

Røgslør

En lacaniansk analyse af Fight Club

Vi er i en forladt kontorbygning på en af de øverste etager. For enden af det støvede lokale åbner et panoramavindue vores horisont ud mod en storby af højhuse, hvor mørket så småt er faldet på. I midten af billedet står to mørke skikkelser.

Marla: You shot... yourself?

Jack: Yes, but it's ok, Marla look at me, I'm really ok.

Trust me. Everything's gonna be fine.

You met me at a very strange time in my life.

Sådan lyder de afsluttende replikker i David Finchers film *Fight Club* fra 1999. Filmen, der for beskueren indtil dette punkt har udformet sig som et actionpræget drama om to venners kamp mod det senmoderne overflodssamfund, ender slutteligt til nogen overraskelse i et kærlighedsmøde mellem hovedpersonen Jack og en kvinde ved navn Marla, som han tidligt i filmen har mødt ved et møde i en selvhjælpsgruppe. Imens Jack og Marla tager hinanden i hånden og stirrer ud på storbyen, fades Pixies' rockballade "Where is my mind?" ind i lydsporet og

bidrager til den overordnede sluteffekt, der med ét greb reducerer hele filmens hidtidige plot til en psykologisk udviklingshistorie, nærmere bestemt til historien om Jacks kamp mod sin "indre dæmon" Tyler Durden. Filmen var i virkeligheden hele tiden et psykologisk drama.

Med sine mange henvisninger til temaer såsom bevidst/ubevidst, drøm/virkelighed og kærlighed/aggression fremtræder *Fight Club* som en af den slags film, der i omfattende, ja nærmest provokerende grad har udnyttet den psykoanalytiske teori til sit dramatiske formål. Mit ærinde med den følgende artikel er at forfølge denne fornemmelse af provokation og være netop en sådan nyfiken seer, der med psykoanalytisk lup og cigar i hånd finkammer filmen for psykoanalytisk tankegods. Jeg vil hævde, at filmen ved nærmere inspektion ikke bare formår at illustrere psykologiske pointer med rødder tilbage til Freud, men at den faktisk lader nogle af psykoanalysens mere komplicerede og uafgjorte problemstillinger træde frem. Med dette formål for øje begynder jeg min fortolkning fra et slags hverdags-freudiansk ståsted, men bevæger mig derfra ned i Lacans teoretiske udbygninger af Freuds teoriapparat, der viser sig at tilbyde os tre mulige fortolkninger af *Fight Club*.

ET TREKANTSDRAMA FOR TO

Plottet i *Fight Club* forløber kort fortalt således: Hovedpersonen Jackⁱ arbejder som forsikringsanalytiker for en større bilproducent et sted i storbyen. Han lever velstående og har et hjem fyldt med designgenstande, til gengæld savner han mening i livet. Dette finder han i første omgang, da han begynder at frekventere selvhjælpsgrupper for kronisk lidende og dødeligt syge. Under disse møder, hvor Jack deltager som en slags inkognito selvhjælpsturist, støder han på kvinden Marla Singer, som viser sig at være der af samme grund som han selv. Mellem de to spirer snart en gensidig fascination, men også en stærk konflikt, idet ingen af dem kan opnå terapeutisk lindring, så længe den anden er til stede ved møderne. De løser konflikten ved at fordele selvhjælpsgrupperne imellem sig, men kort herefter støder Jack på den flamboyante og karismatiske Tyler Durden og finder fra nu af en ny passion i livet. Jack og Tyler oplever gennem indbyrdes slagsmål en katarsisk følelse af "at være i live". De flytter sammen ind i et forladt

ⁱ Hovedpersonens virkelige navn afsløres ikke i løbet af filmen, men for enkelheds skyld omtaler jeg ham i resten af denne artikel som "Jack", hvilket er det navn, han ved flere lejligheder omtaler sig selv med.

hus i byens industri kvarter og stifter siden Fight Club,ⁱ en forening for frustrerede unge mænd, der et par gange om ugen mødes i kælderen under Lou's Bar for at tæske hinanden til blods. Mens Fight Club blomstrer og medlemstallet vokser, opsøger Marla flere gange Jack og Tyler, idet hun til tider søger forståelse og kammeratskab hos Jack, andre gange seksuel tilfredsstillelse hos Tyler. Jacks forhold til Marla er aldrig uden skærmydsler, men som filmen skrider frem, kompliceres også hans forhold til Tyler. Sent i filmen udvikler Tyler uden Jacks vidende Fight Club fra lukket kampklub til det samfundsomstyrrende "Project Mayhem". I takt med at Jack får nys herom, indser han også, at Tyler i virkeligheden er en fortrængt projektion af ham selv, et ganske konkret alter ego. Filmens slutscene udspilles som et *final showdown* mellem de to venner, og det afsluttes først, da Jack sætter en pistol for munden og så at sige "blæser" Tyler ud af hovedet på sig selv. Tyler dør, og Jack kan endelig tage Marla i hånden, imens højhusene eksploderer og falder omkring dem.

OBJEKTBINDINGER OG IDENTIFIKATIONER

Drivkraften i filmens plot baserer sig på de tre karakterer og deres indbyrdes relationer, hvis samlende kendetegn er, at de konstant svinger mellem ømhed og fjendtlighed, eller med et psykoanalytisk udtryk, at de er præget af "følelsesambivalens". Betegnelsen leder os i retning af Freuds teori om Ødipuskomplekset, ifølge hvilket ethvert barn igennem sin opvækst opbygger en sammensætning af hhv. kærlige og fjendtlige indstillinger overfor dets forældre. Den psykiske organisering af disse modsatrettede impulser indebærer, at visse følelser og tilbøjeligheder må fortrænges, forskydes eller sublimeres, mens andre kan forblive bevidste. Disse konfigurationer bliver da baggrunden for individets symptomer, og således kan voksne individers symptomdannelse ses som forskellige mere eller mindre patologiske løsninger på netop denne tidligt udviklede følelsesambivalens, som i Rottemandens konstante angst for at gøre andre fortræd, der viste sig at skjule en mere fortrængt aggression, eller som i "slagterkonens drøm om laks", der skjulte et uerkendt ønske om ikke at holde et middagsselskab for en god veninde.¹ Den mest grundlæggende organisering af libidoen består imidlertid i, at den lille dreng antager sin mor som 'objekt' for sin libido, mens faderen kommer til at udgøre en idealiseret pol for

i I det følgende refererer '*Fight Club*' i kursiv til filmen som sådan, mens '*Fight Club*' refererer til Jack og Tylers kampklub.

drengens "identifikation", dvs. en figur ud fra hvilken han danner sig selv som person. Som Freud skriver i *Massepsykologi og jeg-analyse* udgør objektet således det, subjektet gerne "vil have", mens identifikationen retter sig mod det, subjektet gerne "vil være".²

