

# Melancholia – verdens dionysiske undergrund

Af Bodil Marie Stavning Thomsen

Lars von Triers film, *Melancholia*<sup>1</sup> (2011), udgør stilistisk set – som også *Antichrist* (2009) – en intertekstuel cocktail af symbolske, transgressive billeder og ultranære registreringer af naturprocesser i arven fra Tarkovskij. *Antichrist* låner træk fra de horrorfilm fra 1980'erne og frem, hvor unaturlige farver, kropsdeles selvstændiggørelse og voldsom lyd gør de fysiske effekter til centrum for tilskuerens affektive påvirkning. I det følgende vil *Melancholia* blive betragtet som en efterfølger med en fornyet tolkning af, hvad vi forstår som horrorfilm, da den tager afsæt i de melankolsk-depressive affekter, som vi normalt refererer til som psykiske. Tydelige fællestræk ved de to film er ouverturens klassiske musik ledsaget af digitale modulerede billeder i 'slowmotion'.<sup>2</sup> Tilsammen anslår ouverturens lydbillede flere filosofiske modi, der gennemspilles narrativt, og som i lighed med en symfoni eller en opera forløses i slutningens crescendo. Oplagte fortolkningsspor lægges i begge film ud til analytikeren, men man finder – som altid hos Trier – lige dele prosaiske eller ironiske referencer.<sup>3</sup> Denne analyse vil forfølge et filosofisk spor, som slås an, idet Richard Wagners Tristan-akkord fra *Tristan og Isolde* (1865) også findes som et genkommende tema i Friedrich Nietzsches *Tragediens fødsel* (1872), der ligesom Wagners opera var inspireret af Arthur Schopenhauers filosofi. Filmisk vil analysen kort inddrage August Bloms danske stumfilm *Verdens Undergang* (1916).

I *Antichrist* (2009) knytter titlen tydeligt an til Friedrich Nietzsches manifest af samme navn (1888), hvori der plæderes for, at den dionysiske lære kan udgøre et alternativ til den kristne tro, der omtales som en tilbedelse af svage og dekadente kræfter. I Triers *Antichrist* gennemgår Manden (William Defoe) en transformation fra en apollinsk position (som terapeut, der vil ordne) til en dionysisk inkarnation (som naturdæmon). Den dionysiske inkarnation sker som en effekt af, at han også destruerer det dionysiske i og med brændingen af Kvinden (Charlotte Gainsbourg) som heks. Dette stemmer dog overens med den antikke fremstilling af den dionysiske naturcyklus, hvori Dionysos må sønder rives for at blive genfødt. Kropslig enhed og køn negligeres til fordel for mangfoldighedens kaos, der danner baggrund for kreativ skabelse.<sup>4</sup> I filmens slutning fremstilles Manden tydeligvis som *Heksehammeren* (*Malleus Malleficarum*) fremstiller djævelen: som et dyr, der forsyner sig med skovens frugter og bær uden at agte tornene. Men han er også en Antikrist i Nietzsches forstand, idet hans klare, selvsikre men også drilsk ironiske blik fremviser den dionysiske indsigt, at verden er fragmentarisk og ikke undslipper naturens evige cyklus. I traditionen fra Nietzsche bliver digterfilosoffen en slags kunstner, der (med Deleuze, 1962) må gennemgå en bliven-kvinde og en bliven-dyr for at erfare skabelsens og forandringens potentialer i kunsten. Hos Julia Kristeva bliver kunstnerens evne til at overskride den etablerede orden og det herskende

1) Undertitlen citerer Nietzsche på den sidste side af *Tragediens Fødsel* [1872] 1996: "Af dette fundament under al eksistens, af verdens dionysiske undergrund [...]" (s. 161).

2) Her er faktisk tale om fastmotion optagelser, der afspilles i normalt tempo. Det er den digitale films teknik, der muliggør disse billeder, der således på anden vis end i nærbilledet kan fremvise det "optisk ubevidste" (Benjamin [1936] 1994).

3) I *Melancholia* er det bl.a. gentagelsen af frasen "nyd det, så længe det varer!", der kendes fra den i 2010'ernes populære ølreklame fra Carlsberg.

