenhed over for radikal kontingens. I et fjerde og afsluttende trin vil vi relatere vores analyser til Jean-Pierre Dupuys tanker om en særlig katastrofebevidsthed, denne

1 I *Galskabens historie i den klassiske periode* beskriver Michel Foucault, hvordan den gale i slutningen af middelalderen "indtager sin plads midt på scenen som den, der har sandheden", og at denne sandhed er "verdens svimlende ufornuft og menneskenes ubetydelige latterlighed" (36). Men hvori består forskellen mellem den gales indsigt (verdens ufornuft, menneskenes ubetydelige latterlighed) hos Foucault og den deprimeredes indsigt i Triers vision? Depression er uden tvivl noget andet end galskab, i bedste fald en underkategori af galskab, men alligevel lader det til, at Justines adfærd og udtalelser, når alt kommer til alt, manifesterer præcis den samme indsigt, som Foucault tilskriver de gale: Sandheden om logos er intet andet end logos' usandhed, meningen med menneskets virkelyst er virkelystens meningsløshed. Fører alle psykopatologiske veje til Rom, så at sige?

katastrofebevidstheds affinitet med depressionen, og hvilke paradoksale muligheder for handling en sådan bevidsthed åbner for.

MØDET MED FREMTIDEN

Vi ved, hvordan det slutter, nærmest før det rigtig er gået i gang: Til tonerne af ouverturen fra *Tristan & Isolde* begynder *Melancholia* med en montage af Jorden og den gigantiske gasplanet Melancholias gradvise nærmen sig hinanden, sammenklippet med billeder af hovedpersonen Justine (Kirsten Dunst), hendes søster, Claire (Charlotte Gainsbourg), og søsterens søn, Leo (Cameron Spurr).

Den planetariske dødedans mellem Jorden og *Melancholia* er koreograferet som en nærmest sværmerisk bevægelse eller måske endda en ballet gennem det tomme rum. Det er, som om de to planeter tøver med at mødes, ikke helt nok til at stoppe og undgå katastrofen, men nok til at deres bevægelser bliver underligt langsomme og eftertænksomme. Som en kontrast til denne form for bevægelse, der næsten er så kontinuerlig, at den aldrig rigtig når frem, hører Justine, Claire og Leos bevægelser til et helt andet bevægelsesparadigme. Billederne af de tre slægtninge er karakteriserede af, hvad man kunne kalde partiel bevægelse: En del af billedet bevæger sig på almindelig naturlig facon og i almindelig hastighed, mens en anden del er billedet er frosset i noget, der minder om et fotografi. Her dominerer det kontinuerede ikke, men polariseringen mellem det hyperstille og det hyperaktive, og i kontrasten mellem de to ser det, der bevæger sig, ultraanimeret ud, mens det, der er frosset, synes ultrastille. Afslutningen af åbningsmontagen afslutter kun det ene visuelle spor med den endelige opslugning af Jorden i dens gasblå storebror. Vi får ikke noget definitivt billede af de tre slægtninges endeligt – deres skæbne må vi gætte os til, indtil vi i slutningen af filmen tilsyneladende får gentaget apokalypsen, denne gang fra Justine, Claire og Leos perspektiv.

I den lille elliptiske lomme mellem to forskellige visualiseringer af den samme kosmiske katastrofe udspiller et drama i to akter sig (hhv. "Justine" og "Claire"), der til at starte med er meget lidt science fiction-præget: Justine er blevet gift med en mand, Michael, som hun tilsyneladende holder af, og vi følger deres bryllupsfest, som aftenen skrider frem, mens

relationerne mellem visse af gæsterne bliver stadig mere problematiske, og en depression i tiltagende grad overtager Justine. Filmens første akt er lige dele slapstick og kitschet dialog og indeholder tydelige ekkoer af Thomas Vinterbergs *Festen* i både karaktertegning, det audio-visuelle udtryk og i mødet mellem et farceagtigt filmsprog og seriøse eksistentielle temaer.

Justines depression manifesterer sig primært som en tiltagende fremmedgørelse over for gæsterne og hendes familie. Gestaltet som et samfundsmæssigt mikrokosmos repræsenterer hver af de centrale aktører et element i en form for småborgerlig futurologi: Hendes søster, Claire, organiserer og planlægger, hvad der nu skal ske; hendes svoger, John, en nærmest karikeret oplysningsmand, fortæller konstant om fremtidige planetære bevægelser; hendes chef, en ekstremt usympatisk reklamemand, vil have hende til at gøde jorden for fremtidigt forbrug ved at finde på en "tagline" til en ny reklame; hendes mor, en bitter fraskilt dame, fortæller lakonisk, at Justine skal nyde ægteskabet, så længe det varer, og hendes far, en charmerende karikeret bohemetype, fremfører en pragtfuld parodi på overklassens udbytning af underklassen ved at stjæle sølvtøjet fra bordet i den korrekte forventning om, at tjenerne hele tiden vil komme med nyt.

I mødet med disse karakterer og deres respektive futurologier fremstår Justine fikseret og observerende, og hele første del af filmen udgør derfor en form for narrativ gentagelse af de delvist fotografiske, delvist filmiske elementer fra introen. Verden omkring Justine er altid ude af sig selv, ekstatisk og undervejs til planlagte fremtider, mens den eneste bevægelse, Justine kan præstere, er at trække sig tilbage fra festlokalet til et af de mange værelser på godset. Denne tilbagetrækning sker i mødet med andres futurologi, og endnu mere specifikt i mødet med andres futurologiske blik på hendes fremtid; morens forventning om Justines fremtidige ægteskabelige fiasko ("Enjoy it while it lasts"), søsterens næste programpunkt ("We are going to move to the living room so that we can clear some tables. Then the newly-wed will dance, and, uh, then at 11:30 the bride and groom will cut the cake" (26:00)) og hendes mands fremvisning af et billede af en grund, han har købt ("In ten years time, when the trees have grown, you can sit in the shade, in a chair, and if you still have days when you feel a little sad, i think that'll make you happy again ... maybe we can have a little swing hanging from one of the trees" (36:32)).