Følger vi denne tankegang i en analyse af *Fight Club*, åbner der sig en umiddelbar fortolkningsmulighed. Tyler Durden fungerer i filmen som en klar identifikationspol for frustrerede Jack, et alter ego der indeholder alt det, Jack drømmer om at være, men som han ikke tør eller kan.ⁱ På tilsvarende måde viser Marla sig i løbet af filmen som kvinden, Jack dybest set ønsker at elske, om end han undervejs har meget svært ved at få et intimt forhold med hende til at fungere. Yderligere indikerer filmen undervejs, at Tyler og Marla på mange måder minder om Jacks forældre, der angiveligt levede som hund og kat og kun var i stand til at mødes i soveværelset.ⁱⁱ Således kan man umiddelbart fortolke *Fight Clubs* samlede plot som et terapeutisk forløb, hvori Jack langsomt gennearbejder sine følelsesambivalenser og afvikler de roller og adfærdsmønstre, han har overtaget i løbet af sin barndom, sådan at han til slut kan realisere den følelsesmæssigt modne kærlighed til en voksen kvinde.

Selvom denne fortolkning umiddelbart forekommer overbevisende, er det også som om den skærer temmelig meget af filmens indhold fra. Tolkningen synes for eksempel ikke at forklare, hvorfor Jacks forhold til Marla i ligeså høj grad synes præget af fællesskab og identifikation som af kærlighed, eller hvorfor forholdet mellem Jack og Tyler i så mange scener bærer præg af en forelskelse.ⁱⁱⁱ Den forklarer heller ikke, hvilken rolle de sociale aspekter af filmen spiller – såsom filmens iboende samfundskritik eller transformationen af Fight

i Som Tyler sent i filmen siger til Jack: "All the ways you wish you could be, that's me. I look like you wanna look, I fuck like you wanna fuck[.]" (01:48:47)

ii Det indikeres blandt andet i en scene midt i filmen, hvor Marla er på besøg hos Tyler, og Jack henvendt til publikum fortæller: "Except for their humping, Tyler and Marla were never in the same room. My parents pulled the exact same act for years." (00:55:31) Og kort efter: "I am six years old again, passing messages between parents." (00:56:51)

iii Som eksempel kan nævnes den scene, hvor en ung, blond fyr er kommet med i Project Mayhem og synes at nyde en særlig yndest hos Tyler Durden. Efter en aften at have gennemført et hærværkstøgt, jubler Mayhems medlemmer sammen, og Tyler og "Angel Face" udveksler særligt lidenskabelige kærtegn. Jack ser dette med et tydeligt udtryk for ubehag, og dagen efter reagerer han som den forsmåede elsker ved at tæske "Englefjæs" til en blodig, vansiret masse.

Club til Project Mayhem. Disse mangler i fortolkningen modsvarer imidlertid af de mangler, man støder på, hvis man forsøger at læse Freuds tekster om Ødipuskomplekset som udtryk for en simpelt sammenhængende teori. Det er sjældent klart i Freuds tekster, hvad der egentlig adskiller “objektbindingen” som fænomen fra “identifikationen”, og hvordan de to indstillinger mere præcist kan struktureres i en personlighed. Jacques Lacan var én af de psykoanalytikere, der på manisk vis læste Freud og forsøgte at råde bod på den manglende kohærens i teorien om Ødipuskomplekset, og vi skal i de følgende afsnit forfølge netop hans teoretiske løsningsforslag med parallelt blik til Fight Club. Ved at vise de lacanianske begreber i anvendelse skulle det gerne blive klart, hvordan Freuds teoretiske forlæg i sidste ende har potentiale til langt mere end den simple terapeutiske læsning, der netop blev skitseret.ⁱ

1. FREMMEDGØRELSE OG RIVALISERING

– “SPEJLFASEN”

I sit tidlige psykoanalytiske arbejde forsøger Lacan at tænke objektbindingen og identifikationen sammen i én teoretisk model, centreret om begrebet ‘spejlfasen’. Ifølge denne teori danner et subjekt sin personlighed gennem identifikation med et andet menneske, således at subjektet på én gang danner sig et ‘jeg’ i form af et fast selv billede (et imago) og en libido i form af et begær indrettet med den anden som forbillede. At spejle sig i billedet af ‘den anden’ bibringer subjektet en følelse af helhed, identitet og selvkontrol, og giver desuden en retning på dets begær. Vi begærer de ting, den anden begærer, samtidig med at vi begærer at blive som den anden er, og som den anden formodes at ønske, vi skulle være. Men fordi både identifikation og begær fra start er dannet med den anden som skabelon, er det som om den anden altid er “kommet først” til nydelsen og kan realisere den bedre end subjektet selv. Bagsiden af identifikationens medalje er ifølge Lacan en evigt nærværende følelse af at være fremmedgjort fra sit jeg og en nagende fornemmelse af aldrig *helt* at kunne opnå den tilfredsstillende af begæret, vi formoder burde høre med til denne identitet.

ⁱ Forholdet mellem objektrelation og identifikation i Lacans forfatterskab er temaet i min ph.d.-afhandling som fremskriver Lacans teoretiske udvikling ved at identificere fire distinkte perioder af dette begrebspars teoretisering: (1) perioden før 1953; (2) 1953-1957; (3) 1957-1964; (4) 1967-1970. I den følgende artikel svarer de tre første perioder nogenlunde til de tre lacanianske fortolkninger af *Fight Club*. Se Porsgaard 2013.

Netop herfra udspringer subjektets grundlæggende aggression mod sin “anden”; for så længe den anden er skabelonen for, hvordan vi kan søge tilfredsstillelse i livet, kommer vedkommende også til at stå som en ultimativ forhindring for, at vi kan realisere denne tilfredsstillelse. Den anden er per definition et subjekt, der “formodes at nyde”ⁱ og som for altid vil være kædet sammen med vor egen oplevelse af ikke at nyde nok.ⁱⁱ

Perspektivet er nærliggende at lægge på karakteren Jacks udvikling i første halvdel af *Fight Club*, hvor han introduceres som den grå forsikringsanalytiker plaget af søvnløshed. Han har alle tænkelige forbrugsgoder i sit hjem, men føler sig alligevel hverken helt tilfredsstillet eller helt tilstede i sit eget liv. Han har ganske vist en flig af en identitet som karrieremenneske og forbruger, men det er som om, han ikke oplever en fuld tilknytning til hverken identiteten eller de objekter den stiller til rådighed for hans begær. Der er noget letargisk over Jack, som kommenterer på sin egen situation med ordene: “When you’re suffering from insomnia, everything is a copy of a copy of a copy.” (00:03:56) De indledende scener præsenterer os således for et jeg, der fremstår som opbygget af spejlinger og med et begær, der ganske vist er klart *rettet* mod objekter, men af årsager, der er uklare for seeren, er blevet dysfunktionelt.