4) Se Thomsen 2009.

sprog (i f.eks. horrorgenren) livsnødvendig for kulturel fornyelse (*Pouvoir de l'horreur*, 1980). Hun mener, at kunstneren må indlade sig med det abjektale som noget, der hverken er subjekt eller objekt, men som ikke desto mindre er uadskilleligt fra hans/ hendes eget væsen (mand eller kvinde) for at komme ud over den blot intellektuelle øvelse. Hun fortsætter:

*Når alt kommer til alt, er abjektionen den anden side af religiøse, moralske og ideologiske koder, som individers søvn og samfunds rolige perioder hviler på. Sådanne koder er abjektionens renselse og fortrængning. Men genkomsten af det fortrængte skaber vores 'apokalypse', og det er grunden til, at vi ikke undslipper religiøse krisers dramatiske omvæltninger. Det eneste, der gør os forskellige [fra kunstnerne] er, at vi ikke vil konfrontere os med abjektet. Hvem ønsker sig at være profet? Vi har mistet troen på en signifiant, der hersker over dem alle. Vi foretrækker at forudsige eller at forføre; at planlægge, at love helbredelse eller at æstetisere; at sørge for social sikkerhed eller at skabe kunst, der ikke er holdt på for lang afstand af medierne. (Kristeva 1980, s. 246f.)<sup>5</sup>*

Dette citat skal intonere analysen af Lars von Triers *Melancholia*. For det abjektale hos Kristeva er i denne kontekst et andet ord for det dionysisk skabende hos Nietzsche, hvis værk, *Tragediens fødsel* (1872), spiller en lige så stor rolle for *Melancholia* som hans *Antikrist* (1888) spillede for Triers film *Antichrist* (2009). Med *Tragediens fødsel*, hvis første to udgaver havde undertitlen "– ud af musikkens ånd", fremsætter Nietzsche en slags manifest for kunstnerisk skabelse, der med baggrund i musikalsk tonalitet kan anslå en dionysisk indsigt eller kunstvilje, der sønderriver den begrænsende (apollinske), individuerende billedverden. Dette for at få indsigt i mere kollektive, dionysiske kræfter, der virker i alle ting. Det dionysiskes kreative kraft stemmer godt overens med abjektets formsprængende og fornyende rolle i (horror)fiktionen hos Kristeva, og dette spiller igen godt sammen med de affektive potentialer i kunst og kultur, som Deleuze og senere Brian Massumi udarbejder. I modsætning til Triers *Antichrist*, hvor et klassisk horror-motiv er nærværende, vil den følgende analyse vise, hvordan *Melancholia* lægger op til en genfortolkning af Nietzsches begreb om det tragiske og Schopenhauers begreb om den melankolske position – og hvordan begges fortolkninger kan rummes i Triers *Melancholia*.

Melankoli er den græske betegnelse for sort galde, som man fra cirka 400 før Kristi fødsel mente lå bag den sortsynede eller nedtrykte karakter, der udgjorde et af de fire temperament. De øvrige var sangvinsk (optimistisk), kolerisk (vredladen) og flegmatisk (sindig). I *Melancholia* er det tydeligvis Justine (Kirsten Dunst),<sup>6</sup> der udgør Triers *alter ego* i rollen som kunstneren, der tør konfrontere sig med de abjektale eller dionysiske kræfter. Hendes melankolske register beskrives som værende særligt følsomt for de affektive udvekslinger, der skabes af katastrofen. Den vækker hendes slumrende kreative kræfter til live, så hun i orkanens øje viser sig bomstærk. Dette register forbliver uforståeligt for de øvrige temperament, repræsenteret ved hendes koleriske mor, Gaby (Charlotte Rampling), hendes sangvinske far, Dexter (John Hurt) og hendes flegmatiske chef, Jack (Stellan Skarsgård). Hendes søster, Claire (Charlotte Gainsbourg) og svoger, John (Kiefer Sutherland) forsøger på forskellig vis at styre følelsesmæssigt udenom det kaotiske limbo ved at forsøge at kontrollere ethvert affektivt indbrud i deres nære omgivelser. Ægteparrets strategier er

5) Hvor ikke andet er anført, er oversættelserne mine.

6) Lars von Trier har ofte nævnt en fascination af Marquis de Sades *Justine* (skrevet i 1787 og udgivet i flere versioner i hhv. 1781, 1801 og 1815). Romanen handler om, hvordan Justine og hendes søster, Juliette, misbruges seksuelt af alle samfundslag, og hvordan Justine konstant men forgæves forsøger at gå dydens vej.

skiftevis at forudsige, planlægge og æstetisere (jfr. citatet af Kristeva ovenfor), så de kan holde sig fri af den dionysiske, affektive kraft, der her skildres som intet mindre end jordens undergang – og som jeg med Nietzsche vil læse som ”verdens dionysiske undergrund” (jfr. note 1).