Ved alle disse lejligheder panorerer kameraet meget eksplicit op på Justines ansigt, hvor det er, som om hun møder en uoverstigelig forhindring, som hun ikke kan kæmpe sig ud af – ikke fordi hun ikke vil, men fordi den helt grundlæggende evne til futurologi mangler. Evnen til at spekulere over og planlægge en snart sagt hvilken som helst fremtid ligger ganske enkelt uden for hendes rækkevidde. Enhver henvendelse om fremtiden bliver derfor et krav om at igangsætte en spekulativ proces, hun ikke (på nuværende tidspunkt) har adgang til. Det deprimerede blik, i hvert fald Justines deprimerede blik, er altså et blik for fremtiden, men udelukkende et blik for *andres* blik for fremtiden og for det krav om at deltage i spekulatationen, et sådant blik altid lader til at være ledsaget af. Og den deprimerede, i hvert fald Justine som deprimeret, tegnes ikke bare som et menneske, der grundet depression ikke er i stand til have en fremtid, men som et menneske for hvem depressionen er dette fremtidstab.

En række empiriske studier – af såvel sociologisk, antropologisk og psykiatrisk karakter – understøtter denne analyse: At depressionen har sin egen temporalitet, eller rettere, at depression er præget af et særligt tab af tid, og at dette tab primært er et tab af fremtiden som sådan. I sociologen David A. Karpes *Speaking of Sadness* rammer informanten "Nina" for eksempel hovedet på sømmet, når hun udtaler: "Depressionen er et snigende vakuum ... den er iskold" (23). Før hun tilføjer: "Når du er i den, er der ikke længere empati, intet intellekt, ingen forestillingsevne, ingen medlidenhed, ingen menneskelighed, intet håb." (24). En beslægtet beskrivelse finder man i bogen *Time and Inner Future* af den amerikanske psykiater Frederick T. Melges. Her karakteriseres depression som en håbløshedens spiral, hvilket frem for alt implicerer en blokade af fremtiden. Han skriver, at håbløsheden er ligesom en sky, som trækker "et gardin for fremtiden" (178). En af hans patienter beskriver endda, at "fremtiden ser kold og trist ud, og jeg føler mig frosset i tid" (177).

Melancholias æstetisk-narrative udtryk har således en forbavsende nær affinitet til væsentlige aspekter af klinisk depression forstået som en temporal patologi.² Og fordi filmmediet udmærker sig ved i eminent grad

2 I sit banebrydende studie *The Weariness of the Self* argumenterer Alain Ehrenberg for, at depression kan kaldes en *tidens patologi*: "Depression is a pathology of time

at være et medie, der arbejder med tid, så kan depressionen i Triers værk blive omsat til en forhandling mellem filmens tid, Justines tid og de andre karakterers tid – en forhandling, hvor Justines frosne fremtid ikke kun sætter sig igennem som en psykisk eller mental patologi, men også manifesterer sig kropsligt i en form for træghed, langsommelighed eller ren og skær immobilitet. Bevægelsen omkring hende bestemmer hende – eller forstærker hendes og alle andres fornemmelse af hende – som ubevægelig.³

(the depressed person has no future) and a pathology of motivation (the depressed person has no energy, his movement is slowed, his words slurred." (233). Ifølge Ehrenberg kan depression således bedst forstås som et kollaps eller en de-celereret bevægelse i et univers af ren acceleration: "Frozen action sculpts the depressive universe. It is a kind of "stoppage of time", whereas impulsiveness is time accelerated." (188).

- 3 Det kunne være interessant – i en anden sammenhæng eller som en opfølgning på denne artikel – at relatere dette i udgangspunktet personlige og patologiske tab af tid til et mere generelt, politisk og historisk problem. For i en vis forstand er depression den legemliggjorte følelse af, at historien er slut, at fremtiden ikke findes, at der ikke er noget i *morgen*. Hvilket selvfølgelig er en af grundene til, at Lars von Trier ikke bare har lavet en film om depression men en film om forholdet mellem depression og katastrofe, en persons såkaldte "sindssygdom" og jordens undergang. Relevante tanker i den sammenhæng kunne være Franco 'Bifo' Berardis analyse af depression som et symptom på et samfund, som oplever og gennemlever en krise i forestillingen om fremtiden (se eksempelvis Berardi, *After the future*); Fredric Jamesons pointe om *historicitetens død* (Jameson, "The Aesthetics of Singularity"; Jameson, "The Antinomies of Postmodernity"); og Jean Baudrillards originale idé i *The Vital Illusion* om, at vor tids emblematiske problem – i modsætning til hvad Francis Fukuyama har hævdet – ikke er, at historien er slut, men at historien ikke er slut og ikke kan slutte (hvilket jo minder om depressions rædsel, hvor 'katastrofen' ikke er, at tingene ender, men at de *ikke* ender, hvilket minder om Kierkegaards beskrivelse af *Sygdommen til Døden*, hvor han skriver, at fortvivlelsens sygdom til døden ikke er at dø, men det ikke at (kunne) dø, hvilket minder om...): "We have lost history and have also, as a result, lost the end of history. We are laboring under the illusion of the end, under the posthumous illusion of the end. And this is serious, for the end signifies that something has really taken place. Whereas we, at the height of reality— and with information at its peak—no longer know whether anything has taken place or not." (43-44; se også Baudrillard, *The Illusion of the End*). Historiens afslutning af historien forudsætter, at historien faktisk eksisterer; der kan strengt taget ikke være nogen afslutning på noget, som ikke eksisterer i første omgang. Hvad angår Triers film kunne man så hævde, at det, han først og fremmest ønsker at konfrontere os beskuere med, netop er hi-