Hvad problemet end er, er det som om Jacks letargi gemmer på en uarticuleret frustration, hvilket vi i første omgang aner, da Jack konsulterer sin læge for at bede om medicin mod sin søvnløshed. Lægen afviser at ordinere noget mod Jacks tilstand, og da Jack med spag stemme siger: “But I am in pain!” replicerer lægen: “You wanna see pain? Swing by First Methodist Tuesday nights. See the guys with testicular cancer. That’s pain.” (00:05:54) Den kommende tirsdag op søger Jack rent faktisk denne selvhjælpsgruppe, og vi kan nu spørge os selv: Hvorfor ønsker Jack egentlig at se andres smerte?

I lokalerne i “First Methodist” oplever Jack tilsyneladende at møde lidelsesfæller. Han identificerer sig tydeligt med sine syge medmennesker, om end deres tab og lidelse er mere konkret end hans egen.

i Udtrykket er Mladen Dolars, fra hans forord til Alain Grosrichards *The Sultan’s Court*. (Grosrichard 1998)

ii De grundlæggende elementer i denne identifikation gør sig ikke bare gældende i spejlingen med de andre, men i subjektets forhold til sit eget spejlbillede – deraf teoriens navn. Det betyder også, at den grundlæggende konflikt med andre indeholder en grundlæggende konflikt mellem et subjekt og dets jeg.

Mens Jack udtrykker sin medfølelse med gruppens medlemmer, må man spekulere i, om ikke Jack også finder en vis tilfredsstillelse i deres lidelse, dvs. om ikke sympatien også rummer et element af skjult had eller aggression. Tolkningen kan understøttes af den gennemgående kyniske tone, Jack anlægger i beskrivelsen af sine oplevelser i selvhjælpsgruppen, som i introduktionen til den første terapi-aften, hvor en grædende, overvægtig mand, der har haft testikelcancer, introduceres med ordene: "Bob had bitch tits". Selv i den ellers lindrende identifikation med mennesker, der ligesom han selv oplever en manglende adgang til noget, der kunne give dem tilfredsstillelse og mening i livet, optræder der altså stadig et element af aggression i Jacks personlighed.

Denne aggression manifesteres kun tydeligere i de følgende passager af filmen, og den optrappes i første omgang, idet Jack opdager en anden "falsk" deltager. Marla, som Jack stærkt indigneret omtaler som "The Big Tourist", kommer der i virkeligheden af nøjagtig samme grund som han selv og fremviser blot i en lidt tydeligere form den kynisme, der allerede præger Jack selv. Hendes ankomst på scenen vækker en endnu større aggression i Jack og fører til åbenlyse konfrontationer, og det er sigende, at konflikten mellem de to kun kan løses, idet de opdeler selvhjælpsgrupperne imellem sig. Ingen af de to kan "fungere", så længe den anden er til stede, hvilket illustrerer en af de grundlæggende indsigter i Lacans teori om den imaginære identifikation: Selve spejlings-relationen indebærer ikke bare to karakterers kamp om et og samme objekt; mere radikalt er det her sådan, at den andens tilstedeværelse og formodede nydelse *som sådan* ødelægger ens egen nydelse. Selve den andens *tilstedeværelse* i spillet gør det med andre ord umuligt for mig at vinde.ⁱ

I løbet af de næste uger af Jacks liv sker der nu på én gang det, at hans lejlighed eksploderer som følge af et gasudslip, og at han møder en helt anden type lidelsesfælle end de syge fra selvhjælpsgrupperne. Under en af sine flyrejser (hvor Jack slumrende fantaserer om flykatastrofer og pludselig død), møder han sæbeproducenten Tyler Durden. Tyler sætter ord på Jacks frustrerede liv, og de to opdager sammen at føle sig mere levende end nogensinde, når de slås med hinanden med de bare næver. De to er på en gang hinandens nye bedste venner og

i Joan Copjec har lavet en fin analyse af Israel-Palæstina-konflikten på baggrund af denne pointe. Det er netop, som om en tostatsløsning med delt adgang til Jerusalem aldrig vil være nok for israelerne og palæstinenserne, da det er *selve det faktum*, at den anden overhovedet nyder adgang til Jerusalem, som vækker parternes vrede. Copjec 2002: kap. 6.

bedste fjender. De er brødre i ånden – bogstaveligt talt slagsbrødre – og danner i deres voldelige indbyrdes kampe et fælles værn mod verden.

Skulle vi opsummere sekvensen af begivenheder fra en lacaniansk vinkel, sker der altså det, at en i starten blot latent følelsesambivalens langsomt udvikler sig til en helt manifest ambivalens i forholdet til Tyler Durden. Mod filmens slutning erfarer vi som bekendt, at det i virkeligheden var Jack selv, der sprængte sin lejlighed i luften, og at Tyler Durden slet ikke var en anden person, men en hallucineret projektion. Jack har altså hele tiden slået på sig selv.



2. MENING OG ORDEN – L-SKEMAET

Herfra kan vi gå videre og undersøge de symbolske koordinater i Jacks identitet og libido. For Jacks frustrationer og fremmedgjorthed udtrykker ikke blot en mangel på identitet og konkret tilfredsstillelse. De udtrykker i ligeså høj grad en mangel på mening med tilværelsen. Dette fører os videre til den fase i Lacans forfatterskab, der forsøger at inkorporere den strukturelle lingvistik's indsigter i en teori om subjektet og den psykoanalytiske teknik. Ideerne opsamles i løbet af 1953-1957 i det såkaldte *L-skema*, med hvilket Lacan på en ny måde forsøger at definere individets identifikationer og objektrelationer.

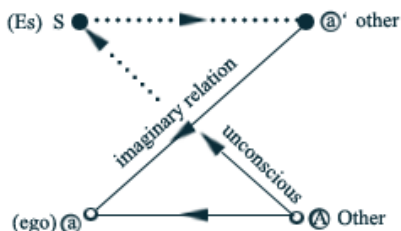


Fig. 1: L-skemaet

Ifølge dette perspektiv fungerer subjektet essentielt som en instans, der skabes, struktureres og delvist undertrykkes af sprog. Lacan forkaster ikke som sådan teorien om den imaginære identifikation, han forsøger snarere at indarbejde den i en model, der forstår imaginære relationer som altid allerede indlejrede i større sociale og symbolske strukturer. Han skelner mellem “den anden” og “den Anden” og lader førstnævnte betegne polen for et subjekts imaginære identifikationer, mens sidstnævnte betegner den socio-symbolske struktur med dens historie og betydningsnetværk samt denne strukturs repræsenterende instanser (for eksempel faderen som klassisk familieautoritet). L-ske-maet viser, hvordan subjektet som begærende væsen (S) indskrives sig i en symbolsk struktur, hvis ultimative forankring og organiserende princip er den Anden (A). Indenfor denne symbolske struktur tilbydes subjektet desuden en serie af mulige imaginære identiteter (jag’et som a) opretholdt gennem imaginære relationer til andre (den lille anden som a’). Pilene indikerer, hvordan begærssubjektet danner sig selv på en imaginær akse gennem S’ets anknævnelse til en “anden” (S→a’), hvilket gennem spejling giver anledning til dannelsen af et ‘jag’ (a’→a). Den imaginære akse indskrives selv i en større symbolsk struktur repræsenteret ved akse A→S, sådan at subjektet som begærsvæsen (S) og som jeg (a) konstitueres af den Anden i en symbolsk relation.ⁱ

