

# Fra puslete gutter til rasende menn



Espen Håland

psykologspesialist ved Sørlandet sykehus HF, Psykiatrisk sykehusavdeling (PSA)

Filmen *Fight Club* levendegjør psykoanalytisk tenkning og gir oss glimt inn i det ubevisste.

Film er både underholdning og kunstform. På sitt beste kan en film vise oss sentrale vilkår ved det å være menneske. Den kan på en unik måte avspeile dypere lag i menneskesinnet, som vi har større eller mindre grad av bevissthet om. *Fight Club* er en slik film.

*Fight Club* (1999) er regissert av David Fincher. Edward Norton, Brad Pitt og Helena Bonham Carter innehar hovedrollene. Filmen er basert på en roman med samme navn av Chuck Palahniuk (1996). Filmen var kontroversiell i USA på grunn av voldsinnslag og nedverdiggende kvinnesyn. Samtidig fikk den mange positive anmeldelser. De fleste kritikerne har betegnet *Fight Club* som mørk og dyster, men med innslag av helsvart humor (Sand, 1999; Eskeland, 2000).

Psykoanalysen har et språk for menneskers bevisste og ubevisste beveggrunner. I møte med *Fight Club* kan psykoanalysen hjelpe oss å forstå de dypere mellommenneskelige lag i handlingen.

## Resymé

*Fight Club* handler om en navnløs hovedperson på rundt tretti år som jobber i forsikringsbransjen. Fritiden blir stort sett brukt på å innrede leiligheten med IKEA-møbler. Kjærester, barn eller venner hører vi ikke om. Hovedpersonen sliter med å få sove. Han kontakter en lege, som nekter å gi ham sovemedisin, hvorpå hovedpersonen blir fortvilet og utbryter at han har det vondt. Legen forteller ham at hvis han vil se folk som virkelig har det vondt, bør han oppsøke en selvhjelpsgruppe for kreft. Han gjør det. På gruppemøtene blir de bedt om å åpne seg opp for hverandre. I testikkelkreftgruppa møter han Bob. I møtet med Bobs klemmer, gråt og ærlighet får hovedpersonen kontakt med egne følelser, og tårene kommer. Etter det sover han som et barn. Hovedpersonen blir avhengig av støttegruppene for å få sove. En kveld blir det hele ødelagt når han møter en annen «selvhjelpsturist», Marla Singer. Han ser at hun ikke har noe der å gjøre, akkurat som han selv. Da kommer insomniien tilbake. Han og Marla blir enige om å dele på selvhjelpsgruppene, men det hjelper ikke på søvnløsheten. Kort tid senere møter hovedpersonen Tyler Durden. Angivelig produserer Tyler såper for rike folk, i tillegg til jobber på restauranter og kino. Den IKEA-innredete leiligheten til hovedpersonen eksploderer, og han er plutselig hjemløs. Han kontakter Tyler og flytter inn hos ham i et falleferdig gammelt hus. Sammen de starter *Fight Club*, der menn kommer sammen i kjelleren på utestedet, etter stengt tid, for å slåss. Slåssingen gjør at hovedpersonen på ny får sove. Etter hvert trekkes Marla inn, og det utvikler seg et trekantdrama mellom hovedpersonen, Marla og Tyler. Marla og Tyler etablerer tidlig en seksuell relasjon, samtidig som Tyler insisterer på at hovedpersonen ikke må nevne hans navn i samtaler med Marla. Hovedpersonens ambivalente følelser for Marla blir mer og mer tydelig, han tiltrekkes og frastøtes av henne.

Tyler blir mer dominerende, og *Fight Club* brer om seg. Etter hvert blir også mennene som slåss, tatt opp som medlemmer i Tylers *Project Mayhem*. Under Tylers mer og mer tyranniske ledelse utvikler *Project Mayhem* seg fra å være et mer eksistensielt selvutviklingsprosjekt for menn, til å ligne på en terroristorganisasjon, der alle medlemmene mister sin egen identitet. Det hele ender i en

grand finale, der relasjonen mellom hovedpersonen og Tyler endelig avklares, og forholdet mellom hovedpersonen og Marla finner en ny form.



## Drøm eller virkelighet?

When you're suffering from insomnia, everything is a copy of a copy of a copy.