AT LÆGGE PLANER

Vi har nu elementerne til at optegne en foreløbig beskrivelse af Justines tilstand: Hendes patologi består i en defekt futurologi – en manglende evne til at forestille sig en fremtid og indsætte sig selv i den. Denne defekte futurologi antager symptomer i det øjeblik, hun konfronteres med en omverden, der konstant lægger planer – planer, hvori hun som oftest indgår på én eller anden måde. Kløften mellem omverdenens futurologi og Justines mangel på samme viser os ikke bare, hvordan Justine er syg, den viser også, hvordan Trier forestiller sig det raske menneske: Det raske menneske er et menneske, der er i stand til at planlægge. Men det er endnu mere end det. Gennem den nærmest komiske planlægningsmani, der præger Justines omverden, trækkes en subjektivitet frem, der ikke blot er optaget af planlægning, men som i en hvis forstand ikke er *andet* end planlægning. De mange planer om fremtiden, som alle lader til at være så optagede af, er altså ikke udkast fra en fikseret temporal subjektposition, men snarere udkast i den Heideggerske forstand ("Entwurf"). For Martin Heidegger er udkastet nært knyttet til hans grundlæggende indsigt om, at mennesket i sin særlige værensform altid er "ude af sig selv" ("ekstatisk") – dette ikke først og fremmest i betydningen *ved siden af sig selv*, men ude af sig selv, i den forstand at man altid kommer et sted fra og er på vej et sted hen, og at det menneskelige nu derfor er et temporalt udflydende nu, der i

storiens – det enkelte menneskes såvel som jordens – endeligt. Det er det, han vil have os til at bevidne, forestille os og i sandhed erkende. At det hele ender. At der ikke foreligger nogen mulighed for en postapokalyptisk referenceramme, fordi en sådan i sagens natur implicerer, at livet faktisk går videre, at der er en historie – i begge ords betydninger – efter historien er slut, en tid efter tidens ophør. Hvilket kunne være (endnu) en udlægning af filmens ellipse (at vi i begyndelsen allerede får præsenteret den planetære kollision, som vi får gentaget til slut): Formålet med denne ellipse er at rehabilitere eller genstarte den historiske tid som sådan ved netop at lade den fremmede planet ramme vores ditto til at begynde med. Først i det øjeblik historien ender (eller kan ende), kan historien på en måde begynde. Historien med stort H forudsætter Historiens afslutning. Eller som Baudrillard formulerer det i førnævnte *The Vital Illusion*: "If history can no longer reach its end, then it is, properly speaking, no longer a history." (43-44). Men det er, som sagt, en anden historie (om end vi har anstrengt os for at fortælle og afsløre en hel del af den her).

forhold til fremtiden specifikt er præget af forventninger, håb, projektioner og planer. Under ét kalder Heidegger denne personlige forholden-sig-til fremtiden for "udkast".⁴

Folkene omkring Justine er, med andre ord, ikke subjekter, der er optagede af at lægge planer; i det omfang, de er subjekter, er de det, fordi de lægger planer. *Melancholias* afgørende indsigt er dog – og her adskiller den sig fra Heideggers i *Væren & Tid* – at dette udkast ikke bare er et personligt udkast; en ud-i-fremtiden-med-mig-selv. I Justines interaktion med bryllupsgæsterne får vi tværtimod blik for, at en futurologi altid er en futurologi, der *henvender sig til andre*. Udkastet undlader altså aldrig at være en fordring til ens medmennesker, en invitation til eller afvisning af deltagelse i en fremtid, der kan være mere eller mindre fælles.⁵ I sin bog *Agonie des Eros*, hvis første kapitel er viet en analyse af Triers *Melancholia*, kondenserer den tyske filosof Byung-Chul Han denne afgørende pointe ned til én sætning: "Fremtiden er de *andres tid*" (23).⁶

4 "Det udkastede er tilstedeværens væren ... Dette udkastedes hvorhenmod, nemlig et hvorhenmod for denne åbnede således konstituerede væren, er det, der selv muliggør denne værenskonstitution qua omhu" (Heidegger 358). Se også Otto Pöggeler, "Heideggers Path of Thinking" 38-44; Rune Fritz Nicolaisen, "At være undervejs" 142; og Charles B. Guignon, "Heidegger and the Problem of Knowledge" 90.

5 Som Jacques Derrida skriver i essayet "Violence & Metaphysics": "The absolute alterity of each instant, without which there would be no time, cannot be produced—constituted—within the identity of the subject of the existent. It comes into time through the Other ... Heidegger would have overlooked this" (113).

6 "Die Zukunft ist die *Zeit des Anderen*". Han taler samme sted også om: "Dit Totalisering der Gegenwart als *Zeit des Gleichen*." (23). Hans grundlæggende pointe i forhold til Triers film er, at den opstiller og gennemspiller en modsætning mellem eros/kærlighed og psykisk sygdom/depression. I Hans analyse er kærlighed umulig i et samfund, hvor den Anden er forsvundet. Dette fører til depression. Eller depression fører til, at kærligheden er umulig (9). Det er det, Trier viser os. Men samtidig viser han os en vej ud, og den vej går gennem katastrofen, apokalypsen. I Hans optik er det kun en apokalypse, som kan redde/gendanne den Anden. På den måde bliver den planetære kollision paradoksalt nok til en positiv begivenhed. Fordi planeten "gerade eine Heilung von der Depression als einer besonderen Form der Melancholie herbeiführt." (8). Der er tale om en katastrofal "Einbruch des Aussen", som i sidste ende er det, der paradoksalt nok får hevet Justine ud af sin depression og åbnet hende for kærligheden (10). Hun gennemgår, i sidste ende, en transformation fra *depressiv til elskende*. Således Byung-Chul Hans udlægning.

At udkastet altid er et medudkast betyder altså, at planlægning ikke kun er en måde at lade ting i verden komme til syne som meningsfulde på, men en måde at forpligte sine omgivelser på i en modus, der ikke blot er ét element af socialitet, men socialitet som sådan. At være sammen er at være futurologiske sammen: at lade fremtiderne cirkulere som strøm gennem menneskelige relæer. Fordi Justine udgør et dysfunktionelt relæ, et punkt i netværket, der ikke er i stand til at videreføre den futurologiske strøm, bryder netværket sammen og blotlægges i dette øjeblik sin måde at fungere på. Gæsterne bliver vrede; hendes mand tager hjem uden hende; brylluppet og alle de sammenvævede fremtider falder ganske enkelt fra hinanden.

