

"Nothing is too much"

– Allegorisk billedpraksis i Lars von Triers *Melancholia* (2011)

Det melankolske blik

Melancholia åbner med et blik. Prologens åbningsbillede af Justine, der langsomt åbner sine øjne, etablerer filmens blik som et melankolsk blik. Således optræder melankolien ikke kun motivisk, men bliver som filmens perspektiv til en afgørende formal bestemmelse. Walter Benjamin bestemmer i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) melankolien som en anskuelsesform, hvis adækvate udtryk er allegorien. Melankolien har således konsekvenser for billeddannelsen og optræder samtidig som den rette holdning over for tingene i den faldne verden.

Melankoliens karakter af anskuelse gennemspilles motivisk i filmen ved den hyppige forekomst af optiske instrumenter. *Melancholia* handler om måder at se på. Melankolien er til stede som et blik, der på én gang konstituerer subjekt og objekt, jævnfør titelfigurens dobbelthenviisning til henholdsvis subjektets status og planeten fra det ydre rum. Melankoli er noget inden i Justine, men ordet bruges aldrig prædikativt i forhold til Justine. Med "Melancholia" benævnes i filmens diegese kun den ydre genstand – planten, der er den firedobbelte størrelse af jorden.ⁱ Melankolien eksternaliseres, den sættes ud i rummet og gøres til en genstand. Med titlens begrebsliggørelse af Justines sjæleapparatet og filmens samtidige bevægelse ud i rummet og væk fra interioriteten skabes en uafgørlighedszone, hvor filmens genstand hverken bliver subjektet eller tingen i rummet, men den ekstime forbindelse derimellem. Melankolien er "The Thing from Inner Space".ⁱⁱ

I Albrecht Dürers berømte og enigmatiske kobberstik *Melancholia I* (1514) har ikke kun kvindefigurens melankolske fremtræden del i billedets gåde, men også det utal af materialer, instrumenter, værktøj, de geometriske former og alkymistiske talkombinationer, der omgiver hende, og ikke mindst relationen mellem kvindens melankolske blik og den overfyldte tingsverden. Der er således tale om en paradoksalt forbindelse mellem melankolikerens vækvendthed og tingenes prægnante fremtrædelse. I Triers *Melancholia* afviser Justine som melankoliker den eksisterende verdens billeder og ritualiserede tegn, men paradokset er, at det i filmens afsluttende scene er hende, der bygger den magiske hule og således skaber filmens formfuldendte slutbillede og et rum, hvor

hun, barnet og tilskueren kan hengive sig til undergangen. Det melankolske blik, der svækker de eksisterende billeders gyldighed, lader samtidig et billede bryde frem der, hvor det er mest nødvendigt.

Overbenævnelsens sorg

I den sidste del af sørgespilsbogen indskriver Benjamin melankoliens udspring i en sprogfilosofisk syndefaldsfortælling. Denne udlægning af skabelsesberetningen er genstanden for Benjamins tidlige og posthumt udgivne sprogegssay: "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916). Det er ved længere og ofte ordrette genskrivninger herfra, at Benjamin i sørgespilsbogen indskriver såvel faldet som frelsen i den melankolske allegorisering af verdens ting.

I Benjamins sprogfilosofiske genesis optræder allegorien som en af de afledte sprogformer af det uigenkaldeligt tabte navnesprog, som var givet til det adamitiske menneske. Idet mennesket ikke blev skabt af ord, men af ler, blev det givet sproget som en gave og en opgave, som en fordring om at lytte til tingene for at give dem deres navn. Ved syndefaldet indføres det abstrakte sprog, der forholder sig instrumentelt til tingene. Sproget overgår fra at være medium til at være et middel, og tingene forstummer i sorg over ikke at kaldes ved navn, men derimod at overbenævnes i den arbitrære betydningstilskrivelse, hvormed allegorikeren i den faldne verden gør ting til tegn: "Im Verhältnis der Menschensprachen zu der Dinge liegt etwas, was man als 'Überbenennung' annähernd bezeichnen kann: Überbenennung als tiefster sprachlicher Grund aller Traurigkeit" (Benjamin 1966, 24) Således vedrører melankolien forholdet mellem sproget og tingene og hidrører fra menneskets manglende evne til at lytte og udlevere sig selv til tingene. For kun i evnen til at høre tingene tale finder mennesket resterne af sin tabte sjæl. I den faldne verden er udvekslingsforholdet mellem mennesket og tingene ophørt til fordel for en beherskelsesrelation.

Benjamins allegoribegreb tager sit udgangspunkt i det faldne sprog, allegoriens materiale er den betydende naturs stivnede ansigt. Underlagt allegorikerens arbitrære subjektivisme bliver tingene udhulet for egenverdi og gjort til tegn for en betydning, tingene ikke selv deltagende i. Den melankolske allegorisering af tingene er indbegrebet af instrumentel intentionalitet, men

paradoksalt nok samtidig det sted, hvor betydningsgnister hinsides den subjektive intention kan opstå.

Dødedans

Melancholias prolog er præget af alt det, der falder: Fuglene falder ned fra himlen, Claire med barnet i armene synker i jorden, det grå, uldne garn slynger sig om Justine som en tung materialitet, der giver hende "problemer med at gå", askeflager falder ned over Pieter Brueghels maleri, hesten falder om. Vi er i den faldne verden.

Melankoliens præmis er en falden verden og et dødt sprog, der ikke gives en ny meningsfylde, men orkestreres i en dødedans: "Trauer ist der Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben" (UT, 120).

Melancholias vedvarende bryllupsfest synes at være intet andet end en "maskelignende genoplivelse" af en tom verden. Udover at vi i prologen har set jorden blive fuldstændig destrueret, og vi på den måde befinder os i en zone efter døden, så er det også, som om det menneskelige drama er overstået fra først af; de overgjorte karakterer bliver til masker, der kan identificeres ved første optræden. Således gør den dysfunktionelle familie det ikke ud for et facadefald på samme vis som i Thomas Vinterbergs *Festen* (1998). Der er ikke tale om samme dramatiske spænding mellem en falsk overflade og et dybereliggende traume. Revnerne, den mislykkede kontakt, isolationen lægges frem fra festens start, faderen og moderen bærer deres håbløshed som forældre som deres maske. Da brudgommen sidst på bryllupsnatten endelig har indset, at brylluppet ikke kan realiseres, spørger Justine ham retorisk – "But what did you expect?" Dermed ekspliciteres brylluppets status som en opførelse af, hvad der var dødt fra begyndelsen.