*Fight Club* har mange henvisninger til bevisst/ ubevisst, drøm/virkelighet og til kjærighet og aggresjon (Porsgaard, 2018). Dette er grunntemaer i filmen. *Fight Club* leker med virkeligheten og lar det hele være åpent. Vi som seere får kjenne på noe av det samme som den navnløse hovedpersonen; hvor slutter han, og hvor begynner den andre? Det foregår umerkelige overganger mellom fiksjon og virkelighet. Filmen aktualiserer mangetydigheten gjennom sine virkemidler. Det fortelles hvordan Tyler, i sin jobb på kino, lurer seg til å klippe inn bilder og lyd av peniser og mennesker som har sex, i løpet av millisekunder. Kinogjengerne oppfatter ikke bevisst hva som skjer, men blir sittende igjen med et ubehag. Det samme gjør regissøren Fincher, han klipper inn bilder flere steder i filmen, som vi seere ikke bevisst oppfatter, og som på den måten henvender seg til vårt ubevisste. Dette er en film som bør ses flere ganger. Da ser vi flere tilfeller av skjulte henvisninger til Tyler i filmen lenge før han blir introdusert for oss.

Språket i filmen er kontant og direkte. Hovedpersonen har vanskelig for å etablere et sammenhengende narrativ, det ubevisste innreflekteres i dette (Layton, 2011). I det fragmenterte er det som om bevisste og ubevisste fortellinger langsomt flettes sammen. Filmen har et konkret, fortellende språk som overlater til oss å fylle ut det som mangler. Mellom ordene kan vi få en fornemmelse av sterke følelser og opprivende konflikter. Språket i filmen er avkoblet og forteller oss om en underliggende emosjonell fattigdom og samtidig et dirrende raseri. Kan en slik type språk ha forbindelseslinjer til tidligere forhold?

I ødipalfasen tilegner barnet seg det språket som gir innpass i en større verden utenfor morsrelasjonen. Ved bruk av språket blir det mulig å komme frem med egne ønsker og behov. Tilegnelsen av språket har noe dobbelt ved seg: Det er et tap i form av å miste den ordløse forbindelsen med moren (Haugsgjerd, 2018). Samtidig hjelper det barnet å sette ord på egne følelser, behov og ønsker. I *Fight Club* er det som om hovedpersonen ikke har et språk for å formidle det han opplever inni seg. Samtidig aner vi at hovedpersonen har en ordløs forbindelse til moren, som er konfliktfylt og ambivalent.

Bernstein (2002) peker på et dobbeltgjengermotiv i *Fight Club*. Filmen forleder oss lenge til å tro at hovedpersonen og Tyler er to separate personer, mens i «virkeligheten» viser det seg at de er en og samme person. Tyler kan sies å være hovedpersonens skygge, han tar opp i seg flere sider; det idealiserte, det maskuline og det onde som han ikke vil vedkjenne seg.

Filmen leker også med oss. Et sted sies det: «If you wake up at a different time and in a different place, could you wake up as a different

*Språket i filmen er avkoblet og forteller oss om en underliggende emosjonell fattigdom og samtidig et dirrende raseri*

person?» Filmen henvender seg til seerne her: Har også vi flere «personer» i oss som vekkes til live i ulike settinger? *Fight Clubs* hovedperson er i konflikt med seg selv, men vil ikke vedkjenne seg det. Psykoanalytisk teori hevder at vi alle har ulike konflikter i oss, ofte knyttet til eksistensielle

grunntemaer som kjærlighet, ensomhet og avvisning. Det kan ofte være sterke følelser som romsterer i det ubevisste, knyttet til disse konfliktene. Sterke følelser har i psykoanalytisk tenkning alltid en forbindelse til et indre objekt, som er løselige representasjoner i det ubevisste av viktige andre, for eksempel mor og far. Løselig i denne sammenhengen viser til at indre objekter er formet av den enkeltes egne fantasier og indre landskap og ikke en direkte en-til-en-representasjon av en mor eller far. I *Fight Club* kan vi ane konturene av fravær og «dødhet» i relasjonen til foreldreobjektene hos flere av karakterene, særlig hovedpersonen.



## Den fraværende far

Lacan var opptatt av farens rolle (Haugsgjerd, 2018). Det er faren som kommer inn og tar barnet ut av symbiosen med mor, og han har en viktig utviklingsmessig funksjon for barnet i denne sammenhengen.

Lacan hevder at far har en motsetningsfull dobbeltrolle i forholdet til barnet: på den ene siden å ta barnet ut av sin fantaserte eneherskerposisjon, og på den andre siden gi barnet løfte om fremtidig storhet (Haugsgjerd, 2018). Ifølge Haugsgjerd er Lacan tydelig på at det er den symbolske faren som er viktigst, ikke den reelle. Hvis far er fraværende, må den symbolske far kunne gjenfinnes i moren.