Depressionen tjener her ikke psykopatologiens klassisk epistemologiske funktion som en indsigt i sandheden om "verdens svimlende ufornuft og menneskenes ubetydelige latterlighed", som Michel Foucault formulerer det i *Galskabens historie i den klassiske periode* (36). Den river ikke tæppet væk under menneskets verden i en form for negativ platonisk gestus, hvor alting pludselig blotlægges og kommer til syne på en sandere måde. Depressionen er en simpel, men ødelæggende defekt, hvis eneste følgeindsigt er menneskelige relationers sårbarhed.

DET REPARATIVE OG DET PARANOIDE

Dette bringer os frem til filmens anden del ("Claire"). Denne del af filmen er koncentreret om planeten Melancholias forestående kollision med planeten Jorden og er først og fremmest optaget af, hvordan de forskellige karakterer håndterer og agerer i forhold til katastrofen. Det centrale spørgsmål er her forskudt i retning af praksis. Det er med andre ord ikke så meget, hvad karaktererne ved eller ser, men hvad de gør; hvordan de tager hånd om sårbarheden, eksempelvis. Vi bevæger os fra teori til praksis, fra epistemologi til etik, om man vil. Denne problematik kulminerer og krystalliserer i den sidste scene, hvor spørgsmålet bliver, hvad der gør Justine i stand til at bygge den såkaldte *magic cave* med sin nevø, og hvorfor hun ikke ender i den rene kynisme, den totale nihilisme, som på forhånd og til al evighed vil afsværge muligheden for enhver handlings meningsfuldhed. Det handler altså ikke så meget om, hvordan verden ser ud, når jeg har en sandhed om

den, men hvordan jeg ser ud – og ikke mindst hvad jeg gør – når verden har en sandhed om mig.⁷

Men lad os, inden vi når dertil, gennemgå de forskellige modeller for handling, som filmen på en meget bevidst måde præsenterer beskuerne for. Da det går op for personerne i filmen *Melancholia*, at planeten Melancholia ikke har tænkt sig at bevæge sig udenom jorden, viser eksempelvis John, videnskabens tro følgesvend, sig at være noget af et skvat. Kiefer Sutherlands karakter, som har prædiket over for sin kone, at alt er okay, at hun skal tage det roligt og ikke gøre noget dumt som for eksempel at tage livet af sig selv, denne mand begår i sidste ende selv selvmord, han kan ikke holde tanken om sin egen død ud. Det kan Claire heller ikke, hun er alt for afhængig af sin mands beroligende løgne. Da de så endelig er blevet afsløret, vil hun bare sidde på terrassen og nyde de smukke omgivelser og et sidste glas vin med sin søster og sin søn. Men det gider Justine slet ikke. At nyde det borgerlige livs sidste små glæder, når enden er nær? Nej tak. Vil du høre Beethovens Niende, noget i den dur, spørger Justine spydigt sin søster. Og det er faktisk præcist, hvad Claire gerne vil.

Det er her, at Justine begynder at minde foruroligende meget om sin mor, som er noget nær den perfekte kyniker. Det samme er Lars von Trier sædvanligvis, ikke mindst i *Antichrist*. Så når Justine erklærer, at alt smager af aske, eller at jorden er ond, og ingen vil savne den, virker det til at være et perfekt eksempel på en slags depressiv kynisme. Bortset fra at det ikke er her, at filmen eller Justine ender. Justine er ikke bare Triers marionet eller talerør, for hun forlader kynismen, pessimismen, den position der udstråler og udsiger et hårdnakked *whatever*. I noget nær sidste øjeblik afviger plottet og karakteren således fra den kurs og den logik, som instruktøren ellers med hård hånd har sat op. Man skal derfor være varsom med at lade sig forføre af disse typiske Trier-omkvæd: Jorden er ond, det hele kan være lige-

7 Vi er her inspirerede af Michel Foucaults sene forelæsningsrække "Subjectivité et Vérité", hvor han spørger: "Hvilken erfaring kan subjektet gøre om sig selv, når han finder sig underkastet muligheden for eller forpligtelsen til at anerkende en sandhed om sig selv som gældende?" ["quelle experience le sujet peut-il faire de lui-même, dès lors qu'il se trouve mis dans la possibilité ou dans l'obligation de reconnaître, à propos lui-même, quelque chose qui passe pour vrai?"] (16).

gyldigt, alt er alligevel bare at spille violin, mens skibet går ned. Så selvom Justine kalder Claires plan for "a piece of shit" og fuldstændig afviser at tage del i sin søsters luftkasteller, er det alligevel det, hun ender med at gøre. Sammen med sin nevø bygger Justine en magisk hule, og dér sidder de så til sidst alle tre, da planeten Melancholia, hvis ankomst har været længe undervejs og varslet af en tiltagende dronelyd de sidste mange minutter af filmen, endelig kommer og gør en ende på såvel Jorden som filmen.

Men hvordan skal vi forstå denne scene, denne ultimativt sidste handling? Det er her Eve Kosofsky Sedgwicks tanker om depressionen som en form for reparativ praksis kommer ind i billedet som et nødvendigt supplement til både Heidegger og Foucault. I essayet "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You" fremlægger Sedgwick en distinktion mellem en paranoid og en reparativ praksis. Det paranoide udelukker enhver form for uforudsigelighed og kontingens, vil eliminere usikkerhed og have fuldstændig vished om enhver fremtidig og potentiel situation. Den paranoide person vil for alt i verden undgå overraskelser og er, skriver Sedgwick, nært knyttet til en fornemmelse af og for det uundgåelige (147). I den forstand vil en paranoid person hellere have ret end at blive reddet. Det er således mere uacceptabelt og uønsket, at noget er "uforudset", end at det forbliver "uudfordret" (133).