Filmens handling falder i to dele: 1) ”Justine”, hvor den overdådige bryllupsfest for Justine og Michael (Alexander Skarsgaard) finder sted på Claires og Johns gods i tysk, historisk-eklektisk stil. Brylluppet opløser sig, efterhånden som det inficeres af Justines stærkt depressive tilstand, der får brudgom såvel som gæster til at fortrække. Genstanden for hendes uro er planeten Melancholia, der viser sig på himlen under festen, og som i filmens anden del, ”Claire” udgør katastrofens kredsløbsbane. Her suppleres indsigten i Justines affektive register med en indsiget i de handle-mønstre, som Claire og John lægger for dagen. Justine, der rejser sig fra sin depressive lammelse og viser handlekraft i apokalypsens kaos, hjælper såvel Claire som hendes og Johns søn, Leo (Cameron Spurr), til med Nietzsche at møde den dionysisk-lyriske ”billedhvirvel”.<sup>7</sup>

### Ikonoklasme

Efter at hun i filmens første del for første gang har set Melancholia, opgiver Justine rollen som den lykkelige brud i fortællingen om den store kærlighed, der inddæmmes i religiøse og sociale ritualer. Hun negligerer groft Michaels forestilling om en familie med børn, der præsenteres for hende i form af et ’paradisisk’ fotografi af en æbleplantage. Hun nægter også at prostituere sig for et andet billede forestillende tre nøgne kvindeskikkelser liggende på gulvet, som var de spiddet af bordben.<sup>8</sup> Dette billede, projiceret i stort format, fremviser Jack under bryllupsmiddagen, idet han samtidig kræver, at Justine samme aften i anledning af hendes forfremmelse til Art Director giver billedet et slogan. Hun nægter og forgriber sig på Jacks stik-i-rend dreng, Tim (Brady Corbet). Siden giver hun Jack rådt for usødet og taler som Cordelia i Shakespeares *King Lear* fra hjertet. Både Cordelia og Justine bruger ordet ”ingenting”, da de forventes at komme med smiger og smørelse. Justine vender ryggen til de hurtige penge, der altid frister kunstneren, med ordene: ”Du er en ussel, magtbegærlig lille mand, Jack”. Men Justines mest radikale manifestation af de affektive, dionysiske kræfter, der destruerer brylluppets formtvang, finder sted i biblioteket i form af en slags ikonoklasme. Claire har lige irettesat sin søster med ordene ”du lyver for os alle”, fordi Justine har vendt ryggen til Michaels naive fremtidsdrøm. Da hun bliver alene, noterer Justine sig tårevædet opstillingen af en række kunsthøje, der blandt andet viser konkretistiske abstraktioner af Kazimir Malevich. Hun river bog efter bog ned og bladrer, indtil hun finder opslag af mere klassiske værker med identificerbare motiver: Bruegel den ældres *Jægerens hjemkomst* (1565), John Everett Millais’ *Ophelia* (1851), Bruegel den ældres *Slaraffenland* (1567)<sup>9</sup>, Caravaggios *David med Goliaths hovede* (c. 1610). I denne sammenstillede komposition udgør de både en hyldest til melankoliens tungsindige toning (vinterlandskabet) og anviser mulige veje ud af tilstanden (selvmordet, glemslen i vin og mad, den tapres sejr over sin overmand). Det sidste billede af en kronhjort maner til handling.<sup>10</sup>

7) Her parafraserer jeg Isak Winkel Holm i hans forord til den danske udgave af *Tragediens fødsel* (s. 14).

8) Med intertekstuel reference til Robert Rodriguez og Quentin Tarantino’s horrorpastiche *From Dusk till Dawn* (1996), hvor kvindelige dæmoner gennembøres af et bords ben.

9) Også dette billede forestiller tre kroppe under et bord. Disse er dog velnærede mænd, der har mæsket sig i god mad og vin, mens det omtalte reklamebillede forestiller tre nøgne, anorektiske kvinder.

10) Tsu-Chung Su skriver i sin informative artikel om Dürers *Melancholia*, at han flere steder illustrerede de fire temperamenter i form af dyremotiver. Således beskrives i *Adam og Eva* (1504) tyren som flegmatisk, kronhjorten som melankolsk, kaninen som sangvisk og katten som kolerisk (Su, 2007).

Denne manifestation intonerer depressionstilstandens dionysisk-sønderrivende kraft, hvis affektive tonalitet vises ved, at Justines mor, Gaby, nægter at besvare datterens bøn om hjælp. Hun vælger at tolke Justines registrering af katastrofens komme som selvoptagethed. Ligesom faderen, Dexter, følger hun sine egne behov og flygter. Det samme gør den forsmåede brudgom og samtlige gæster. Det melankolske register lader ingen naive håb tilbage.