Denne vedvarende fest, der opføres på det monumentale slot på baggrund af den totale undergang, fremtræder barok, og når Claires mand, John, måler festens pris i menneskelegemer, understreges den materielle overdådigheds morbide karakter. "[John:] 'Do you have any idea how much this party costs me? [...] A huge amount of money. In fact, for most people, an arm and a leg.'"ⁱⁱⁱ

Bryllupsfesten bliver på den måde en makaber selskabsdans og en del af den dødedans ("Dance of Death"), som forholdet mellem jorden og Melancholia indskrives i. Som det allegoriske billedes karakteristiske påskrift indeholder *Melancholia* sin egen udlæggelse. Da Claire på nettet søger på

ordet "Melancholia", dukker der en liste af definitioner op på den mentale tilstand af depressiv karakter, men ved dødens tilføjelse ("Search within 'Melancholia'") optræder melankolien i sin genstandsgjorte form som en planet, der er fire gange så stor som jorden, og hvis forestående kollision med jorden udlægges i et diagram som "Dance of Death".^{iv}

Lars von Triers egne kommentarer til *Melancholia* synes næsten kun at overbyde hinanden i en degradering af filmens billedæstetik. Han mener, den "består af en masse voldsomme klichéer", at filmen bevæger sig om det sted, "hvor Jesper fårekyling begynder at synge i slutningen af Disneys juleshow", og "rådyret og kaninen kommer frem for at lytte med". Den minder ham om "Far til Fire på Bornholm", om "amerikanske films mainstreamæstetik", om "en reklame fra Werther's Echte". Ligeledes beskriver Trier sin brug af Wagner som udtryk for en obskøn fornøjelse ved en anakronistisk brug af underlægningsmusik. "Når blæserne står af og på i Wagners forspil, klipper vi lige på takten. Det er en slags musikvideo, kan man sige. Det skal være vulgært. Det har været vores erklærede mål. Det er noget af det mest lystfyldte, jeg har lavet længe. Det skulle ikke tvinges frem som 'Antichrist', slet ikke. Det er lystfyldt at klippe på takten".^v Denne karakteristik af *Melancholias* udpinte billedtradition er blevet suppleret af en gruppe af anmeldere. Således sammenlignes den i *Daily Mail* med magasinet Vogue.^{vi} Men også i filmen er reklameæstetikken direkte indskrevet i form af det billede fra en reklamekampagne, som Justines chef projicerer op på væggen under bryllupsfesten (som et af de mange billeder i billedet), og som den nyligt ansatte Tim i papirformat bærer rundt på hele aftenen i et ligeså håbløst som insisterende forsøg på at få Justine til at komme med et slogan. For Justine er angiveligt en succesfuld tekstforfatter i et reklamebureau (Justine er allegoriker per profession – hun forsyner billeder med en indskrift). Samtidig udtrykker hun – som Trier – en enfatisk afsky over for den egne billedpraksis, idet hun leverer en tilintetgørende ydmygelse af såvel sin chef som af sin branches billedmanipulation.

Triers excessive understregning af billedernes tomhed minder om allegorikerens lystfulde orkestrering af det døde billedmateriale i det barokke sørgespil. Samme overgjorte tomhed synes at være genstand for Charles Martigs anmeldelse af *Melancholia*, hvor han hævder, at Trier ikke reagerer på vores medietids overflod af billeder ved at skabe nye billeder med en ny mening, men ved at lade det allerede eksisterende billedmateriale implodere. "Trier beantwortet sie [die im Mediensystem immanente Bildersturm] nicht mit einer neuen Sinngebung, sondern mit einer konsequenten Entäußerung des Bildes" (Martig, 357).

Tomhedens exces

I klassikken, hvor man indførte en begrebslig skelnen mellem allegori og symbol, nedvurderedes allegorien for dens upoetiske betydningspraksis. Den allegoriske fremgangsmåde blev kritiseret for at tage sit udgangspunkt i et begreb, for derefter at finde det billede, der fuldstændig udtrykker det. Det vil sige, at det konkrete billede kan kastes bort som en tom skal, når betydningen er blevet afkodet. Det er i modsætning hertil, at symbolet blev fremhævet som den billeddannelse, hvor betydningen emanerer af tingene selv, det ene er indeholdt i det andet, det konkrete ødelægges ikke. Når Goethe fremhæver symbolet som det eviges spejling i det timelige, da overtager Benjamin hans definition, men ændrer valoriseringen, symbolet er ikke et gyldigt tegnbegreb i den faldne verden.^{vii}

Det allegoriske tegnbegreb er udtryk for en verden, der er fuldstændig kløvet. For den melankolske allegoriker er mening og ydre fremtræden revet fra hinanden. Således står den materielle verdens ting og menneskenes handlinger ikke i nogen kontinuitet med en transcendent sandhed. I symbolet kastes to elementer sammen ud fra idéen om en vis fællesmængde mellem det sanselige og det oversanselige. I allegorien er der to verdener, der støder sammen uden formidling. Filmens akse er ikke tilfældigt gjort af det nådesløse sammenstød mellem den jordiske verden og *Melancholia*.

Under melankolikerens blik tømmes tingene for betydning, men netop derved bliver de til tegn. I *Melancholia* spændes billederne ud mellem et overskud af betydning og betydningstomhed. Filmens karakterer er ikke psykologisk portrætterede, men fremtræder overgjorte og todimensionelle. De gennemstilerede billeder punkterer handlingslogikken for at blive til tableau og flade. Billedet er på en gang udhulet for egenverdi og overmættet med kulturhistoriske referencer: Således refererer Justine som bruden i vandet til John Everett Millais *Ophelia* (1852). Ligeledes er Justines genindsættelse af Ofelia en reference til *Hamlet* som det barokke sørgespils melankoliker par excellence. I filmens åbningsbillede ser vi Justines forstenede ansigt, og vi ser, hvad hun ser: døde fugle, der falder ned fra himlen. Umiddelbart derefter fylder Pieter Brueghels *Jægerens hjemkomst* (1565) hele lærredet, og det viser sig, at de faldne fugle er Brueghels sorte fugle, der følger de tomhændede jægere. Fuglene synes at løsrive sig fra deres plads på billedets himmel og de falder som mørke pletter ned over billedet for at vise sig at være askeflager. Idet billedet brænder og krøller sammen om sig selv, ser vi dets todimensionalitet, dets materielle flade.

Billedet placeres senere i filmen i bibliotekets kunsthistoriebøger. Brueghels vinterallegori er blevet til en souvenir, i hvert fald til en reproduktion i en coffee table-book. Samtidig referer *Jægerne* hjemkomst til Andrei Tarkovskys mange minutters panorering hen over dette billede i *Solaris*¹ (1972) Betydningen klæber til tingene og gør dem til tegn. Således den brændende busk, der peger på en bibelsk ikonografi. Det ubevægelige hav i horisonten mimer Dürers *Melancholia I*. Filmens scenografi er gennemgaaet af barokke referencer: Prologen anvender den for barokken så karakteristiske chiaroscuro, hvor tingene ikke er oplyst i kraft af et eget indre lys ("lumen naturale" UT, 205), men derimod peger de store, dramatiske skygger på en lyskilde uden for billedet. Det forstørrede solur er barokkens emblematiske memento mori. Det overdådige slot er placeret i en symmetrisk have, der fremhæver naturens stiliserede status. Det øvrige landskab er, med en reference til Michelangelo Antonionis "La Notte" (1961), præget af de gennemkultiverede golfbaner.