Det reparative udgør en alternativ model til det paranoide. Det reparative er intimt forbundet med depression; med det, som Sedgwick (med psykoanalytikeren Melanie Klein) kalder for den depressive position.⁸ Denne position er ikke kun stedet for en opløsning af selvet, men også for en mulig 'reparativ praksis', for så vidt som den depressive position i modsætning til den paranoide-skizoide ditto i sidste ende ikke forlader sig på mistænksomme vrangforestillinger og hadfyldte projektioner, men i stedet kan føre til en erfaring af, at man kan 'reparere' sit forhold til virkeligheden og dens forskellige subjekter såvel som objekter. På den måde er der paradoksalt

8 Det reparative er et lettere underfrankeret og dermed noget dunkelt begreb i Sedgwicks forfatterskab, men det står dog klart, at det både kan være en strategi, en læsemåde, en eksistential attitude, eller rettere og først og fremmest en position (en tanke hun som sagt henter fra Klein).

nok en slags håb i den depressive position. "Håb, ofte en splittende, endda traumatisk ting at opleve, er blandt de energier, med hvilke den reparativt positionerede læser forsøger at organisere de fragmenter og delobjekter, hun møder eller skaber. *Fordi læseren har rum til at indse, at fremtiden kan være anderledes end nutiden*, er det muligt for hende at overveje en dybt smertelig, dybt lettende, etisk afgørende mulighed for, at fortiden også kunne have været anderledes end den faktisk var." (Sedgwick 146 – vores fremhævning)⁹.

Den afgørende forskel på de to positioner kunne man opfatte som to forskellige futurologier: den agtpågivende paranoias unidirektionelle fremtidsorientering over for den reparative praksis' multidirektionelle fremtidsorientering.¹⁰ Eller: nødvendighed over for kontingens. Det paranoide blik er således uundgåelighedens blik, det er et blik fyldt af nødvendighed, det må og måtte være sådan, det kan og kunne ikke være anderledes. Planen, lige meget hvor dramatisk og destruktiv den er, må følges til sin yderste konsekvens. Omvendt er det depressive blik ikke så rigtigt i forhold til tiden og ikke så bange for, hvad der kommer til at ske eller *kunne* komme til at ske. Alene det, at der *kan* ske noget, at der er en fremtid, der kan bringe noget nyt, er på sin vis første skridt ud af depressionen. Den videnskabsfetscherende John kan således ikke leve i en verden, hvor alt ikke er determineret på forhånd. Han vil ikke have nogen overraskelser, han ville ikke fremstå uforberedt, han tager ingen chancer. Hans logik er nødvendighedens og uundgåelighedens logik, og da denne logik bryder

9 "Hope, often a fracturing, even a traumatic thing to experience, is among the energies by which the reparatively positioned reader tries to organize the fragments and part-objects she encounters or creates. *Because the reader has room to realize that the future may be different from the present*, it is also possible for her to entertain such profoundly painful, profoundly relieving, ethically crucial possibilities as that the past, in turn, could have happened differently from the way it actually did." Men det afgørende er ikke, at det reparative modus er præget af en større optimisme end det paranoide ditto, det er ikke et spørgsmål om at betragte glasset som værende halvt fyldt i stedet for halvt tomt: "No less acute than a paranoid position, no less realistic, no less attached to a project of survival, and neither less not more delusional or fantasmatic, the reparative reading position undertakes a different range of affects, ambitions, and risks." (Sedgwick 150).

10 Sedgwick taler for eksempel om "The unidirectionally future-oriented vigilance of paranoia" (130).

sammen, bryder han også sammen. I modsætning hertil bygger Justine en form for gennemsigtig, interimistisk tipi på toppen af en lille bakke. Hendes afsluttende handlinger reparative gestus stiller sig på den måde åben over for relationers sårbarhed og over for det, Sedgwick kalder "the heartbeat of contingency", *kontingensens hjerteslag* (147).

KONTINGENS, NØDVENDIGHED OG SYMBOLSKE FIKTIONER

Kontingens er imidlertid ikke noget, man får foræret. Som Sedgwick også gør opmærksom på, er kontingens noget, der skal opdages; det er et kontinuerligt arbejde, der, i fald det viser sig frugtbart, kan åbne den depressive over for en ny fremtid. Men i forhold til Melancholia er spørgsmålet: Hvilken kontingens? Jordan går jo uomtvisteligt under, katastrofen indtræffer, alt er på en måde allerede slut. Men ifølge den franske katastrofeteoretiker Jean-Pierre Dupuy er det nøjagtig sådan, at vi – og dette "vi" er en betegnelse for menneskeheden som sådan – burde tilgå enhver katastrofe, enhver fremtidig apokalypse, som noget der allerede er sket. I værker som *Pour un catastrophisme éclairé: Quand l'impossible est certain* (2004) og *Petite métaphysique des tsunamis* (2005) fremfører Dupuy det synspunkt, at vi bør opfatte den kommende katastrofe ud fra en før-fremtid-modalitet, dvs. som noget der vil have været, som noget der allerede vil være sket. Dette er, understreger han, forudsætningen for enhver etik. At vi indtager et perspektiv fra og en position i fremtiden, fra hvilken vi kigger tilbage på den fortid, som er vores nutid (den nye temporalitet, som Dupuy hermed introducerer, kalder han *loop-tid*, fordi bevægelsen netop tager form af et loop eller en sløjfe).

Den katastrofiske begivenhed er indskrevet i fremtiden som en skæbne, helt bestemt, men også som en kontingent ulykke: Den kunne ikke have fundet sted, selv hvis, i fremtidig datid, det forekommer at have været nødvendigt ... hvis en afgørende begivenhed finder sted, en katastrofe, for eksempel, kunne den ikke ikke have fundet sted; ikke desto mindre, i det omfang den ikke fandt sted, er den ikke uundgåelig. Det er således begivenhedens aktualisering – det faktum, at den finder sted – der retroaktivt skaber dens nødvendighed. (citeret i Žižek, *First As Tragedy, Then As Farce* 150).¹¹

11 "The catastrophic event is inscribed into the future as a destiny, for sure, but also as a contingent accident: it could not have taken place, even if, in future antérieur,

Den paradoksale logik i Dupuys synspunkt er, at kontingens følger efter nødvendighed; at nødvendighed på god gammeldags dialektisk vis slår om i kontingens; at vi først bliver frie til at agere i forhold til en hvilken som helst katastrofe, hvis vi betragter den som vores skæbne, som en *foregone conclusion*. Det forklarer også den elliptiske struktur, der gør sig gældende i Triers film, og som jo netop aftegner konturerne af det tidslige loop/den temporale sløjfe, Dupuy begrebsliggør.