I *Fight Club* møter vi menn som har vokst opp uten en far. Jeg forstår det slik at de har vokst opp uten den symbolske far. Vi kan tenke oss at disse mennene har stoppet opp i sin psykologiske utvikling, de har ikke blitt løftet ut av eneherskerposisjonen og symbiosen med en mor. For Lacan blir det far som tar barnet ut av symbiosen og setter en grense (Haugsgjerd, 2018). Mennene i *Fight Club* kan tenkes på som barn. I fraværet av den symbolske far får barnet ikke muligheten til å bli kjent med seg selv utenfor morsrelasjonen. Det innebærer at verden fort blir et skummelt sted, et sted som det er vanskelig å skulle utforske. Barnet mister også muligheten til å utforske sider ved seg selv og sine dypere følelser i fraværet av den symbolske faren. Kanskje kan vi tenke at dette er spesielt sårbart for gutter, at de mer enn jenter trenger farens tilstedeværelse i sin vekst og utvikling for å bli menn? På den andre siden mister barnet mulighet til løftet om fremtidig «storhet». Haugsgjerd skriver at Lacan tenker at storheten ligger i at «... barnet gjennom å bli bærer av farens navn blir arveberettiget til en posisjon som voksen og likeverdig» (s. 184). I farens tilstedeværelse ligger det også håp, vekst og muligheter for barnet. Det ligger en mulighet for barnet til å identifisere seg med faren og se at som voksen vil barnet innta en posisjon som likeverdig. Farens tilstedeværelse innebærer en utviklingsmessig viktig og nødvendig kastrasjon av barnet. Denne kastrasjonen forhindrer at barnet forblir værende i en illusjon av allmakt og omnipotens.

Den symbolske faren tar barnet ut av morens trygge favn og viser det verden der ute gradvis, på godt og vondt, og på en måte som barnet kan «ta inn» og vokse mentalt på. I fraværet av en symbolsk far kan vi tenke oss at verden utenfor morsrelasjonen blir «kastet på» barnet, og at barnet ikke er i stand til å ta det inn og vokse mentalt. Dette blir en usunn kastrasjon som hemmer barnet i sin livsutfoldelse. Usunn på den måten at barnet lett mister kontakten med egne følelser og tanker, og verden der ute oppleves som skummel og farlig.

Hovedpersonen i *Fight Club* framstår utydelig. Det er ikke tilfeldig at han forblir navnløs. Det ligger en invitasjon til oss her; er det noe i ham vi kan kjenne igjen i oss selv? Hovedpersonen framstår som puslete og uten indre liv. Hans identitet er bygd opp rundt å være konform og veltilpasset, han hermer etter kulturens idealer. Den franske psykoanalytikeren Claude Smadja (2005) har beskrevet slike pasienter. De kjennetegnes av manglende dybde og en form for hjemløshet.

I filmen får vi glimt inn i hovedpersonens og Tylers fortid. Begge er blitt oppdratt av kvinner. Fedrene er fraværende. Det har gjort mennene utrygge på seg selv og sin plass i voksenverden. Deres identitet er utydelig og lite forankret. Det blir særlig tydelig i hovedpersonen, hans liv er innrettet etter jobb og et IKEA-innredet hjem. Det er som om det bare har blitt sånn, at det ikke er noe hovedpersonen aktivt har valgt. Vi ser tydelige tegn på at den symbolske far er fraværende i livet hans. Dette fraværet har gjort at det å bli mann ikke har funnet sted, hovedpersonen er fremdeles en usikker gutt i en uoversiktlig voksenverden. Denne krisen i maskulinitet og autonomi, som filmen så tydelig retter fokus mot, har også blitt relatert til kulturelle forhold, knyttet til kapitalisme og komsumeringsmentalitet (Layton, 2011). Filmens styrke er at den har aktualitet i forhold til nåtidskultur, samtidig som den avspeiler vesentlige individualpsykologiske forhold.

Det blir tydelig at den navnløse hovedpersonen og Tyler har mye til felles i sin bakgrunn. Samtidig er det som om Tyler er alt det hovedpersonen ikke er, han er selvsikker, tøff og uredd. De snakker om, på en barnlig måte, hvem de ville valgt å slåss mot. Den navnløse hovedpersonen velger sin sjef på jobb, mens Tyler tør å si det rett ut, han ville slåss med sin far.

Vi kan nå bevege oss dypere, til kjelleren i *Fight Club*, om nettene, der slåssingen foregår. Både kjellerne og nettene kan forstås som symboler på at vi beveger oss inn i en mørkere psykologi, og at vi som seere får et innblikk i mer ubevisste, konfliktfylte og drømmeaktige forhold.