Melancholias billeder peger gestikulerende på en betydning, der ikke er til stede på det manifesterede billedplan, men, som allegoriens kendetegn, skal dechifreres. Den enfatiske fremhævelse af tingene gør dem til tegn for en betydning, men en betydning, vi ikke besidder nøglen til at afkode (Benjamin 1981, 20). Filmen er bygget op omkring to kapitler, hvor det første kapitels arbitraritetserfaring i bryllupsritualet, i de sociale og intime relationer afløses af det andet kapitels overdeterminerede genstande så som antallet af bønner og golfhuller, stjernernes konstellation, den magiske hule. I begge tilfælde emanerer betydningen ikke af tingene selv. Frem for en organisk betydningsdannelse meningsnærvær er der tale om en allegorisk praksis, der baserer sig på de tomme betydningskaller, det vulgariserede billede, den nedværdigede ting: "'Es ist ja dem Sadisten eigentümlich, seinen Gegenstand zu entwürdigen und darauf - oder dadurch - zu befriedigen. So tut auch den Allegoriker [...]"(UT, 162) Allegorien arbejder således mod sproget for at redde det; tingene må gå til grunde for at kunne betyde.

Grübler über Zeichen

I stedet for at fylde skålen med bær, så de kan bearbejdes til marmelade, ser Justine på et bær af gangen. Hvor Claire klipper blomster med sin saks, ser Justine på saksen, hvordan den åbner og lukker sig. Hun har mistet det instrumentelle forhold til tingene, de er blevet til genstand for betragtningen.^{viii} Ligeledes kan Justine ikke sadle hesten, og Claire må gøre det for hende, men da

de rider og hesten ikke vil passere en bro, pisker Justine den brutalt og ustoppeligt – igen forpasser hun instrumentaliteten, idet det instrumentelle forhold til tingene slår over i vold.

Melankolikeren fortaber sig i anskuelsen af ting, der derved træder ud af hverdagslivets sammenhænge og bliver til tegn for en betydning, der så at sige er inkommensurabel med tingene selv (UT, 152). Under melankolikerens blik bliver tingen på én gang tom og opak: "[J]edes unscheinbarste Ding, weil die natürliche und schaffende Beziehung zu ihm fehlt, als Chiffer einer rätselhaften Weisheit auftritt" (UT, 121). Justine læser stjerner, hestens vrinsken, bønner i et glas; tingene bliver til tegn, som fortæller hende, hvad hun allerede ved, nemlig at jorden vil blive knust af en større planet.

I Benjamins tænkning inkarnerer allegorien på én gang den instrumentelle intentionalitet og er et sted for beherskelseskritik. Når Justine således udskifter den ene mand med den anden, indgår hun i den identitetstænkning, hvormed det ene forskelsløst kan erstatte det andet. Det er som allegoriker, at Justine devaluerer, hvad hun netop havde erklæret sin troskab, idet hun voldtager chefens stik-i-rend dreng på bryllupsnatten for at ende i det erotiske møde med Melancholia. Justine erstatter den ene mand med den anden, de er lige-gyldige, hvorimod den egentlige bryllupsnat først synes realiseret, da Justine ligger nøgen og bader sig i Melancholias lys. Den voldelige forskelsløshed sættes således over for en hengivelse til undergangsplaneten Melancholia og forlener Justines morbide sensualitet med allegorikernes på en gang voldelige og reddende gestus.

En kamp om billeder

Såvel i Triers dobbelttydige promovring af filmen som i Justines længerevarende monolog er der, som ovenfor beskrevet, en afstandstagen til egen billedpraksis, der peger på, at filmens materiale – som allegoriens – er et dødt billedsprog. *Melancholia* bliver således til en fremvisning af billedets problematiske status. I prologens fremstilling af jordens undergang brænder Brueghels vinterallegori. Undergangen synes at være billedernes opløsning.

Ekskurs: *Solaris*

I måske højere grad end at være en kommentar til Brueghels billede, synes det brændende billede at være en kommentar til Tarkovskys *Solaris*, hvori der i en flere minutter lang scene panoreres hen

over samme billede af Brueghel. Når billedet brændes i *Melancholias* prolog, synes der at foregå et brud med det kosmos, der i *Solaris* var udstyret med en form for bevidsthed, idet det antages, at den fremmede planet er en tænkende substans. Hos Trier såvel som hos Tarkovsky er der et klip fra et kvindeansigt, der befinder sig i en søvngængeragtig grænsetilstand mellem menneske og zombie (Hari hører ikke Kevin kalde på hende, Justines ansigt er stivnet, hendes blik er helt tomt) til Brueghels billede af et folk og dets sæder, af anonyme mennesker indlejret i det sociale liv og i det frosne makrokosmos. Hos Brueghel, men også når Tarkovsky panorerer langsomt hen over billedet, er opmærksomheden rettet mod det ikke-menneskelige i landskabet, hundeansigtet, det stivnede landskab, husene, kirken. Menneskene er flygtige og nærmest forsvindende skikkelser. Hos Tarkovsky er det Haris blik, der ser på billedet. En kvinde, der befinder sig i en overgang fra en blot spektral fremtrædelse, en materialisering af fragmenter af Kevins erindring, til en begyndende menneskeliggørelse. I scenen, hvor hun ser på Brueghels billede, kan hun for første gang udholde at være alene. Fra blot at have været Kevins projektion er hun ved at udvikle et indre. I *Melancholia* har vi snarere at gøre med en omvending af Pygmalion-myten, en forstenelse af det levende. Justine er ved at træde ud af det menneskelige fællesskab, eller når vi ser hendes ansigt, har hun allerede forladt det, og i hendes ansigt og forstenede blik foregribes den katastrofe, som tilintetgør alt liv til fordel for et absolut inorganisk kosmos.