Det er helt afgørende, at den tidslige projektion, som Dupuy efterlyser, har karakter af en spekulativ fabulering, en symbolsk fiktion, en illusorisk handling – en metafysisk fiktion eller list, kalder Dupuy det selv¹² – og her nærmer vi os afslutningen på såvel filmen som vores artikel. Man kunne også sige det på følgende måde: Forudsætningen for på samme tid at finde en vej ud af den depressive tilstand og imødegå katastrofen på behørig vis er ikke viden men tro. Enhver reel handling kræver et spekulativt *som om*.¹³ Som allerede Nietzsche bemærkede i *Tragediens fødsel*, så dræber viden handling. Tro, til gengæld, genopliver muligheden for handlen, og for Dupuy er det centralt at handle, *som om* det værste, der kan ske, er uundgåeligt og nødvendigt, for netop derved at undgå det uundgåelige (jf. Fuggle 41; Smyth 44). Og er det ikke netop Justines *modus operandi*? Som Claire på et tidspunkt siger til hende: Du har det nemt; du forestiller dig bare det værste, der kan ske. Og det er præcis, hvad Justine gør, men ikke for at falde tilbage eller forblive i en kynisk form for nihilistisk ro, hvor illusionsløsheden tilsiger én, at det hele

it appears as necessary... if an outstanding event takes place, a catastrophe, for example, it could not not have taken place; nonetheless, insofar as it did not take place, it is not inevitable. It is thus the event's actualization – the fact that it takes place – which retroactively creates its necessity."

12 Jf. Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé* 194.

13 "What this means is that one should fearlessly rehabilitate the idea of preventive action (the "pre-emptive strike"), much abused in the "war on terror": if we postpone our action until we have full knowledge of the catastrophe, we will have acquired that knowledge only when it is too late. That is to say, the certainty on which an act relies is not a matter of knowledge, but a matter of belief: a true act is never a strategic intervention in a transparent situation of which we have full knowledge; on the contrary, the true act fills in the gap in our knowledge." (Žižek, *First As Tragedy, Then As Farce* 151).

jo kan være lige meget, lige gyldigt, ligegyldigt, heller ikke selvom man står eller sidder dér på den yderste dag.¹⁴ Som vi allerede har antydnet, hvis ikke ligefrem argumenteret for, så afviser den afsluttende scene i *Melancholia* utvetydigt kynisme og nihilisme som en mulig model. Justines gestus i forhold til at bygge den magiske hytte kan opfattes som en fabulerende eller spekulativ gestus: Hun fabulerer eller fabrikerer en myte, som har karakter af en kærlighedserklæring. Det er derfor, man kan hævde, at *Melancholia* faktisk er Lars von Triers mest optimistiske film til dato. Denne mytedannelse, eller symbolske fiktion om man vil, skal ikke opfattes som en flugt fra de barske realiteter og heller ikke som en slags indre frihed, som vindes på bekostning af den ydre verden. Det er i høj grad en etisk attitude, der har til formål at frembringe en maksimal åbenhed over for og en stedse mere koncentreret konfrontation med *kontingensens hjerteslag*.

I den forstand hviler den blanding af epistemologi og etik, som Dupuy efterspørger, altså på et depressivt fundament, for så vidt som det er her, at man er i stand til, i fuld alvor, at forestille sig det værste, der kan ske. Det er faktisk det eneste, den depressive person er i stand til at forestille sig. Åbenheden over for kontingensen er således nødvendigvis melankolsk, eller endda depressiv, for så vidt som den tager højde for og er gennemtrængt af en erkendelse af alle relationers sårbarhed og forgængelighed, og det gælder både inden for en subjektiv, objektiv og kosmisk horisont.

Hermed har vi også fået forudsætningerne for at forstå og forklare karakteren af den profeti, der er indlejret i den metafysiske fiktion eller finte, som Dupuy taler om. For profetiens funktion og mål er ikke så meget at forudsige fremtiden som at handle i og på den nutid, som profetien til enhver tid

14 Det, kynismen overser, er, med Slavoj Žižeks ord, skinnets aktualitet, illusioners reelle virkningsfuldhed. Kynikeren er i sin kyniske mistro, skriver Žižek, "the victim of the most radical self-deception...the cynic misses the actuality of the appearance itself" (Žižek, *Event* 89). Eller som han skriver andetsteds: "the cynic who "believes only his eyes" misses the efficiency of the symbolic fiction, and how it structures our experience of reality." (Žižek, "The Big Other Doesn't Exist", upagineret). Kynikeren ser med andre ord ikke, at løgne og fiktioner kan være og er nødvendige, ikke fordi de kan udgøre en flugt fra virkeligheden, men fordi disse 'symbolske fiktioner' faktisk er i stand til at transformere selve virkeligheden.

udgår fra (på samme måde drejer den etiske sandhed, der er på spil, sig ikke om en sandhed om verden, men om en sandhed på baggrund af hvilken, vi i heideggeriansk forstand bebor og opholder os i verden, hvorfor sandhed må opfattes som noget, der snarere end at vende *indad*, går den modsatte vej, og er dét, der binder os til hinanden og verden omkring os).¹⁵ I det hele taget og på den måde er det, hvis man følger Dupuys logik, slet ikke meningen, at profetien skal gå i opfyldelse: Dens effektivitet er baseret på dens ineffektivitet. I artiklen "Are ruses necessary to evade catastrophe?" skriver John Vignaux Smyth således: "Hvis din profeti hjælper med at afværge en katastrofe, der ellers ville have fundet sted, vil den selvfølgelig blive afvist som falsk – men hvis du ikke have fremlagt den falske profeti, ville den have været sand." (48). Dette er profetens paradoksale position, og derfor skal Justine i *Melancholia* ikke så meget læses eller ses som en melankoliker, der partout taler sandt om fremtiden (eller om nutiden for den sags skyld), men som én der er i stand til at agere i den sprække, der næsten uvægerligt vil opstå i enhver elliptisk struktur; sprækken i den ellipse der går fra det punkt, hvor profetien bliver udsagt, til det punkt, hvor