Det betyder blandt andet, at en psykoanalyse ikke kan nøjes med at beskæftige sig med at vække patientens imagoer til live og analysere dem, men at selve den kultur og de sproglige betydningslag, der omgiver ham, må ses som baggrunden for disse imagoers funktion. Det handler for Lacan som psykoanalytiker om ikke at indlade sig på et

i Jeg foreslår, at vektorerne læses som følger: Subjektet defineres som mangelvæsen (manque-à-être) og som driftsvæsen som Es (S). I overensstemmelse med spejlteorien søges denne mangel udfyldt gennem anknævnelse til en spejlet ‘anden’ (a’), hvorved subjektet så at sige reaktivt etablerer sit jeg (a). Subjektet som Es og dets jeg modtager imidlertid også sin struktur og plads fra en symbolsk orden og dennes agenter. Derfor udgår der ligeledes vektorer fra denne ordens instans, den Anden, med retning mod hhv. subjektet og dets jeg. Mens akse a’-a er den imaginære akse, hvis kommunikation Lacan sætter lig med ‘tom tale’ og beskriver som “sprogets mur” (Lacan 1977: 286), er akse A-S den symbolske akse, hvor subjektet er etableret gennem anerkendelse eller kærlighed, og akse A, hvorigennem en ‘fuld tale’ eller ‘sand tale’ kan komme i stand i løbet af en analyse. Mens subjektets adgang til den Anden i almindelig symptomatisk væren medieres af eller igennem den imaginære akse, skal psykoanalysen forsøge at istandsætte en mere direkte kontakt mellem A og S. (Lacan 1981: 23) For en mere udfoldet argumentation for denne fortolkning, se Porsgaard 2013: 75f.

spil af identifikationer med sin patient, snarere må han lade patienten udforske sin “symbolske orden”. Og mens den imaginære relation er kendetegnet ved den aggressivitet, som allerede blev beskrevet i teorien om spejlstadiet, er den symbolske relation aksens, hvorpå en mere stabiliserende strukturering af begæret som uopfyldt kan finde sted. I seminar 2 til 4 beskrives den symbolske akse dels som aksens for en anerkendelse af begæret, dels som aksens for en kærlighedsrelation. Med den beskrivelse for øje kan vi nu vende os mod *Fight Club* igen.

Det synes tydeligt fra filmens begyndelse, at Jack ikke bare søger en ven, men at han også løbende søger et socialt forum eller fællesskab, der kan give mening til hans liv. Det viser sig i første omgang i selvhjælpsgrupperne, men bliver mere klart, da Jack og Tyler danner *Fight Club* som hemmeligt broderskab.ⁱ I dette forum, i kælderen under “Lou’s Bar”, mødes en efterhånden større og større skare af mænd i en ekstatiske oplevelse af meningen med livet: at tæske og blive tæsket. De beskriver det som en erkendelse af endelighed, en forsoning med lidelsen i livet og en tilladelse til at udtrykke deres aggressivitet uden hæmmende normer. I *Fight Club* er der med andre ord plads til aggressionen, som dog formaliseres gennem et lille sæt af generelle og praktiske regler.

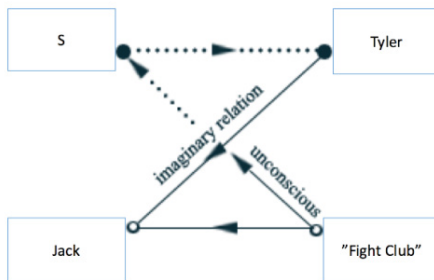


Fig. 2

Mens de praktiske regler sætter en ramme om selve slagsmålet og mest af alt handler om hvordan og hvor længe, man må slå, tjener de mere generelle regler til at konstituere *Fight Club* som en social orden. Den første regel lyder: “You do not talk about *Fight Club*,” og den anden lyder: “YOU DO NOT TALK ABOUT FIGHT CLUB!”

ⁱ En parallel mellem selvhjælpsgrupperne og *Fight Club* som sociale formationer kan blandt andet findes i sessionslederens tale til sine medlemmer den første aften i selvhjælpsgruppen, som senere gentages ordret af Tyler Durden under søsættelsen af Project Mayhem.

Den ottende og sidste regel lyder: "If it's your first night at Fight Club, you have to fight." Reglerne giver associationer til stammefolkenes klassiske overgangsriter, hvor en ung mand må gennemgå en udholdenhedsprøve for at blive en del af det sociale fællesskab og høste social status på lige fod med de andre voksne medlemmer. Ligesom stammen beskytter Fight Club sin sociale orden ved at omgære den rituelle handling med en vis mystik, derfor er det strengt forbudt at tale om Fight Club til uindviede, ligesom det er forbudt at være tilstede som distanceret tilskuer.

For så vidt som Fight Club lykkes med at etablere en social orden, kan vi sige, at den indskriver Tyler, Jack og resten af medlemmerne i et sæt af imaginære relationer, struktureret under en stor Anden, der kunne udgøres af ideen eller begrebet om "Fight Club." I denne proces indskrives individerne således på to niveauer, idet de på den imaginære akse danner et libidinøst og identifikatorisk bånd med hinanden som medlemmer, mens de på den symbolske akse danner et libidinøst og identifikatorisk bånd til ordenen som sådan. Den beskrivelse er meget parallel til Freuds beskrivelser af gruppedannelse i *Massepsykologi og jeg-analyse*, i hvilken gruppedannelse består i, at medlemmerne af en masse koordinerer deres jeg'er, idet de alle tager samme objekt som deres jegideal.³ Et ydre objekt, her forestillingen "Fight Club", tages som objekt for en libidinøs tilknytning og gøres til jegideal for alle gruppens medlemmer. Jegidealet bliver det punkt, hvorfra hver enkelt evaluerer sin egen identitet (sit jeg), og netop gennem anknytningen til det samme jegideal opstår også en forbrødrede koordinering af jeg'er i gruppen: De er alle sammen kæmpere i Fight Club.