... fortsat en kamp om billeder

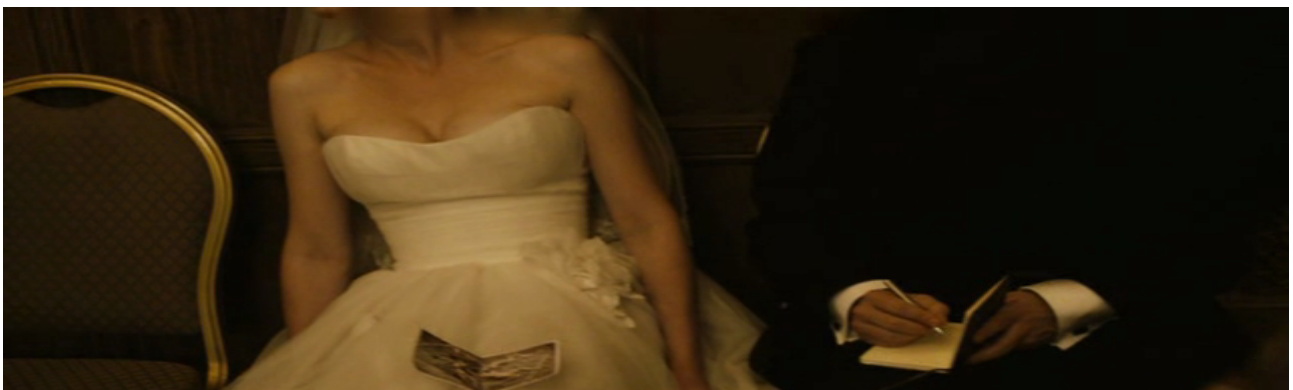
Brueghels billede indgår samtidig i den kamp om billeder, der gestaltes, når det siden hen genopsættes ved Justines besværgende udskiftning af opslagene af abstrakt kunst til præmoderne, figurative billeder. Justine river Kazimich Malevich og andre af den abstrakte kunsts billeder fra starten af 1900-tallet ned og erstatter dem med Caravaggios *David med Goliaths hoved*, Pieter Brueghels *Jægerne hjemkomst* og *Slaraffenland*. Billeder af forspiste kroppe, af døde og af kreaturer. Hun sætter i en rasende gestus det materielle og genstandslige over for det abstrakte. Der er ingen ren transcendens, derimod er allegorien uløseligt bundet til tingsverden.

I løbet af hele filmen optræder der en række billeder, men det er billeder, der har en problematisk status. *Melancholia* er en kamp om tegnene. Claire prøver at gennemføre brylluppet, et ritual der har mistet sin gyldighed: "[Justine:] 'I smile and I smile and I smile.' [Claire:] 'You are lying to all of us'". Hvad er falske tegn, hvad er meningsfulde tegn, i hvilken form kan vi møde slutningen? På

terrassen med Beethoven? I den magiske hule med Wagners *Tristian und Isolde*? Hvilke billeder har gyldighed? Filmen stiller spørgsmålet om billedets status. Således er det mest identificerbare rum i det slot, hvor hele filmen foregår, et bibliotek af kunsthistoriebøger. Biblioteket er det rum de hele tiden vender tilbage til. Justines billedstorm, der finder sted i biblioteket, er på en gang en bemærkelsesværdig bogstavlig og uforklaret kamp om billeder.

Samme bogstavlighed antager Justines afvisning af de andres billeder. Der er en påfaldende parallelitet mellem to forskellige mænds forgæves forsøg på at påtvinge Justine deres billeder. Den gave, brudgommen forærer Justine, er et billede, men et billede, han ikke kommer af med; Justine efterlader det, umiddelbart efter hun har erklæret, at hun altid vil bære det på sig. Et billede i præcis samme format er det reklamebillede, som Tim, den netop ansatte stik-i-rend-dreng, holder i de nervøse, udstrakte hænder, mens han jager Justine under hele brylluppet. Et billede, der indgår i samme forgæves gestus som gommens billede, da Justine aldrig tager imod det.





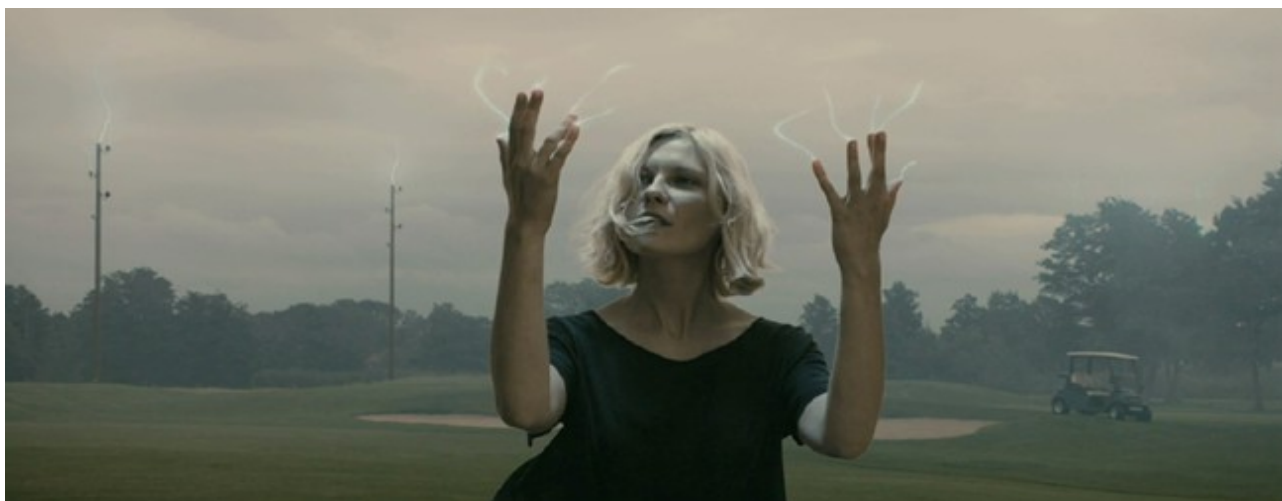
Men som sørgespilsbogen ender i et omslag fra den slette allegori til den reddende allegori, så har vi i *Melancholia* at gøre med en melankoli, der truer med at opløse billedernes betydning, for at ende med, at netop melankolikeren er den, der redder billedligheden.

The Thing from Inner Space

Nietzsche fremhæver Hamlet som melankolikeren, der har kigget for dybt i den dionysiske afgrund, og knytter således melankolien til billedernes fald, idet de apollinske billeder er det nødvendige forsvar over for det dionysiske kaos.^{ix} Den nietzscheanske forståelse af kunsten som en brydning mellem to modsatrettede principper er det resonansrum, Benjamin skriver i. Men hvor Nietzsches apollinske skin står i et proportionelt forhold til det dionysiske, er det princip, der bryder skinnets harmoni, ikke ekstasen, entusiasmen, men tværtimod forstenelsen, afbrydelsen, *das Ausdruckslose*.^x Vi har at gøre med en omvending af Pygmalion-myten, forvandlingen vedrører ikke en levendegørelse af stenen, men en forstenelse af mennesket. Derfor er den livløse planet, *Melancholia*, det objektive korrelat for Justines tilstand: "Von einer Vergeisterung des Körperlichen kein leisester Schimmer. Die ganze Natur wird verpersönlicht, aber nicht um verinnerlicht, sondern im Gegenteil – entseelt zu werden" (UT, 165). Det tjener således ingen antropomorficering af tingen, når Justine sætter sin chef, Jack, på varens sted: "[Justine:] I had nothing at the dinner. But

[...] what if we instead try to sell you to the public, Jack? But, then I surprisingly arrived right back where I started, at "nothing" [...] "Nothing" is too much for you! I hate you and your firm so deeply I couldn't find the words to describe it."