15 Denne passage er inspireret af Den Usynlige Komité's nye bog, *To Our Friends* (37-47), om end deres ærinde er at kritisere profetier for at være konservative og udelukkende interesseret i at opretholde *status quo*: "the purpose of prophesy is never to be right about the future, but to *act upon the present*: to impose a waiting model, passivity, submission, here and now." (37). En lignede logik gør sig gældende i Sophie Fuggles diskussion af Dupuys katastrofeteori: Hun kritiserer netop hans begreb om en metafysisk fiktion for at være endnu en mytologi i Barthes' forstand. Hun skriver, at sådanne myter "really functions as a justification of our inaction rather than opening up the possibility of action", og kritiserer i forlængelse heraf Dupuy for at ville tænke katastrofen på en måde, der tillader at man bevarer og beskytter *status quo*: "As such, imminent catastrophe is used to maintain existing forms of social exclusion, division, and oppression." (Fuggle 41-42). Udover eventuelt at være med til at stadfæste *status quo*, er der i forbindelse med denne profetis metafysiske fiktion selvfølgelig også altid den fare og risiko for, at profetien rent faktisk går i opfyldelse, eller at den ligefrem bliver selvopfyldende (jf. Smyth 49): At man forestiller sig det værste, der overhovedet kan ske, og at det værste så *sker*. Men vores *pointe* vil her være, at det er den usikkerhed, man må udholde og leve med, det er konsekvensen af at tage kontingenstanken alvorligt, også i praksis. Der gives ingen garantier. Eller som den kinesiske kommunist Zhou Enlai efter sigende sagde, da han i midten af det tyvende århundrede blev spurgt til den franske revolutions indflydelse og betydning: *It is too soon to tell...*

det viser sig, om profetien holder vand eller ej. Det er i den sprække, hvor smal og efemerisk den end er, at praksis finder sted.

Ét spørgsmål forbliver dog stadig ubesvaret i forhold til vores analyse af Lars von Triers *Melancholia* og forbindelsen mellem depression og katastrofe: For hvad er meningen i at Justine – der indtil den sidste scene har inkarneret depressionens illusionsløshed på ultimativ vis – pludselig indvilliger i at oprette en illusion? Eller rettere, hvad gør hende i stand til dét? På hvilken måde kan apokalypsen eller katastrofen (planeten Melancholia) siges at udgøre en vej ud af 'sygdommen' (Justines melankoli)? Svaret på dette spørgsmål – der kan tjene som en art konklusion – er for så vidt simpelt nok, om end det skjuler en mere kompleks sammenhæng: Det er katastrofen, som på sin vis river Justine ud af sin defekte futurologi og giver hende mulighed for, i sidste øjeblik og som den eneste karakter, at etablere en fremtidsorientering, der frem for alt er et fællesanliggende og har karakter af en kollektiv reparation eller fabulation, en henvendelse rettet mod de andre, hendes medmennesker. Selvom vi har vist, at depression og katastrofe som erfaringer og begivenheder ikke er identiske og ikke står i et romantisk endsige i en metaforisk relation til hinanden, så er de dog gensidigt afhængige af hinanden. Ligesom katastrofen har brug for depression (da det som beskrevet er den depressive erfaring, der giver anledning til, muliggør og betinger erfaringen af katastrofen), har depressionen også brug for katastrofen. Depressionen har brug for katastrofen for at gøre det vilkår, som indtil da kun har været den depressive persons på samme tid privilegium og purgatorium, alment gældende. Katastrofen demokratiserer og nivellerer. Så det eksempelvis (contra Heidegger) ikke længere er et spørgsmål om visheden eller forudanselsen om *min* personlige død, men om alles død, om selve menneskehedens udslættelse, hvilket etablerer denne fremtid som et *radikalt* fælles og kollektivt anliggende. Det er det, der giver depressionens epistemologi en – med Sedgwick's begreber – etisk og reparativ funktion. I *Melancholia* er der altså på paradoksalt vis tale om, at katastrofen udgør en slags redning for depressionen, dog netop ikke fordi den viser at opfylde depressionens pessimistiske profeti, men fordi den geninstallerer en historisk tid, en fremtidig horisont, som depressionen i skikkelse af Justine ellers har været foruden. Der forekommer – via katastrofen – en ekstatisk tid, som netop udgør en mulighed for depressionen, for

så vidt den hidtil har været fanget i en u-ekstatisk temporalitet, uden noget i går og uden noget i morgen, en håbløshedens og fremtidsløshedens tid. Det, katastrofen tilvejebringer, er således ikke en slags *no future*-stemning, katastrofen sedimenterer ikke tabet af fremtid, tværtimod sikrer den, at der pludselig er en fremtid, en horisont, en ende. Det vedrører igen den elliptiske struktur, hvis funktion netop er at genstarte den historiske tid som sådan ved at lade planeten Melancholia ramme jorden til at begynde med: Det er først i det øjeblik, hvor historien er slut, eller hvor en følelse eller fornemmelse af historiens afslutning (gen)etableres, at historien – her i ordets dobbelte betydning: den historiske tid såvel som den narrative tid – kan begynde. Historiens begyndelse fordrer og forudsætter historiens afslutning. Eller med Dupuys begreber: Kontingens følger efter nødvendighed. Den eneste måde at undgå katastrofen på er paradoksalt nok ved at acceptere den som værende uundgåelig.¹⁶

Så der er et håb i den sidste sekvens, selvom Justines og søsterens og drengens fælles fabulation dér til sidst i den magiske hytte selvfølgelig er en illusion. Men det er, synes Lars von Trier at sige eller vise, en nødvendig illusion, også selvom jorden går under *anyway*: Det er nødvendigt med noget at tro på, for så vidt som dét ikke undergraver, men understøtter de transcendentale betingelser for en praksisorienteret etik. "It is the belief and not the god that counts", skrev den amerikanske forfatter Wallace Stevens i sin aforistiske tekst *Adagia*: "The final belief is to believe in a fiction, which you know to be a fiction, there being nothing else. The exquisite truth is to know that it is a fiction and that you believe it willingly."¹⁷ (163).