I Lacaniansk terminologi kan vi sige, at Fight Club-medlemmerne som begærende subjekter indtræder i en social orden ("Fight Club") der ordner deres konkrete ønsker og begær og giver dem nogen at spejle sig i. Således viser Lacans skemaer sig også nyttige i den videre analyse af filmen, for som det allerede er antydnet, handler den ikke bare om en kamp for identitet, men ligeså meget om problemer med at organisere og stabilisere et begær. Da Jack i filmens indledning beskrev sig selv som en søvngænger, en "copy of a copy of a copy" beskrev han i samme vending sig selv som en person uden begær, en person hvis libido forekom mærkeligt udslukt, uden en egentlig applikation på verden. I løbet af filmen kan vi se ham udspille en række forsøg på at forny de libidinøse koordinater i sin tilværelse.

I første del af filmen kan Jacks begær som karrieremenneske og forbruger repræsenteres ved det globale brand IKEA, hvis produkter

han dyrker med stor nidkærhed. Uden at vi præcist ved hvorfor, er disse begærs-koodinater holdt op med at fungere for ham, derfor søger han en ny organisering af begæret i selvhjælpsgrupperne og modtager i samme vending en række nye identifikationspunkter. Da disse efterhånden heller ikke virker, finder Jack et nyt begærssystem i stiftelsen af Fight Club og venskabet med Tyler Durden. Ved nærmere eftersyn kan vi således se den første halvdel af filmen som en række forsøg fra Jacks side på at skabe sig nye, fungerende begærs- og identitets-strukturer, hvilket kan illustreres med varianter over L-skemaet:

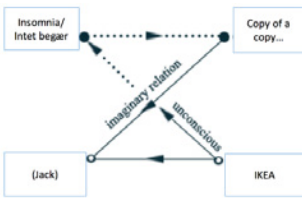


Fig. 3: Copy of a copy of a copy

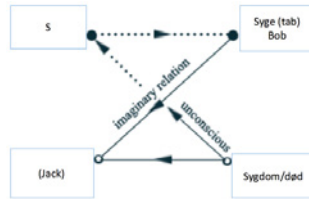


Fig. 4: Selvhjælpsgrupper

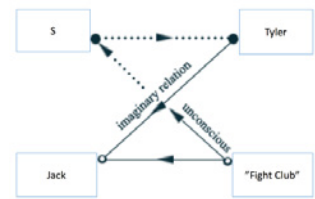


Fig. 5: Fight Club

Efter de to første løsningsforsøg ender Jack hos Tyler Durden og Fight Club, men dermed er sagen ikke løst for den fremmedgjorte hovedperson, der meget sigende ofte omtaler sig selv i tredjeperson. I løbet af den midterste del af filmen udarter Fight Club sig gradvist til mere og mere destruktive manifestationer, hvilket antyder, at den imaginære identifikations indbyggede aggression ikke har fundet et stabilt leje i Jacks symbolske orden. Et af vendepunkterne – til det værre – optræder, da Tyler Durden som den nu mere eller mindre vedtagne leder af Fight Club, begynder at give medlemmerne “hjemmearbejde” efter hver kampaften. Fight Club bevæger sig fra nu af ud af kælderens og op i hverdagen, hvor Jack kort tid efter går ind på sin chefs kontor og teatralisk gennemfører en voldsom selvgennembankning. Denne lille forestilling giver Jack mulighed for efterfølgende at afpresse sin chef (da sikkerhedsvagterne fejlagtigt anser chefen for at være Jacks overfaldsmand), hvilket åbner muligheden for en fuld finansiering af Fight Club, så alle dets medlemmer nu kan dedikere sig foreningen på fuld tid. I samme ombæring transformerer Fight Club sig til “Project Mayhem”, en guerillahær, hvis mål er at destruere det moderne samfund og den livsstil, som det understøtter.

Hvis de hidtidige L-skemaer viser Jacks fejlslagne forsøg på at knytte an til en stabil imaginær og symbolsk orden, kan man nu spør-

ge, hvorfor også Fight Club, ja hvorfor Jacks liv i det hele taget, bliver ved med at bevæge sig i en mere og mere destruktiv retning. Der kan umiddelbart gives to fortolkninger.

Det første svar er, at foreningen Fight Club aldrig egentlig kommer til at fungere som en organisation af ligeværdige musketerer forenet under et fælles princip. Kampklubben er, som en del filmanalyser allerede har interesseret sig for, snarere et fascistoidt fællesskab organiseret under den karismatiske leder Tyler Durden.⁴ Og da Tyler, som vi allerede ved, ikke er en selvstændig person, men Jacks uerkendte alter ego, formår Fight Club ikke at finde en stabil position til Jack udspændt mellem imaginære og symbolske poler. Han er tværtimod fanget i en relation til Tyler som både ven (a') og leder (A), hvilket får det netværk af subjektive positioner, L-skemaet illustrerer, til at kollapse. Man kunne også sige det på den måde, at A-positionen aldrig installeres som adskilt symbolsk instans, men konstant cirkulerer indenfor den imaginære rivaliserings ramme. Derfor bevæger filmens plot sig konstant mod yderligere destruktion, kulminerende i filmens endelige opgør og detonationen af Project Mayhems anbragte bomber. Man kunne også sige det på den måde, at Jack på dette sted er fanget i en "dårlig" herre-træl-dialektik, der kun kan udmunde i enten destruktion eller afsubjektiveret underkuelse.ⁱ

Der er dog også en anden forklaring på, at Fight Club ikke kan bestå som garant for Jacks begærssystem, og den skal søges i karakteren Marla. Mens Jack i begyndelsen af filmen blot opfatter Marla som et irritationsmoment, der må fejes af banen, intervenserer hun i resten af filmen altid som en, der insisterer på at blive hørt og adresseret. Flere gange søger hun ganske konkret at få Jack *i tale*,ⁱⁱ hvilket indikerer, at netop hun kunne være den instans, dvs. den repræsentant for den Anden, der kunne tilbyde Jack en kærlighed og anerkendelse som begærende subjekt. Og måske bør man derfor frem for alt læse Tyler-figuren som en narcissistisk forsvarskonstruktion, der vækkes til live i Jack ved mødet med et forstyrrende kærlighedsobjekt. Da Jack møder Marla første gang, synes han både foruroliget og fascineret af

i Den videre analyse af Jacks "fejlslagne L-skema" kunne undersøges yderligere gennem sammenligning med Lacans udviklinger af L-skemaet i hhv. Seminar 4 (hvor det drejer sig om en analyse af bl.a. Dora og Freuds "Et tilfælde af kvindelig homoseksualitet") og i artiklen om psykoser fra 1957 publiceret i *Écrits* (hvor L-skemaet erstattes med l-skemaet for at udforske psykosens struktur).

ii F.eks.: "Talk to me!" (01:23:30)

hende, og man kan spekulere i, om ikke Jack netop her “skaber” Tyler for at have en spejlsrelation, der kan hjælpe ham med at sikre sit jeg og holde Marla på afstand i et parforholdsmønster, der er Jack velkendt fra sin barndom.ⁱ Set i forhold til L-skemaet, kan man sige, at Jack enten installerer Marla på den imaginære andens plads, hvilket medfører rivalisering (fig. 6), eller at han skaber Tyler for at have en “mur” af identifikation og tom tale at holde hendes henvendelser på afstand med (fig. 7).