## Primitive følelser

First rule of Fight Club is, you do not talk about Fight Club.

Det er som om det allerede i rammen og reglene understrekes at det er handlingens arena, at språket ikke hører hjemme her, at «det å snakke om det» er noe svakelig og kanskje feminint? Fight Club og det som foregår der, på natta, i kjellerdypet, er innhyllet i et mørke, i forbud og mystikk.

Slåsskampene i *Fight Club* kan forstås som en form for selvskading (Skårderud, 2009). I selvskading blir en mental smerte omgjort til fysisk konkret smerte. Noe kommer nærmere bevisstheten i slåssingen. Det er nærliggende å tenke at slåssingen blir en arena for ubevisste fantasier og primitive følelser, som ageres ut i rå og brutal form. Det er en psykologi som ligger under her som både er frastøtende og skremmende, men som også har appell. Skårderud viser til hvordan filmen *Fight Club* førte til opprettelsen av flere undergrunns-slåssklubber, blant annet i Oslo. Et nærliggende spørsmål blir om *Fight Club* omhandler noe i oss alle og våre ubevisste fantasier. Et av Melanie Kleins store bidrag til psykoanalysen er hennes påpekning av at vårt psykiske indre liv (ubevisste fantasier) spiller seg ut i et indre ubevisst mentalt rom (Stokkeland, 2013). *Fight Club* kan knyttes til et slik ubevisst mentalt rom.

*Fight Club*-slåssingen synes å ha en terapeutisk funksjon (Layton, 2011). Dette kan forstås på flere måter. Porsgaard (2018) viser til hvordan denne slåssingen kan representere et «stammeaktig overgangsritual» fra gutt til mann, som hovedpersonen og de andre har gått glipp av. Vi kan forestille oss at både kulturelle og individuelle forhold gjorde at det ble slik. Bernstein (2002) hevder at *Fight Club* er en kritisk kommentar til konsumkulturen, et angrep på de materielle symbolene som gir en falsk og kunstig følelse av identitet.

Jeg har vært inne på hvordan den fraværende far er avgjørende, men vil utdype dette ytterligere. Det er som om *Fight Club*-slåssingen er rettet som et raseri mot den fraværende far, altså noe nedbrytende og destruerende. Vi kan tenke oss at hovedpersonene i slåssingen projiserer over på hverandre både et raseri og en dyp skuffelse som hører hjemme i forholdet til farsobjektet.





ENGLEFJES I en slåsskamp med en mann som i filmen betegnes som Angel Face, hamrer hovedpersonen løs på ansiktet hans uten å ta hensyn til at han har signalisert at han vil gi seg. Ligger det et dypere lag av raseri her? spør Espen Håland i dette essay. Stillbilde: Mary Evans Picture

Samtidig er det som om slåssingen også er ment å bøte på kastrasjonen, mangelen på opplevd maskulinitet; og at slåssingen på den måten kan sies å ha en oppbyggelig funksjon. Slåssingen ser også ut til å ha en katarsisfunksjon. De som slåss, føler seg mer i live (mindre døde?) i etterkant.

## Slåssingens betydning

You weren't alive anywhere like you were in Fight Club.

Hva skjer med mennene som slåss? Det er akkurat som de får mer tak på seg selv gjennom Fight Club-slåssingen. Vi nærmer oss nå paradokset; destruksjon, overlevelse og overskridelse.

Er slåssingen en form for lek? Midtsand (2007a, 2007b) har vist den store betydningen boltrelek og lekeslåssing har for gutter. Guttebarna trenger å lekeslåss, for å finne ut hvor grensene går, og for å utvikle sin empati. Boltreslåssingen har paralleller til lekens funksjon, nemlig at viktige følelsesmessige temaer får utfolde seg (Klein, 1923).

Det er en mulighet for guttebarna til å utforske egen maskulinitet, styrke og aggresjon. Ofte er det fedre som bidrar med boltreslåssing med guttebarna. Så vi kan se for oss at boltreleken og lekeslåssingen også medfører at forholdet mellom far og sønn styrkes. I fravær av en slik type lek er det nærliggende å anta at guttebarna blir mer sårbare. Slåssingen i *Fight Club* skaper altså en forbindelse med dypere lag i sinnet. Det skaper samtidig et sårt tiltrengt fellesskap for menn, der de konkret, voldsomt og kraftfullt kan utfolde seg, og det rammes inn og tåles. I *Fight Club* er det menn som frivillig møtes til slåsskamper for så å forsones etterpå i det som ser ut til å være ektefølt glede og ny kontakt. I

en av scenene, etter en blodig slåsskamp, ser vi to av mennene som nylig har slåss, omfavne hverandre gråtende nært og gjensidig.