I Sigmund Freuds berømte essay "Trauer und Melancholie" (1917) fremtræder melankolien som den helt igennem årsagsløse tilstand. Freud bestemmer sorgen som en reaktion på et tab i den ydre verden, hvorimod det for melankolikeren ikke er verden, men jeget, der tømmes: "Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden. Bei der Melancholie ist es das Ich selbst" (Freud, 200). Benjamin skelner ikke mellem sorg og melankoli, men bruger begge figurer i forlængelse af Freuds definition af melankolien. Hvor Freud tager parti for sorgen frem for den patologiske melankoli, da hævder Benjamin, at der i melankoliens depersonalisering og jegets udkrængning i tingenes verden er en messiansk mulighed. "Indem man dies Symptom der Depersonalisation als schweren Grad des Traurigseins erfaßte, trat der Begriff von dieser pathologischen Verfassung, in welcher jedes unscheinbarste Ding, weil die natürliche und schaffende Beziehung zu ihm fehlt, als Chiffer einer rätselhaften Weisheit auftritt, in einen unvergleichlich fruchtbaren Zusammenhang" (UT, 121).



Melancholia refererer både til subjektets tilstand og til en ting fra det ydre rum, der truer med at komme alt for tæt på

Planetens navn, Melancholia, vidner om, at når den kolliderer med og fuldstændig opsluger jorden, betyder det ikke undergangen af en ordnet verden, melankolien hærgede allerede.^{xi} Filmtitlens

dobbelthenvisning til subjektets status og tingen fra det ydre rum sætter en trussel, der altid kommer udefra og indefra. Melankolien er "The Thing from Inner Space", den er en uopløselig fremmedhed i det indre og en drift i subjektet mod transcendensen, ikke gennem en realisering, men ved en tømning af jeget.

Duplicitet

I *Melancholias* prolog gennemspilles filmen og undergangen i fortættet form. De drømmelignende tableauer placerer sig på tværs af filmens todelte forløb. I kraft af de mange undergangsbilleder af Justine iført brudekjole fremtræder prologen som en ophævelse af tiden til fordel for simultaniteten og undergangen foldes ud som en al-tid og ligger latent under hele bryllupsfesten. Soluret med de to skygger spejler denne simultanitet og kosmiske uorden. Katastrofen fremtræder således ikke som et fremtidigt indbrud, men som allerede indtruffen. Vi ser katastrofen i Justines stivnede ansigt. "Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, geprägt sich in einem Antlitz - nein in einem Totenkopfe aus. [...] Ist die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher" (UT, 145).

Filmens kapitelinddeling giver en to-ledet struktur, der som en barok kiasme danner to antitetiske vers, der ikke er bundet sammen ved et plot. Der er ikke tale om en udvikling, men en omvending. Det første kapitels bryllupsselskab bliver som konventionel film Slutning, brylluppet som harmoniserende "happy end", et forvarsel af en anden, radikal og uforsonlig slutning – jordens undergang.

De to søstre, der lægger navn til *Melancholias* to kapitler, udgør en antitese. Justine er bange for det indre, det destruktive indeni. Claire er bange for den ydre verden, for at den skal forsvinde. De har delt rigerne, det indre og det ydre. Filmen tænker i to substanser og tematiserer den utålelige spænding og ustandselige strid mellem menneskets ydre og indre virkelighed. To verdener, der begge gør deres ret gældende, men uden nogen form for forsoning. Søstrene bevidner begge den andens verden. Justine indgår adskillige pagter med den ydre virkelighed, som hun dog alle må bryde. Claire drager omsorg for Justine, men udtrykker gentagne gange sin fjendtlighed over for hende. (Claire bruger to gange den identiske formulering over for Justine: "sometimes I hate you so much"). De ledsager hinanden, støtter bogstaveligt talt hinanden, når først den ene så den anden har

problemer med at gå. Som figurationer af de to søstre indtager også forældrene hver deres position: Faderen lader sig som ren pragmatiker føre med af, hvad den ydre verden tilbyder ham ("I got an offer I couldn't refuse"), og moderens pseudo-spiritualitet undslår sig enhver forpligtelse over for den sociale virkelighed, der omgiver hende. Forskellen til de to søstres antagonisme er, at hverken faderen eller moderen bevidner den andens position. Justine og Claire er derimod begge fanget i mellemrummet, i angsten. *Melancholia* foretager med de to søstre to bevægelser: 1) den driver med Justine væk fra verden, følger hendes længsel efter at udfries af det menneskelige fællesskab og 2) den insisterer på den eksisterende verden og dens udpinte billedtradition. Denne duplicitet betyder, at enhver antydning af transcendens er indlejret i den materielle virkelighed, de optræder altid ledsaget af hinanden, men uden at de indgår en forbindelse. I stedet for en kontinuitet imellem dem er de forbundet kun ved omslaget. For eksempel slår det banale om i det magiske ved udvidelsen af antallet af golfhuller, da undergangen nærmer sig. I svingningerne mellem det trivielle og det foruroligende placerer sig også antallet af de 678 bønner, som Claire kommenterer med dramatisk ironi: "How shocking... ..trivial". Dette arbitrære tal fra selskabslegen er netop det, som Justine senere hen fremfører som bevis for sin profetiske videns sandhedsværdi. Så på trods af melankolikerens anden indsigt figurerer melankolien ikke som adelsmærke for det åndelige menneske. Med *Melancholia* fremvises derimod subjektets dobbelte borgerskab i henholdsvis en åndelig og en materiel verden.^{xii}

I artiklen "The Thing from Inner Space" analyserer Slavoj Žižek en række af Andrei Tarkovskys film. Žižek fremhæver, hvordan den for Tarkovsky så karakteristiske, tunge materialitet udgør adgangsporten til transcendensen. Triers film søger på tarkovskysk vis mod transcendensen og ned i tingene.^{xiii} Men problemet i *Melancholia* er, at selvom transcendensen ikke er tilgængelig udenom verdens ting, synes tingenes materialitet og det vulgariserede billede at udgøre en uovervindelig modstand. Vi har altså ikke at gøre med den symbolske forening af materie og ånd, men allegoriens insisterende inkongruens.

Aftalen

Ikke kun udspilles filmens første del under et bryllup – den borgerlige pagt par excellence – hele filmen gennemstrømmes af en udpræget aftaleøkonomi. Kalkulen i relationerne er et forsøg på at

manipulere med tegnene, at lade den subjektive intention beherske tingene og de andre. Karakterernes voldelige instrumentalisering udstiller den faldne naturs karakter af middel.

Bryllupsgæsterne har alle deres egen agenda. Der er Justines chef fra reklamebureauet, der vil have et slogan til en ny kampagne af hende. Justine involveres hermed samtidig i den aftale, hvormed hendes chef lover den økonomisk og socialt udsatte Tim et job, hvis han kan få Justine til at levere dette slogan på sin bryllupsaften. Faderen er uden for rækkevidde, eftersom han, som han siger, fik et tilbud, han ikke kunne afslå. Bryllupsarrangøren anlægger nogle succeskriterier, der ikke så meget skal opfylde brudeparrets som egne forventninger: "She [Justine] ruined my wedding". Claire og John, som har fået tildelt den humanistiske rationalismes rolle, er velmenende og omsorgsfulde, samtidig med at brylluppet og Justine selv fremtræder som kampplads for deres værdier. Deres indædte bestræbelser gælder investeringen af et dennesidigt begær i Justine: "[Claire:] It's not about the costs, I thought you really wanted this.", "[John:] Well that depends whatever or not we have a deal [...] Yes a deal, that you'll be happy".