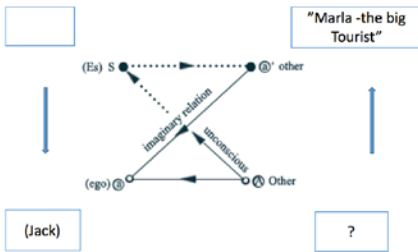


Fig. 6. Marla som rival.

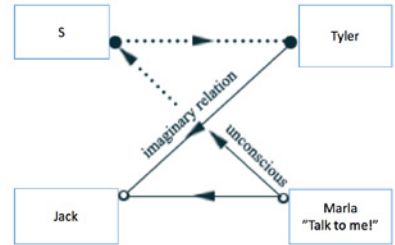


Fig. 7. Marla som forstyrrelse.

Vi nærmer os her en fortolkning, som måske kan forklare filmens senere hændelsesforløb mere detaljeret, men før vi går videre ad den vej, er det nødvendigt at introducere en tredje og sidste lacaniansk fortolkningsmulighed.

3. OBJEKT *a* OG ‘DET UNÆRE TRÆK’

Flere filmanalyser af *Fight Club* har diskuteret Jack og Tylers søgen efter maskulin identitet som reaktion på et særligt moderne eller postmoderne vilkår.ⁱⁱ I et samfund præget af traditionens og de klassiske autoriteters forsvinden kan foreningen Fight Club nærliggende ses som et forsøg på at vende tilbage til en oprindelig tilstand med faste autoriteter og klare identiteter, hvor mænd er beskidte, sveder og slår på tæven. Hvis den store “Anden” ikke eksisterer i nogen fast og eks-

i Det er filmen igennem påfaldende, hvorledes Tyler helt konkret ikke kan eller vil *tal*e med Marla. Måske er det endda ikke helt forkert at fortolke selve filmens grundlæggende fortælleform ud fra denne pointe. Skal vi tage filmens tilkendegivelser for pålydende, er det Jack, der “symbolsk” fortæller historien om sin bliven-subjekt, mens Tyler “imaginært” klipper i dens billedside undervejs.

ii Maskulinitet og maskulinitetsproblemer synes at være det dominerende tema i den sociologiske og politisk orienterede forskningslitteratur om *Fight Club*.

ternt garanteret forstand, er subjektet nødt til selv at opretholde sine symbolske strukturer, og det gør Jack så godt han kan ved at alliere sig med Tyler Durden. Lacan indarbejder selv i stigende grad denne ide om det moderne vilkår i sidste halvdel af 1950'erne og spidsformulerer den blandt andet i sit udsagn om, at "der ikke findes nogen Anden for den Anden."⁵ Det betyder frem for alt, at Lacan nu i mindre grad definerer identifikation som noget, der udspiller sig indenfor en etableret symbolsk orden, og i højere grad definerer den som selve subjektets repetitive arbejde med at konstruere sin symbolske orden. I takt med at Lacan forfølger konsekvenserne af denne idé, forlader han i vid udstrækning begrebsparret "den anden" og "den Anden" og definerer nu i højere og højere grad subjektets objekter og identifikationer ud fra det symbolske og det reelle register.

Det reelle defineres grundlæggende som det, der modsætter sig symbolisering, og begrebet objekt *a* kommer nu til at fungere som en indgangsport til at forstå subjektets symptomale væren i spændingsfeltet mellem symbolsk og reelt. Objekt *a* betegner det sted, der kontinuerligt ansporer og genererer begæret, som kærligheden knytter an til, og som driften cirkulerer omkring. I subjektets tale kan udtryk for libidoen således fortolkes som symbolske spor, der ultimativt peger mod objekt *a* som reel instans.¹ Identifikationen definerer Lacan til gengæld som subjektets arbejde med at skabe symbolske forankringer, og denne kan spores ved at hæfte sig ved de betegnere, der helt konkret går igen i subjektets tale.

Objektet i sin "oprindelige" form (som Ting) er således altid væk, udvisket, og vi opretholder vort libidinøse liv i form af en konstant genfinden af objektet *som* altid-allerede-tabt eller altid-allerede-på-afstand. Når denne afstand trues, når objektet stilles i et andet lys eller bringes for tæt på, truer det derfor selve subjektets libidosystem og

i Se følgende citat fra *Seminar 7*: "Det bliver os ikke fortalt [af Freud], at objektet reelt set skulle være tabt. Objektet er af natur et genfundet objekt. At det er blevet tabt er en konsekvens deraf, men *après coup*. Det er således genfundet, uden at vi kan vide ad anden vej end gennem disse genfund, at det skulle være tabt. Vi genfinder her en fundamental struktur som tillader os at artikulere, at den Ting som det angår er åben i sin struktur for at blive repræsenteret af det, som vi tidligere har kaldt [...] den Anden ting. Den Anden ting, dét er essentielt set Tingen. Dette er det andet karakteristikum ved Tingen som tilsløret – af natur er den, i de løbende genfund af objektet, repræsenteret af en anden ting." Lacan 1959-60: 143, min oversættelse.

manifesterer sig ifølge Lacan som angst.ⁱ Interessant er her sammenhængen mellem identifikation og objekt-binding, for læser man Lacan med fokus på identifikationens funktion, er denne især at stabilisere forholdet til objektet og dermed libidoen. Før vi kan opsøge denne mekanisme i *Fight Club* er en kort udredning omkring identifikationen påkrævet.ⁱⁱ

Identifikationen fungerer i denne periode af Lacans forfatterskab essentielt som en tilknytning til betegner. Betegnerens natur er dobbelt, for mens den på den ene side består i ren forskel (i overensstemmelse med Saussures definition af tegnet), fungerer den også kun i kraft af sin materielle instantiering. Og selvom betydnings-strukturen så at sige gør en betegners materielle kvaliteter irrelevante, giver selve det faktum, at den altid må manifestere sig materielt, betegneren en ekstra dimension, hvorved den består som en isoleret instans. Det betyder for Lacan, at identifikationen med betegner på én gang indskrives os i et netværk af betydning – hvad man kunne kalde *betegnere-i-relation* – og indskrives os gennem en anknudning til *betegnere-i-isolation*.ⁱⁱⁱ I *Seminar 9* udvikler Lacan sin teori om denne betegner-i-isolation, som han med en fransk oversættelse af Freuds udtryk *einzigster Zug*⁶ benævner *le trait unaire* og som kan ses som en forløber til den senere term *mesterbetegneren*.^{iv}