Det er som om *Fight Club* blir et potensielt rom, et overgangsrområde (Winnicott, 1971) som huser paradoksene lek vs. ikke-lek, snakke vs. ikke-snakke, destruksjon vs. overlevelse, hat vs. kjærlighet, makt vs. avmakt, styrke vs. svakhet. Hvordan kan en slik type destruktivitet lede til dypere kontakt? Winnicott (1971) har skrevet om hvordan barnet prøver ut omgivelsene, med egen aggresjon og omnipotens for å se om virkeligheten overlever. Det viktige er at barnet får utfolde sine aggresjoner med full kraft, og at virkeligheten fortsetter å være der. Hvis en annen person «overlever», kan en dypere væren med en meningsbærende annen stige frem (Binder, 2002). Barnets aggresjon kan forstås som naturlig kroppslig bevegelse eller en form for selvhevdelse, gitt at den får et naturlig utløp. Hvis ikke kan det bli til destruktiv aggresjon (Binder, 2002).

Tilbake til *Fight Club*; slåssingen kan sies både å være fysisk konkret destruksjon og samtidig en psykisk symbolsk destruksjon. Den fysiske destruksjonen er åpenbart ødeleggende fysisk, mest sannsynlig også psykisk. Den psykiske symbolske destruksjonen kan se ut til å romme noe utviklingsfremmende på samme tid. Vi kan ane konturene av en dobbeltsidig aggresjon/destruktivitet som på den ene siden har noe åpenbart voldelig, hensynsløst over seg. Det er som om mennene tar ut alt sitt raseri på et (eller flere) sveikefullt indre objekt som er projisert over på den de slåss med. Her er et markant skille fra Winnicotts teori; dette er ikke en utviklende lek der grensene mellom fantasi og virkelighet flyter. Dette er primitiv, brutal, hensynsløs og ikke minst konkret voldelig utagering. Skillene mellom voldelig fantasi og virkelighet har opphørt. På den andre siden er det som om slåssingen, i etterkant, åpner en ny dypere virkelighet for dem. Det er nærliggende å tenke at mennene i *Fight Club* ikke har fått prøvd ut sin aggresjon som barn. Virkeligheten er ikke destruert for dem, og en potensielt dypere kontakt med seg selv og andre har uteblitt. I etterkant av slåssingen er det som om mennene, som da konkret har «overlevd», har fått en ny dypere kontakt både innover i seg selv og utover med andre. Det er som om etterspillet har åpnet opp et potensielt rom.

Det er en dypere mening bak som gjør volden/slåssingen tolererbar, og som på samme tid kan virke tiltrekkende på oss, kanskje fordi noe av destruktiviteten har en forbindelse til generell psykologisk utvikling, slik som Winnicott (1971) viser til. Dette støttes også av Loewald (1979), som viser hvordan det å vokse opp, modnes og finne sin plass innbefatter blant annet at en på et symbolsk nivå tar livet av ens egne foreldre. I *Fight Club* skjer dette i ekstreme og konkrete former, mens for mange ville det finne sted i det ubevisste.

*Fight Club* er et skjørt konsept i betydningen at det er ikke holdbart over tid som en arena for psykologisk vekst der gutter kan bli til menn. Med andre ord kan *Fight Club* perverteres ytterligere, og det gjør det. *Fight Club* blir til kaos, nærmere bestemt *Project Mayhem* (på norsk: kaos). Foranledningen er en slåsskamp der hovedpersonen, som selv har vært med på å bestemme *Fight Club*-reglene, bryter dem. Det er som om raseriet tar helt over, i slåsskamp med en mann som i filmen betegnes som Angel Face, hamrer hovedpersonen løs på ansiktet hans uten å ta hensyn til at han har signalisert at han vil gi seg. Hovedpersonen stopper ikke før Angel Face sitt ansikt er fullstendig forslått og ødelagt. Et dypere lag av raseri kan ligge her, mon tro om ikke dette vakre, feminine ansiktet også kan assosieres til noe moderlig og dypt konfliktfylt?

## Den døde moren

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.

Marla Singer trer inn svartkledd med mørke solbriller og svart hår. I begynnelsen av filmen røyker hun konstant, og ansiktet hennes er delvis tilsløret av denne røyken. Når hun tar av solbrillene, ser vi et uttrykksløst og «dødt» ansikt. Marla har en sterk, umiddelbar virkning på hovedpersonen. Han omtaler henne som «the big tourist», det er tydelig at hennes nærvær vekker sterke motstridende følelser av avsky og forakt, men samtidig fascinasjon og tiltrekning. Marlas nærvær gjør at hovedpersonen mister søvnen igjen.