Kalkulens manipulation af tegn viser sig også i den gentagende gestus af nogen, der forsøger at give Justine et billede. Den ene gang med forventningen om, at hun "barsler" med en tekst, hvorfor det, som hendes chef formulerer det, gælder om at være der "at the time of birth". Den anden gang en ung mand forgæves forsøger at give et lille billede til Justine, er det hendes brudgom, der forærer hende et fotografi af en æblehave. I dette billede er der indtænkt en plads til hendes melankoli – den velmenende brudgom forestiller sig, at det på melankolske dage kan være rart for Justine at sidde i æbletræernes skygge. Hans ønske om en modydelse er den nu mere konkrete version af den tidligere fødselsmetaforik, æblehavens frugtbarhed kobles med en forestilling om en barnegyng i dets træer og bliver dermed til en forventning om Justines moderskab. Men for Justine er der ikke noget kompromis mellem hendes indre mørke og den ydre verden.

Over for kalkulens bytteprincip sættes en drift efter det, der overskrider bytteprincippet. Justine drives mod Melancholia, væk fra brudens plads. Aftalen og kontrakten baserer sig på et bytteprincip, der som sådan inkluderer en kausalitet mellem årsag og virkning. Men melankolien fremtræder ikke kausalt forklaret. Den optræder ikke som en følge af hvem man bliver gift med, eller hvilke forældre man har. Den er der som en tilstand. Således er vi tilbage hos lutheranerne. Det er ikke gerningerne, men troen, der frelser. At man således ikke kan handle sig til frelse tangerer

den mystiske del af protestantismen, der er ikke noget man kan gøre for at nærme sig transcendenzen.

"Die großen deutschen Dramatiker des Barock waren Lutheraner" (UT, 119). Således sætter Benjamin en konfessionsmæssig baggrund for det melankolske sørgespil, som blev til i kølvandet på reformationen. Inden for den lutheranske teologi blev verden kløvet i to, frelsen var ikke længere en konsekvens af gode gerninger. Ved frafaldet af kirkens autoritet som formidler mellem den profane verden og guds rige blev kirkens rum tømt og de religiøse genstande afsakraliseret i en inderliggørelse af troen. Den sanselige verden og den oversanselige verden blev sat i et diskontinuert forhold til hinanden. Retfærdiggørelsen kun ved troen tømmer den ydre verden for betydning og det er som følge af denne inderliggørelse, at Benjamin ser fremkomsten af melankoli blandt lutheranerne:

Denn die tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt. Dagegen schlug das Leben selbst aus. Tief empfand es, daß es dazu nicht da ist, um durch den Glauben bloß entwertet zu werden. (UT, 120)

Benjamin forklarer således melankolien som et udtryk for den protestantiske deponering af troen udelukkende i den enkeltes indre. Melankolien er på en gang et udtryk for inderliggørelsen og et oprør dermed. Benjamin beskriver, hvordan man i Hamlet kan se melankoliens dobbeltbevægelse: På trods af Hamlets inderlige kamp om eksistensspørgsmålet udløses hans død ved en forvekslingen af en rekvisit, den forgiftede kårde. Efter at have negeret den ydre verden understreges verdens udvendighed.^{xiv}

Afmagt

I *Melancholias* mange aftaler og forsøg på at kalkulere med tegnene fremtræder en subjektivitet, der på en gang synes despotisk og at indeholde sin egen modsætning, afmagten.

Afmagts figur driver igennem *Melancholia*. Lige fra limousinen, der ikke kan komme igennem hårnålesvinget til den excessive sårbarhed, der udstilles ved den magiske hules tynde pinde, som

skal virke som værn mod planetsammenstødet. Åbningen af første kapitel er billedet af en inkongruens, og således er filmen en udfoldelse af kræfter, der står i en uløselig konflikt. Vi er et sted, hvor passagerne er blokerede, ikke kun limousinen i hårnålesvinget, men også hesten, der ikke vil over broen, Claire, der ikke kan få bilerne til at starte, golfbilen, der går i stå. En nøglescene for denne afmagt er da John, som både er økonomisk urørlig og allieret med videnskaben, ender med at ligge i stalden ved dyrene med fråde om munden som symptom på sin overdosis. Han har hensynsløst spist alle pillerne, som Claire havde beregnet til hele familien.^{xv} Han havde givet sit løfte på, at intet ville ske, og så overlader han sin familie til undergangen. Når John ender hos dyrene, er det al hans autoritet, der slår om i kreaturlighed. Den samme oxymoronske sammenstilling af magt og afmagt fremhæver Benjamin som karakteristisk for det tyske sørgespil, hvorfor fyrsten er dets paradigmatiske figur: "Nichts lehrt so drastisch die Gebrechlichkeit der Kreatur, als daß selbst er [der Fürst] ihr unterworfen ist" (UT, 123). En omvendt vending indtræder mellem Justines to kroppe: Fra sammenbruddets krop, hvor Justine ikke kan løfte benet op i badekarret og vrælende falder sammen mellem Claires hænder, nøgen, viljeløs og fuldstændig afmægtig. Til den suveræne hengivelse, hvormed Justine ligger nøgen og bader sig i Melancholias lys, hvilket ses gennem Claires skræmte blik. Filmen skildrer en stadig mere omsiggribende opløsning først fra Justines perspektiv, hun driver mere og mere væk fra det menneskelige fællesskab, da planeten truer med at kollideres med jorden skifter perspektivet til Claire. Således er filmens synsvinkel altid afmagtens.^{xvi}

Denne omvending mellem magt og afmagt er afgørende for filmens form, der ikke som sådan har en udvikling af plot og karakterer, men hvor omslaget i styrkeforholdet, i særdeleshed mellem de to søstre, udgør en strukturerende kiasme.^{xvii} Først hjælper den ene søster den anden med at gå, siden er det omvendt. "I can't walk properly", siger Justine i første del, og da hun ankommer i anden del, må hun i de første mange scener støttes af Claire. Dette vendes om i slutscenen, hvor Justine må hjælpe Claire med at gå ind i den magiske hule.



Først hjælper Claire Justine med at gå



Siden er det omvendt og Justine må hjælpe Claire med at gå ind i den magiske hule

Modsat Claires forslag om at iscenesætte en benægtende normalitet anerkender Justines slutbillede katastrofens realitet. Justine har bygget det spinklest tænkelige hus som beskyttelse mod den enorme planet, og undergangsbilledet bliver således til en fremstilling af sårbarheden. Den magiske hule bliver et selvbevidst emblem for den afmagt, der driver gennem filmen; den inkongruens, der hersker mellem fundamentalt forskellige kræfter. Justines slutning peger på sin egen skrøbelighed; det billede, Justine skaber, er den tomme form, hun bygger et rum, der gør det muligt – for barnet og for hende selv – at hengive sig til det uundgåelige.