Jens Bjerling er ph.d.-studerende ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Forsker i amerikansk tortur efter 9/11. Har publiceret/snarlige publikationer i *Bibliotek for Læger*, *Journal of Popular Culture*, og *Home Cultures*. Herudover skrevet det Guldmedaljebelønnede speciale *Katastrofen på Kanten* (med Andreas Graae).

16 Det er nogenlunde sådan Slavoj Žižek formulerer det i sin udlægning af Dupuys tankeapparat (selvom Žižek – i sine senere og noget sporadiske analyser af Triers film – underligt nok ikke selv inddrager Dupuys teori), se bl.a., Žižek, *The Puppet and the Dwarf* 164.

17 "Det er troen og ikke guden, der tæller"; "Den endelige tro er at tro på en fiktion, som du ved er en fiktion, og at der ikke er andet. Den udsøgte sandhed er at vide, at det er en fiktion, og at du frivilligt tror på den".

Mikkel Krause Frantzen er ph.d.-studerende ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Arbejder på afhandlingen *Going nowhere, slow – scenes of depression in contemporary literature and culture*. Har udgivet *Lars Skinnebach – en monografi* (Forlaget Arena, 2013) og publiceret i *Kritik, Passage, Kvinder, Køn og Forskning, Kulturog Trappe Tusind*.

DEPRESSION AND/OR APOCALYPSE

Lars von Trier's *Melancholia*

The article sets out by investigating how depression is represented in Lars von Trier's disaster movie *Melancholia* with the specific intent to detach mental illness from classic, somewhat romantic notions of metaphoric and epistemological connections between psychopathology and deeper "truths" about the world. Employing what one could call a symptomatological view on the depression of the main protagonist Justine, the article concludes that her depression should be seen as a temporal disorder in the sense that she lacks the ability to project and plan a future. From here, the article turns to Eve Kosofsky Sedgwick's concept of a "reparative praxis" as a possible ethico-practical way out of the depressive situation, arguing that such a reparative praxis is exactly what ends up pulling Justine out of her depression and enabling her to act. In a concluding step, the article relates depression and the reparative praxis to more general questions about temporality, imagination, and disaster based on Jean-Pierre Dupuy's concept of "loop time".

Keywords: depression, disaster, Lars von Trier, Martin Heidegger, temporality

LITTERATUR

- Baudrillard, Jean. *The Illusion of the End*. Redwood City: Stanford University Press, 1994.
Baudrillard, Jean. *The Vital Illusion*. New York: Columbia University Press, 2000.
Berardi, Franco 'Bifo'. *After the Future*. Oakland: AK Press, 2011.
Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. London: Routledge, 2002.
Dupuy, Jean-Pierre. *Petite métaphysique des tsunamis*. Paris: Editions du Seuil, 2005.
Dupuy, Jean-Pierre. *Pour un catastrophisme éclairé: Quand l'impossible est certain*. Paris: Editions du Seuil, 2004.

- Ehrenberg, Alain. *The Weariness of the Self. Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2010.
- Foucault, Michel. *Galskabens historie i den klassiske periode*. København: DET lille FORLAG, 2003.
- Foucault, Michel. *Subjectivité et Verité*. Paris: Seuil, 2014.
- Fuggle, Sophie. "To Have Done with the End Times". *Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture: Post-Millennial Perspectives on the End of the World*. Red. Monica Germana & Aris Mousoutzanis. London: Routledge, 2014.
- Guignon, Charles. *Heidegger and the Problem of Knowledge*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, 1983.
- Han, Byung-Chul. *Agonie des Eros*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2012.
- Heidegger, Martin. *Væren og Tid*. Århus: Forlaget Klim, 2007.
- Jameson, Fredric. "The Aesthetics of Singularity". *New Left Review* 92 (2015): 101-132.
- Jameson, Fredric. "The Antinomies of Postmodernity". *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 2009.
- Karp, David A. *Speaking of Sadness. Depression, Disconnection and the Meanings of Illness*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Melges, Frederick Towne. *Time and the Inner Future. A Temporal Approach to Psychiatric Disorders*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc., 1982.
- Nicolaisen, Rune Fritz. *At være undervejs*. Århus: Forlaget Klim, 2007.
- Pöggeler, Otto. *Martin Heidegger's Path of Thinking*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International Inc., 1995.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You". *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Smyth, John Vignaux. "Are ruses necessary to evade catastrophe?". *Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture: Post-Millennial Perspectives on the End of the World*. Red. Monica Germana & Aris Mousoutzanis. London: Routledge, 2014.
- Stevens, Wallace. "Adagia". *Opus Posthumous*. New York: Random House, 1982.
- The Invisible Committee. *To Our Friends*. South Pasadena: Semiotext(e), 2015.
- Žižek, Slavoj. *Event*. London: Penguin, 2014.
- Žižek, Slavoj. *First As Tragedy, Then As Farce*. London: Verso, 2009.
- Žižek, Slavoj. "Legal Luck". *International Journal of Zizek studies* 3.1 (2009).
- Žižek, Slavoj. "The Big Other Doesn't Exist". *Journal of European Psychoanalysis* 5 (1997). 27. maj 2015 <<http://www.psychomedia.it/jep/numbers5/zizek.htm>>.
- Žižek, Slavoj. *The Puppet and the Dwarf*. Cambridge: The MIT Press, 2003.