Marla opptrer også i hovedpersonens meditasjonsøvelse. I meditasjonen skal en «reise» til et trygt og kjærlig sted. For hovedpersonen blir dette en isgrotte. I dypet av isgrotten finner han Marla, som sier «slide» (på norsk: skli) samtidig med at hun blåser ut røyk fra en sigarett.

Meditasjonen har åpenbare drømmeaktige kvaliteter. En drøm kan sies å være «Et tankens, følelsens og fantasiens verksted der vi setter hendelser i sammenheng og tenkeføler over livets store spørsmål» (Stokkeland, 2013). Den innbyr til tolkning. Porsgaard (2018) tolker Marlas tilstedeværelse som dobbel; at hun på en side representerer en forstyrrelse i hovedpersonens trygge sted, samtidig som hun representerer en mulig vei ut av isgrotten. Jeg deler denne tolkningen. Samtidig er det andre forhold som er vesentlige å fremheve. Isgrotten har en åpenbar mangel på varme i seg. For hovedpersonen kan det paradoksalt nok være noe trygt knyttet til kulde, det å være «nedfrosset» følelsesmessig. Vi kan ane at et sted på veien i hans utvikling har det vært nødvendig å fryse ned sterke følelser. I isgrotten møter han Marla, svartkledd og blek, som også framstår uten liv i ansiktet. Det er nærliggende å knytte Marla til det første såkalte trygge objekt, nemlig moren. Marla blir en representasjon for den døde moren (Green, 1986). En mor som i utgangspunktet skulle representere noe levende, ømt og varmt, har av ukjente årsaker blitt til noe dødt og kaldt. Green (1986) viser hvordan en avkoblet, deprimert mor uunngåelig blir tatt inn i barnets indre verden, og blir til et dødt objekt som barnet må opprettholde forbindelsen til. Dette medfører tap av mening og kontakt, både innover i barnet selv og utover mot verden der ute. Barnet blir låst fast i en relasjon til et indre dødt objekt som det en dag håper å få liv i, samtidig, paradoksalt nok, vil liv tilført det døde objektet være truende, det kan da opphøre å eksistere. Den døde indre moren gjør det også vanskelig å etablere nære varige relasjoner for barnet og senere for den voksne (Grønnevik, 2019). Vår hovedperson var venneløs helt fram til han møtte Tyler og Marla. Disse barna blir ofte «flinke» og upåfallende på utsiden, men er på innsiden preget av tomhetsdepresjoner, avkoblethet og livløshet. Hovedpersonen i *Fight Club* synes nettopp å ha en flink utside og en tom innside.

Vi kan ane at på et dypere plan er det noe mer her, men at det er farlig. I filmen representerer Marla noe kjent, i form av dødheten, som forbinder henne til hovedpersonens indre døde mor. Dette tiltrekker og skremmer ham på samme tid. De har begge noe kraftfullt som binder dem sammen, nemlig dødheten og behovet for å bli «fylt» opp av følelser (liv). I begynnelsen bøtes dødheten på gjennom selvhjelpsgrupper, dop og etter hvert sex for Marla. For hovedpersonen begynner det med selvhjelpsgrupper, men kort tid etter møtet med Marla går det over i slåssing. Det er ikke tilfeldig. Marla Singer representerer *Project Mayhem* for hovedpersonen. Den gryende kjærligheten han kjenner overfor Marla, blir til indre kaos, og han tvinges til å ta et oppgjør både med sin indre døde mor og

sin narsissistiske projeksjon Tyler. I meditasjonen er det noe veldig håpefullt i Marlas korte uttalelse «slide», som i psykologisk sammenheng kan oppfattes som en vennlig oppfordring til hovedpersonen om å gi slipp på den døde moren, og komme seg ut av isgroten.



### *Hovedpersonen i Fight Club synes nettopp å ha en flink utside og en tom innside*

Etter hvert blir Marla mer og mer kontaktsøkende overfor hovedpersonen. Hun aksepterer ikke å bli holdt på avstand av hans indre døde mor. Hun insisterer flere ganger i løpet av filmen på kontakt og klarer heldigvis å bryte igjennom. Marla transformeres i løpet av filmen fra en død mor til en levende kvinne. Dette gjør også noe med hovedpersonen, det hjelper ham videre i hans psykologiske utvikling. Dette ser vi konkret i at hovedpersonen mer og mer tar et oppgjør med Tyler og bryter med det Tyler representerer. Samtidig ser vi hvor vanskelig det er for ham. I perioder er han seg selv, i andre perioder blir han til Tyler.