Den tomme form

Justine indtager i løbet af filmens anden del en position af brutal indifferens over for det ydre, hvilket kulminerer i hendes afvisning af Claires bøn om hjælp til at forsamles "på en rar måde" når sammenstødet indtræffer ("[Claire:] I just want it to be nice"). Det er således et paradoks, at det netop er Justine, der ender med at skabe en form, et rum i det ydre, de kan være i. Justine er på en gang billedstormeren og den der redder billedligheden i afslutningen. Vores slumbillede har Justine konstrueret.

Hvorvidt er dette et omslag? Og hvorvidt er det Triers sarkastiske iscenesættelse, der mimer såvel den scene for "slutningen", Claire foreslog, og den sarkasme, hvormed Justine afviste den? Hvilket billede er det Justine, sætter op? Adskiller hendes slutning sig fra Claires? Claire ønsker sig, at når 'det' sker ("when it happens"), vil de være sammen på terrassen, drikke et glas vin og, som Justine sarkastisk tilføjer, lytte til Beethovens 9. Men efter brutalt at afvise Claires bønfuldende ønske om en iscenesættelse af undergangen, bygger Justine en hule og da hun samles der med Claire og barnet i øjeblikkene inden kollisionen, og Trier skruer op for Wagner, bliver slumbilledet en formfuldendt indsættelse af de effekter, som Justine netop har afvist. Man kan sige, at *Melancholias* slumbillede baserer sig på den form, som Claire fremlagde, og som Justine afviste, og således fremvises på ny filmens egen billedstrategi, idet den tager de tomme betydningsskaller og opfører dem i deres hulhed, hvorved de får "en maskelignende genopstandelse." Det interessante er, at der sættes en billeddannelse op, der mimer sig selv. Men hvor det ene billede er løgnens sprog, så er der også en position, hvor det at opstille et billede, synes at give mening.

I en artikel i Information den 28. december 2011 plæderer filosofen Anders Fogh Jensen for melankoliens eftertænksomhed. I forhold til vores overfladiske samfund mener han, at melankolikeren har en anden dybde, hvilket i øvrigt også er grunden til, at han, som selvudnævnt melankoliker, foretrækker at danse tango frem for den ordinære salsa.^{xviii} Det er en helt anden position, Triers film indtager. Justine, melankolikeren, har det ad helvede til. Den sandhed, hendes figur bærer på, ligger gemt under et tykt lag af smerte, ondskab og nederdrægtighed, som hun først må gå igennem, før det potentiale og den særlige kunnen, der er i melankolien, antager en etisk dimension i hendes evne til at skabe et fredfyldt rum for barnet på kanten af afgrunden. Vejen til frelse går i melankolikerens optik kun nedad; vi må vejen over verden, dens tomme former og faldne status, den konventionelle og udpinte billedtradition, den postparadisiske, overfyldte og

ordinære tingsverden.^{xix} Således er selskabslegens bønnelotteri det banale tegn for Justines indsigt, og undergangen manifesteres som en mystisk intervention i denne verden ved tilføjelsen af et ekstra hul i golfbanen. *Melancholias* polerede æstetik, som Trier selv sammenligner med *Far til Fire på Bornholm* og reklamerne fra Werther's Echte, synes et paradoksalt valg af billedsprog til fremstilling af en sjælstilstand som melankolien. En inkongruens, der igen peger på vejen som en omvej. En vulgarisering af billedet, der krænger over og bliver gyldighed. En udkrængning af sjælen, der i en radikal hengivelse til afmagten måske finder stumperne af en sjæl, som ikke er den egne, men barnets.

Når undergangen indtræffer i filmens slutning, bliver alt mørkt, idet *Melancholia* rammer jorden. Men i prologen, hvor undergangen også gennemspilles, er der en position, hvorfra vi *ser* at jorden bliver opslugt af *Melancholia*. I prologens sidste billede før det endelige planetsammenstød, løfter barnet, Leo, langsomt hovedet for at kigge ud af billedet, og det må således være dette blik, der bliver ved med at se, efter at jorden er blevet ramt af *Melancholia*. Det melankolske blik, som er det, der åbner filmen, og er det blik, hvorfra filmen ses, erstattes på dette afgørende sted af barnets blik. Denne glidning mellem melankolikerens blik og barnets blik åbner for en potentialitet og kan siges at foregribe det sluttelige omslag. For selv om der ikke er indskrevet en position i filmen, der overværer den endelige kollision, så er det barnet, der får Justine til at bygge hulen til sidst. Det er for barnets blik, at melankolikeren skaber filmens slutbillede, at billedligheden reddes.

Således ser vi undergangen dobbelt, fra to forskellige blikke, hvilket indskriver sig i filmens kiastiske grundkonstruktion og i melankoliens placering omkring kippunktet. Når barnets blik afløser melankolikerens blik, indskriver der sig et håb, men et håb, der kun kan glide ind i det blik, der ser den fuldstændige katastrofe. Justines tilintetgørende blik på verden og dens symboler gør hende samtidig i stand til at skabe et håb ikke for hende selv, men for søsterens barn, som har brug for det. Denne etiske gestus fremstår ikke som en hævvelse af det dybe selv. Tværtimod må melankolikeren hengive sig til sin egen udslettelse. Således kunne melankolikeren med Kafka leende svare på spørgsmålet, om der da intet håb findes: Uendeligt meget håb, bare ikke for os.^{xx}

Litteratur

Adorno, Theodor W. "Zum Gedächtnis Eichendorffs" i *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974
Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerpiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

1978 (1928) (UT)

Benjamin, Walter: *Über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981

Benjamin, Walter: "Über die Sprache Überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916) i *Angelus Novus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966

Benjamin, Walter: "Goethes *Die Wahlverwandtschaften*." i Johan Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1980

Burton, Robert: *The Anatomy of Melancholy*, Empire State Book Co., New York, 1924 (1621)

Cowan Bainard: "Walter Benjamin's Theory of Allegory" i *New German Critique* 22, 1980

Feldvoss, Lars: "Afvæbning af det sakrale" i *Passage, tidsskrift for litteratur og kritik* 49, forår 2004, Århus Universitet, 2004

Freud, Sigmund: "Trauer und Melancholie" (1917) i *Psychologie des Unbewussten*, vol. III, Studienausgabe, 1975

Kluge, Sofie: "Der Allegoriebegriff und die Kritik des Nominalismus in Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels" Internetpublikationen: Internationale Walter Benjamin Gesellschaft.