Identifikationen med et unært træk manifesterer sig i gentagelsen af konkrete ord og ytringer, og ifølge Lacan er effekten af denne identifikation dobbelt. Som grundlæggende refererende funktion refererer betegneren til “noget” udenfor sproget, til en sag, men på samme tid er dens natur at manipulere eller udviske dette “noget”. Og fratænker man en given betegner alle dens konkrete, kvalitative

i Dylan Evans opsummerer Lacans tilgang til angst i *Seminar 10* således: “All desire arises from lack, and anxiety arises when this lack is itself lacking; anxiety is the lack of a lack. Anxiety is not the absence of the breast, but its enveloping presence; it is the possibility of its absence which is, in fact, that which saves us from anxiety. Acting out and passage to the act are last defences against anxiety.” Evans 1996: 12.

ii Min fortolkning af Lacans begreb om identifikation er her baseret på en læsning af seminar 9. For en mere udfoldet og dokumenteret fortolkning af denne læsning henviser jeg til kapitel 4 i min ph.d.-afhandling (Porsgaard 2013).

iii Distinktionen signifier-in-relation og signifier-in-isolation er formuleret af Tom Eyers i dennes fortolkning af betegnerens materialitet i bogen *Lacan and the concept of the real*. Eyers 2012.

iv For en stærk teoretisk udlægning af disse begrebers sammenhæng, se Chiesa 2006.

egenskaber (dens grafiske og fonetiske kendetegn), står den ifølge Lacan tilbage med en simpel funktion: at isolere og udviske det objekt, den henviser til. Kigger man på identifikationens mest grundlæggende funktion består den således i på én gang at opretholde gentagelsen af en struktureret orden og at skabe distance til et objekt. Som Aaron Schuster har formuleret det, tjener identifikation i bund og grund til at holde objektet på afstand. Identifikation er i en vis forstand et forsvar mod objektet.

I *Fight Club* møder vi et paradigmatisk eksempel på denne symbolske identifikation, da soldaterne i Project Mayhem for en kort stund bliver truet på deres identitet. Jack, som efterhånden er ved at komme til sine fulde fem, kan se, at Project Mayhem er ved at gå over gevind. Erkendelsen fremprovokeres ikke mindst, da en af hans tidligere bekendte fra terapiholdene, "Bob" med "bitch tits", dør under en terroraktion. I den efterfølgende scene forsøger Jack at tale Project Mayhems soldater til fornuft, idet han fortæller, at bagved denne Project Mayhem-soldat ligger et ægte menneske af kød og blod, med ægte følelser, en levet fortid, en familie som elskede ham, etc. Jack forsøger med andre ord at skabe en slags hermeneutisk forbindelse til verden udenfor *Fight Club* – at gøre udtrykket Robert Paulsen til en betegner-i-relation. Mayhem-soldaterne reagerer imidlertid ved at gøre det præcist modsatte: De gentager i en kollektiv messen udsagnet: "His name was Robert Paulsen", og isolerer således ordet fra den menings-sammenhæng, Jack netop har oprullet. Ved at gentage isoleringen af "Robert Paulsen" som betegner, kommer denne til at fungere nøjagtig som et religiøst mantra, på samme måde som "Ohmm", "Amen" eller "Hare Krishna" i deres respektive religioner, og i sin isolation tjener betegneren nu pludselig igen til at holde en mængde ting på rette sted – og især på afstand. For at binde en sløjfe fra Lacan tilbage til Freud er det netop gennem begrebet om det unære træk, at Lacan på mest geniale vis inkorporerede Freuds definition af jegidealet. Navnet "Robert Paulsen" bliver som unært træk præcist dette punkt, hvorfra subjektet iagttager og "måler sit aktuelle jeg", som Freud beskrev det i sin artikel *Om indførelsen af begrebet narcissisme*.⁷ Det unære træk opretter, når det ophøjes til jegideal, en slags trianguleringspunkt, der tillader os en kognitiv "mapping" af os selv og vores omverden, som om vi så os selv fra et punkt udefra. Det giver os en subjektiv plads i en symbolsk ordnet verden.

Vender vi nu tilbage til Jacks udvikling i *Fight Club*, kan vi fortolke hans tilværelse i filmens begyndelse som udtryk for en tydelig gen-

tagelsesadfærd. Alt gentager sig, alt er “en kopi af en kopi af en kopi”, det er blot som om denne kopiering hele tiden forskyder sig uden fasthed, uden egentlige forankringer. Kapitalismens udbud af produkter tillader en forskydning i det uendelige, der normalt virker ansporende på begæret, men kan virke dræbende på det, hvis man er indskrevet i den på en “dysfunktionel” måde. Slavoj Žižek har flere steder defineret begrebet *over-identifikation* som en slags “tilslutning til systemet uden afstandtagen”, og det kunne måske være dét, Jack lider af; han er måske, med et tilsvarende udtryk fra Ole Bjerg, simpelthen “for tæt på kapitalismen”. I hvert fald kan man hæfte sig ved, at da Jack for første gang møder op i metodistkirken, er det første, han modtager ikke en ny følelse af fuldkommenhed men en fornemmelse af et klart og veldefineret *tab*. Her mangler man helt konkret noget, et organ, en livskraft, en sundhed, og det giver ham i det mindste oplevelsen af at være *på afstand* af en forestillet begærsopfyldelse. Da Marla så pludselig bryder ind i billedet, bringer hun på en måde den gamle identitet tilbage i Jack og gør ham til en forbruger af selvhjælp, en turist. Ved efterfølgende at skabe “Tyler” og “Fight Club” forsøger Jack nu at sikre sig selv adgang til et surrogat af den lidelse, som medlemmerne i selvhjælpsgrupperne var pålagt fra naturens hånd. Jack skaber helt konkret sine egne mangler, han skaber løbende sin egen symbolske kastration, hvilket ikke mindst illustreres, da han i selskab med Tyler påfører sig selv et voldsomt ætsningsår ved hjælp af koncentreret lud.



Hvis filmen i begyndelsen har fremstillet en række symptomer af uklar oprindelse for os, fungerer Marla i filmens forløb mere og mere som det egentlige og tydelige forstyrrelsesmoment, den instans, der som objekt virkelig bringer uorden i Jacks libido. Det indikeres allerede tidligt i filmen: Efter sit første møde med Marla i metodistkirken

vandrer Jack hjemad og ser Marlas rygvendte skikkelse forsvinde ned ad en gyde. Netop her rammes publikum af et lille glimt, der ikke kan skelnes ved normal filmhastighed, men i ultraslow viser sig at være et indklippet billede af Tyler Durden nøjagtigt dækkende Marlas skikkelse. (00:12:05) Hvilken stærkere effekt kan udtrykke den pointe, at Tyler så at sige “skubbes ind” mellem Jack og Marla for at oprette en afstand til den nyfundne og farlige repræsentant for objekt *a*? Efterhånden som Marla bliver ved med at trænge sig på i Jacks verden, bliver hans “identifikations-arbejde” des mere udfordret, kulminerende i filmens afsluttende kampscene, det endelige opgør mellem Jack og Tyler. Særligt æstetikken i dette *final showdown* er interessant, for mens alle nævekampene hidtil i filmen har båret præg af en nymodens filmisk voldsæstetik med vægt på blod, sod og støv, er det endelige opgør iscenesat som en firseragtig karatefilm med overdrevne lydeffekter og masser af overflødig, teatralisk gestik. Tilsammen indikerer det blot yderligere, at Tyler ikke er en levende person, men et infantilt imago vakt til live af Jacks plagede personlighed.