## **Et ødipalt trekantdrama**

Et ødipalt trekantdrama blir mer og mer fremtredende. Tyler innleder et seksuelt forhold til Marla, og hovedpersonen blir, som et barn, tilsynelatende holdt utenfor. Underveis i filmen får vi, i denne forbindelse, små drypp fra hovedpersonen om hans relasjon til sine foreldre: «Except for their humping, Tyler and Marla were never in the same room. My parents pulled the exact same act for years.» «I am six years old again, passing messages between parents.»

Filmene har altså flere henvisninger til at forholdet mellom Tyler og Marla minner om hovedpersonens foreldre. På ett nivå kan derfor filmen tolkes som hovedpersonens bearbeiding av eget forhold til sine foreldre (Porsgaard, 2018). På et dypere plan kan vi si at dette omhandler det Freud (1918) beskrev som primærscenen. Primærscenen omhandler den seksuelle relasjonen mellom foreldrene, både i konkret og fantasert form (Klein, 1928). Primærscenen kan sies å være en dyp, ubevisst fantasi. Den er sentral i Freuds teori om ødipuskomplekset. Primærscenen er et forsøk på å benevne hva som foregår i dypet av det ubevisste i barns sinn omkring temaene tilblivelse, kjærlighet og seksualitet. Dette er grunntemaer i livet som vi aldri kan finne helt ut av, og som vi derfor aldri blir helt ferdig med. Laplanche og Pontalis (1964) viser til at primærscenen kan sammenstilles med en myte som både kan sies å være en representasjon av og en løsning på de store gåtefulle temaene barnet må forholde seg til. Primærscene-grunntemaet virker med andre ord kontinuerlig inn på oss i vårt ubevisste. I filmen kan man ane at primærscenen for alvor har blitt reaktivert i hovedpersonen i møte med Tyler og Marlas forhold. Freud (1918) er tydelig på at kunnskap om at foreldrene har en seksuell relasjon, er noe vi ikke vil vite av, det er dypt ubehagelig og konfliktylft. Primærscenen er imidlertid noe vi, i vårt ubevisste, uunngåelig må forholde oss til.

### *På ett nivå kan filmen tolkes som hovedpersonens bearbeiding av eget forhold til sine foreldre*

Hovedpersonen opplever at han blir stående utenfor og bare kan fantasere om hva som foregår inne på soverommet mellom Tyler og Marla. Det lille glimt vi og hovedpersonen får inn på soverommet, gir en sterk følelse av at dette er en primitiv og aggressiv form for sex. Ut fra lydene fra soverommet, i filmen, må vi selv gjøre oss egne tanker om hva som foregår. Vi kan



ane at hovedpersonen primærscene må være konfliktfylt, det virker som en scene preget av gjensidighet, nærhet og ømhet. Seksualiteten blir med andre ord mer aggressiv og primitiv. Den franske psykoanalytiker Joye McDougall (1995) hevder at det ofte er sterke forbindelser mellom primærscenefantasier og senere primitiv seksualitet. Dette får igjen betydning for utviklingen av identitet.

Tidligere var hovedpersonen sendebud mellom foreldrene, nå er han det mellom Marla og Tyler. Det skapes en manglende tro på at ting kan snakkes om og løses mellom voksne. Voksne relasjoner blir noe ubehjelpelig som ikke klarer å snakke sammen, og da heller ikke klare å snakke med barnet. Vi kan ane at det å tenke og føle (Bion, 1959) og muligheten til å bli kjent med seg selv gjennom den andre (Winnicott, 1971) har vært marginalt for hovedpersonen.

Det er først senere at filmen gradvis lar oss forstå at Tyler er en omnipotent, narsissistisk forsvarskonstruksjon i hovedpersonen, en reaksjon på det kraftfulle og forstyrrende møtet med kjærlighetsobjektet (Marla) (Porsgaard, 2018). Med de primærscene-erfaringer hovedpersonen har med seg, blir identitet forvirrende og møtet med kjærligheten og seksualiteten dypt skremmende. Tyler representerer den forlokkende narsissismen som beskytter hovedpersonen fra ubehag knyttet til sin egen primærscene, samtidig som Tyler beskytter og holder i live den døde moren. Å ta livet av ham åpner opp for at hovedpersonen kan etablere dypere kontakt med seg selv og andre i livet sitt. Tyler representerer det usårbare og omnipotente som beskytter mot alt, inkludert de sterke følelsene i relasjonene til den fraværende far, den døde moren og primærscenen. Samtidig hindrer Tyler hovedpersonen i å etablere en gjensidig kjærlighetsrelasjon. Filmens slutt bærer imidlertid bud om håp. Tyler forsvinner. Hovedpersonen tar initiativet til å holde hånd med Marla. Det er som om en ny fortrolighet har funnet sin plass. En varme og humor kommer i filmens siste replikk: «I'm sorry you met me in such a weird time of my life.»