Martig, Charles: "Kontroverser Diskurs über ästhetische Normen" i *Religiöse Blicke - Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion* (Hrsg. v. Bärbel Beinhauer-Köhler)

Mattenklott, Gert : "Ordnung und Entropie. Götterdämmerung nach Wagner" i Gerhard R Kaiser (Hrsg): *Poesie der Apokalypse*, Königshausen und Neumann 1991, Würzburg, 1991

Menke, Bettine: *Das Trauerspiel-Buch, Der Souverän -das Trauerspiel - Konstellationen - Ruinen*, transcript Verlag, Bielefeld, 2010

Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995

Menninghaus, Winfried: "Benjamin's Variations of Imagelessness" i Scheuermann, Ingrid and Konrad (Ed.): *For Walter Benjamin*, Inter Nationes, Bonn 1993 s. 166 - 180 .

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Der Goldmann Verlag, München, 1999

Simonsen Karen-Margrethe: "Den barokke lov i Kafkas Processen" i *Passage vinter 2011*, Aarhus Universitetsforlag 2011

Steiner, George: "Introduction" in Walter Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, London, 1998

Zizek, Slavoj: "The Thing from Inner Space" i *Lacanian Ink*, September 1999, New York, www.lacan.com

ⁱ *Melancholia* placerer sig her i forlængelse af den konventionelle sammenknytning mellem

ⁱⁱ Zizek, Slavoj: "The Thing from Inner Space", *Lacanian Ink*, September 1999, New York, www.lacan.com

ⁱⁱⁱ Jævnfør barokkens karakteristiske sønderlemmelse af kroppen: "die bedeutende Aufteilung eines Lebendigen in die diesiecta membra der Allegorie" (UT, 176). "Zerstückelung" er ifølge Benjamin allegoriens måde at producere betydning på: "der menschliche Körper durfte keine Ausnahme von dem Gebote machen, dass das Organische zerschlagen hieß, um in seinen Scherben die wahre, die fixierte und schriftmässige Bedeutung aufzulesen." (UT, 93). Således er det allegoriens praksis at ituslå den organiske helhed og indskrive det menneskelige i tingenes verden.

^{iv} Dødedansen er paradigmatiske for sørgespillet i det sekstende og syttende århundrede (Steiner, 18): "Hallmann "Solch Trauer-Spiel kommt aus deinen Eitelkeiten/Solch Todten-Tantz wird in der Welt gehegt"(UT, 101)

^v www.dfi.dk

^{vi} *Daily Mail* savner "poesien" i *Melancholia*, og sammenligner den i stedet med et modeblad: "every image struck me not as gorgeously poetic, but as posed and pretentious, like a Vogue magazine spread on Armageddon" (Chris Tookey, 30. september, 2011, *Daily Mail*, Online).

^{vii} (UT, 140)

^{viii} Jvf. Benjamins beskrivelse af Dürers *Melancholia I*: "in dem Umkreis der "Melancholia" Albrecht Dürers die Gerätschaften des tätigen Lebens am Boden ungenutzt, als Gegenstand des Grübelns liegen" (UT, 121).

^{ix} (Nietzsche, 57)

^x I artiklen "Benjamin's Variations of Imagelessness" fremhæver Winfried Menninghaus en gennemgående modstand overfor billedligheden som det, der præger Benjamins tidlige skrifter: "a category of antithesis to the beautiful and to aesthetics". Mest fortættet og mest enigmatisk finder denne modstand sit 'udtryk' i *das Ausdruckslose*, som er en figur der primært optræder i Benjamins essay "Goethes Wahlverwandtschaften" fra 1924 (Menninghaus, 1993, 166).

^{xi} I Lars von Triers *Antichrist* mister et forældrepar deres lille barn, hvilket umiddelbart fremtræder som den værst tænkelige ulykke. Vi har uskyldens fald, barnedøden, der fuldstændig tilintetgør familielykken, men i løbet af filmen tilbagerulles denne fortælling, idet det bliver mere og mere klart, at ulykken ikke entydigt brød ind udefra.

^{xii} Idet allegorien knytter sig til tegnets arbitraritet, er den i stor udstrækning blevet poststrukturalismens mestertrope. Men i modsætning til store dele af den poststrukturalistiske annektering af Benjamin (kerneeksempelet er her Paul de Man), involverer Benjamins allegoribegreb en teologisk forståelsesramme. Således fremhæver Karen Margrethe Simonsen den barokke allegoris transcendens, ikke som en anelsesfuld tilstedeværelse, men i dens radikale uforenelighed med det dennesidige: "Der er ingen anelsesfuld fornemmelse af det højeste. Barokken er kontinuerligt bevidst om den uoverstigelige afstand mellem det himmelske og det jordiske uden nogen mulighed for mediering. [...] Det transcendent og det jordiske er dermed på én gang uoverstigeligt fjernet fra hinanden og altid samtidigt." (Simonsen, 102 -106).

^{xiii} Triers udtrykker sin interesse for tingenes hemmelige liv og betydningsproduktionens vold overfor den enkelte genstand i et interview med Nils Thorsen: "a film is completely tied to the plot [...] Well even this room holds a thousand stories you could include. There is a lot of material, which doesn't issue from an image. For instance, the story of the origin of this chair. How has it been used previously and why is it exactly this chair here and not yet another chair which ought to have been here" (www.melancholiathemovie.com)

^{xiv} (UT, 117)

^{xv} Der er en vis parallelitet i såvel Claires som Johns værn mod katastrofen. John søger at opretholde kontrollen ved videnskabens hjælp og idet han hjembringer teleskopet siger han brysk til tjeneren: "You don't touch the instruments". Samme kommentar kommer fra Claire vedrørende de suicidale piller hun har bragt med hjem, som det minimum af kontrol der skal sikre hende, at hverken hun eller hendes familie skal opleve katastrofen: "[John:] Planning to kill us all, [...] [Claire:] you don't touch them, don't you touch them". Deres forsøg på at bemestre katastrofen er således knyttet til en desperat illusionen om, at der er noget der er mit, og urørligt. Allegoriens kritik af det beherskende sprog bliver til en kritik af jeget som et herredømmeprincip.

^{xvi} Når Justines chef, Jack, udtaler ordene, sarkastisk rettet mod Tim, som han netop har fyret: "You are king one day, and beggar the next", formår Justine umiddelbart derefter at vende hans position, fra den der ydmyger til selv at blive ydmyget.

^{xvii} Den kiastiske omvending synes i kraft af Justines navnesøster og Triers ofte proklamerede heltinde: *Justine ou Les Malheurs de la vertu* (1791), at være beslægtet med Marquis de Sades

omvendingslogik, hvor de to søstre Justine og Juliette, henholdsvis den dydige og den korrumperede, begge ender det modsatte sted af det de søgte.

^{xviii} Dagbladet Information d. 28. december 2011, Informations forlag, København.

^{xix} Som Triers film er Benjamins melankolibegreb ikke udtryk for en ophøjelse af melankolikerens position. "diese Wahrträume sind [...]nicht als erhabene oder gar heilige Einflüsterung zu verstehen. Denn alle Weisheit des Melancholikers ist der Tiefe hörig; sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und von dem Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr." (UT, 132)

^{xx} (Benjamin 1981, 14)