Men hvorfor vender Marla altid tilbage? I selvhjælpsgrupperne søger Jack efter en mangel, men da Marla intervenerer, er det paradoksalt nok hende, han beskriver med ordene: “If I did have a tumor, I would name it Marla. Marla, the little itch at the back of your throat that would heal if only you could stop tonguing it. But you can’t.” (00:13:46) Marla er altså en ustyrlig gevækst, en svulst, og samtidig en gevækst som hovedpersonen konstant vender tilbage til. I løbet af filmen fungerer Marla løbende som netop dette irritationsmoment, der bliver ved med at vende tilbage, trænge sig på, mens Jack forsøger at holde sig til venskabet med Tyler og engagementet i projekt Fight Club. Skikkelsen Tyler tillader Jack at have et seksuelt forhold til Marla, men igen på en måde der holder hende på sikker afstand.

Marla spiller også en rolle i Jacks meditationsrejser til sit “sikre og kærlige sted”, en forestillet isgrotte. På sin første meditationsrejse kan vi hæfte os ved, at dette sted befolkes af en enkelt pingvin. Is, kulde og en enlig pingvin antyder ikke megen “hjertevarme” – hvilket måske kan symbolisere at Jack har forskanset sig følelsesmæssigt. I senere tilfælde er det, han finder dybt inde i denne isgrotte dog netop Marla, der først siger “slide”, og i anden omgang blot udånder den røgsky, der er karakteristisk for hendes fremtoning filmen igennem. Scenerne i grotten kan læses som Jacks gentagne symptom, der ligesom en drøm udtrykker flere uklare elementer og ønsker på én gang. Mens Marla fra et perspektiv kan ses som forhindringen for, at Jacks

“sikre sted” forbliver sikkert, kan hun også ses som den instans, der tilbyder Jack kimen til en afvikling af hans hidtidige begærstrukturer – en mulig vej ud af grotten. Røgen fra munden er et gennemgående visuelt element i filmen for Marla såvel som for Jack og Tyler og kan tolkes som et udtryk for en tavs henvendelse, og måske tillige som *modstanden* mod en egentlig henvendelse og et tæt møde med objektet. Da Marla først introduceres, er hun konstant rygende, så at sige gemt bag slør af røg. I isgrotten strømmer selvsamme røg, ligesom vi ofte ser dampen fra Jacks ånde ryge, eller røgen fra Jacks og Tylers utallige post-slagsmåls-cigaretter. Da filmens endelige opgør når sit klimaks, stikker Jack en pistol i munden på sig selv, og idet han trykker af, ser vi for sidste gang en mærkværdigt blåligrød røg forlade hans mund. (02:07:58). Hvis symptomet på Jacks objektbindinger og identifikationer er at finde i dette lille træk, røgen der siver fra en åben mund, så antyder selve det afsluttende pistolskud måske både en afvikling af tidligere symptomer og en forsoning med dem. Man fristes til at opsummere filmen på denne måde: Det der ikke kunne siges, det der kun kunne udtrykkes gennem den stumme, åbne mund, er nu endelig ude, udsagt med et brag. Knuden i Jacks libido er opløst, Tyler er forsvundet, og Marla kan finde en plads som Jacks accepterede jeg-ideal. Han har konfronteret sit hidtidige libidosystems nulpunkt og kan nu begynde et nyt liv med en rekonfigureret libido. Og selvom de ydre omstændigheder er voldsomme, apokalyptiske, begynder den nye rejse alligevel på den dér gode gamle og helt simple måde: med at man tager den anden i hånden og sammen kigger fremad.

-
- 1 Se Freud 1991 samt Freud 1982: bd. 1, kapitel 4.
 - 2 Freud 1983b: 115.
 - 3 Freud 1983b: 123.
 - 4 Burgess 2012, Barker 2008, Gunn & Frenz 2010.
 - 5 Lacan 1966: 813.
 - 6 Freud 1983b: 115.
 - 7 Freud 1983a: 105.

LITTERATUR

- Barker, Jennifer: "‘A Hero Will Rise’: The Myth of the Fascist Man in Fight Club and Gladiator." I *Literature/Film Quarterly*, Volume 36. Nummer 3. 171. 2008.
- Burgess, Olivia: "Revolutionary Bodies in Chuck Palahniuk’s Fight Club." I *Utopian Studies*, Volume 23. Nummer 1. 263–280. 2012.
- Chiesa, Lorenzo: "Count-as-one, forming-into-one, unary trait, S1". I *Cosmos and History – the Journal of Natural and Social Philosophy*. Volume 2. Nummer 1-2. 68, 2006.
- Copjec, Joan: *Imagine there’s no woman: ethics and sublimation*. MIT Press. 2002.
- Evans, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge 1996.
- Eyers, Tom: *Lacan and the concept of the “real”*. Palgrave Macmillan 2012.
- Freud, Sigmund: *Drømmetydning*. Hans Reitzel 1982.
- Freud, Sigmund: *Metapsykologi 1*. Hans Reitzel 1983a.
- Freud, Sigmund: *Metapsykologi 2*. Hans Reitzel 1983b.
- Freud, Sigmund: *Rottemanden: bemærkninger om et tilfælde af tvangsneurose*. Hans Reitzel 1991.
- Grosrichard, Alain: *The Sultan’s Court – European Fantasies of the East*. London: Verso. 1998.
- Gunn, Joshua & Frentz, Thomas: "Fighting for Father: Fight Club as Cinematic Psychosis." *Western Journal of Communication*. Volume 74. Nummer 3. 269. 2010
- Lacan, Jacques: *Écrits*. Éditions du Seuil 1966.
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire: Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Éditions du Seuil 1977.
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire: Livre III: Les psychoses*. Éditions du Seuil 1981.
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire: Livre VII: L’éthique de la psychanalyse*. Éditions du Seuil 1986.
- Porsgaard, Kasper: *What captivates the subject? An investigation of the concepts “object” and “identification” in the works of Lacan with a view to establishing approaches for the analysis of relations of power and structures of authority*. Aarhus Universitet 2013.