## Referanser

- Bernstein, J.W. (2002). Film review essay *Fight Club*. *International Journal of Psychoanalysis*, 83, 1191–1199. <https://doi.org/10.1516/D16C-2A8Y-5N6P-5NTY>
- Binder, P.E. (2002). *Individet og den meningsbærende andre. En teoretisk undersøkelse av de mellommenneskelige forutsetningene for psykisk liv og utvikling med utgangspunkt i Donald W. Winnicotts teori*. Unipub forlag.
- Bion, W. R. (1959). Attacks on linking. *International Journal of Psychoanalysis*, 40, 308–315.
- Bion, W. R. (1962). *Learning from experience*. Maresfield Reprints.
- Eide-Midtsand, N. (2007a). Boltrelek og lekeslåsning: I. Lekens funksjon i psykoterapi og i barns normale utvikling. *Tidsskrift for Norsk psykologforening*, 44(12), 1459–1466.
- Eide-Midtsand, N. (2007b). Boltrelek og lekeslåsning: II. Om å gi gutter rom til å være gutter. *Tidsskrift for Norsk psykologforening*, 44(12), 1467–1474.
- Eskeiland, E. (2000). *Fight Club*. Anmeldelse av filmen *Fight Club* av David Fincher. NRK.
- Freud, S. (1918). *From the history of an infantile neurosis*. Hogarth Press.
- Green, A. (1986). *On Private Madness*. Karnac.
- Grønnevik, K. (2019). Flukten fra det moderlige nekropolis. *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, 56(9), 696–708.
- Haugsgjerd, S. (2018). *Å møte psykisk smerte*. Gyldendal.
- Klein, M. (1928). Early stages of the Oedipus conflict. *International Journal of Psychoanalysis*, 9, 167–180.

- Klein, M. (1932/1973). *Psykoanalyse av Børn. Udvalgte skrifter*. Tidlige stadier af ødipuskonflikten og overjegets dannelse. Bibliotek Rhodos.
- Laplanche, J. & Pontalis, J. -B. (1964). Fantasy and the origins of sexuality. I Birksted-Breen, Flanders og Gibeault (red.), *Reading French Psychoanalysis*. (s. 245–270). Routledge.
- Layton, L. (2011). Something to do with a girl named Marla Singer: Capitalism, narcissism, and therapeutic discourse in David Fincher's *Fight Club*. *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics*, (62), 111–133.
- Loewald, H. (1979). The waning of the Oedipus complex. *I Papers on psychoanalysis* (s. 384–404). Yale University Press, 1980. <https://doi.org/10.1177/000306517902700401>
- McDougall J. (1995) *The many faces of Eros. A psychoanalytic exploration of human sexuality*. W. W. Norton & Company.
- Palahniuk, C. (1996). *Fight Club*. W. W. Norton & Company.
- Porsgaard, K. (2018). Røgslør. En Lacaniansk analyse af *Fight Club*. *Lamella. Tidsskrift for teoretisk psykoanalyse*, 3(4), 120–140.
- Sand, E.M. (1999) *Mørkt og mesterlig*. Anmeldelse av filmen *Fight Club* av David Fincher. VG.
- Smadja, C. (2005). *The Psychosomatic Paradox*. Free Association Books.
- Skårderud, F. (2009). Smertens bilder – selvskading i film. *Tidsskrift for Den norske legeforening*, 129(9), 869–899. <https://doi.org/10.4045/tidsskr.08.0463>
- Stokkeland, J.M. (2011). *Å gi og å ta imot. Donald Meltzers psykoanalytiske tenkning i tradisjonen fra Melanie Klein og Wilfred Bion*. Doktoravhandling, Universitetet i Tromsø.
- Stokkeland, J.M. (2013). Hvorfor er vi redde for kjærlighet? Om Meltzers estetiske konflikt. *Mellanrummet. Nordisk tidsskrift för barn- och ungdomspsykoterapi*, 29, 70–73.
- Winnicott, D.W. (1971). *Playing and Reality*. Routledge