### Melankoliens redning fra 'verden som vilje og forestilling'

Efter at Justine i del to ankommer i en dødlignende depressiv tilstand for at blive plejet hos Claire og John, transformeres hun ved planeten, Melancholias, hjælp. Dette sker især efter det natlige lysbad i planetens stråler.<sup>11</sup>

I denne smukke scene, hvor planetens blå og porøse, næsten transparente hinde udveksler umærkeligt – som ved osmose – med Justines nøgne hud, skaber filmen en slags visuel, symbolsk anerkendelse af den dionysiske kraft i kunstnerisk forstand. Nietzsche beskriver i *Tragediens fødsel* den dionysiske impuls i relation til rusens selvforfølgelse:

*Enten gennem indflydelsen fra narkotiske drikke, som alle primitive mennesker og folk taler om i hymner, eller ved forårets magtfulde nærhed, der lystfuldt gennemtrænger hele naturen, vågner disse dionysiske rørelser, som ved at potenseres får det subjektive til at svinde bort til fuldkommen selvforfølgelse. [...] Der findes mennesker, der af mangel på erfaring eller af tåbelighed vender sig bort fra sådanne fænomener som fra "folkesygdomme", fulde af spot eller beklagelse og med en følelse af deres egen sundhed: staklerne ved bare ikke, hvor ligbleg og spøgelsesagtig netop denne deres "sundhed" tager sig ud, når de dionysiske sværmeres flammende liv bruser forbi dem. (Nietzsche 1996, s. 43)<sup>12</sup>*

Nietzsche så i Dionysos, vinguden i den antikke verden, ekstasens og rusens udveksling med naturens kræfter og gør kultens urkræfter til en antitese til de apollinske kræfter, der skaber orden og system (i musik, digtekunst og lægekunst). Taler vi derimod med Arthur Schopenhauer, der var Nietzsches inspiration til *Tragediens fødsel*, er viljens kraft, der virker i alt som viljen til liv, noget, som det gælder om at fornægte. I *Verden som vilje og forestilling* (1818) korrigerer Schopenhauer Kants ide om et objekt 'i sig selv' [*an Sich*], idet det i sin fremtrædelse dog får en slags indvirkning på subjektet. Schopenhauer argumenterer for, at "kausalitet jo lige så vel som rum og tid kun er former ved vores erkendelse og derfor ikke allerede kan eksistere uafhængigt af erkendelsen".<sup>13</sup> Subjektet er henvist til forestillingen og kommer ikke ud over den, og verdens eksistens er grundlagt her, hvorfor "objektet [kun] er fordi det erkendes af subjektet, ligesom subjektet udelukkende er i kraft af genstanden for dets erkendelse" (op. cit.). Filosofien opstår som en nødvendig refleksion over den lidelsesfyldte og gådefulde verden, der som biologisk og fysiologisk forudsætning for tænkningen (hjernen) så at sige er udstyret med en egenvilje. Denne vilje eller 'naturens metafysik' (op. cit., 31), som vi dog i høj grad har adgang til gennem vore egne kropslige sansninger og vilje til overlevelse, er i sin grund dyrisk og cyklisk og kan ikke erkendes eller ordnes af vores intellekt. Den

11) Jfr. månesyge eller lunefuld (eng. *lunatics*), der siden Aristoteles har været en betegnelse for sindssyge, idet man antog, at fuldmånen i lighed med månens og solens tidevandskræfter påvirkede hjernens væske. Intet videnskabeligt belæg kan gives for dette. Scenen, hvor Justine 'nøgenbader' i Melancholias lys mimer i øvrigt ret præcist plakaten til Holger Madsens *Himmelskibet* (1918), der blev genudgivet på samme DVD som *Verdens Undergang* (1916), som jeg omtaler senere.

12) Nietzsche [1872] 1996.

13) Fra *Philosophische Vorlesungen. Erste Hälfte: Theorie des Erkennens*, bd. 9, her citeret fra Søren R. Fauth, s. 26.

værste inkarnation af viljen findes i mennesket, der jager, udnytter og forbruger naturen inklusive andre mennesker. Schopenhauer udtrykker det – i denne kontekst – på passende vis således: “Alle er jægere, og alle jages, *in secula seculorum* [i al evighed] denne trængsel, mangel, nød, angst, hysten og skrigen”.<sup>14</sup> Denne væren henvist til et liv i lidelse, underlagt viljens umættelige begæringer, kan enten lettes gennem betragtningen af kunstens gengivelse af ideen (i platonisk forstand), hvorved tidens flux momentant kan standses. Eller den kan fornægtes i melankoliens lidelse eller (sjældnere) i en “mystisk, intuitiv erkendelse af verden” (op. cit., p. 39). Schopenhauers sidste sætning i *Verden som vilje og forestilling* sender os brat tilbage til *Melancholia*. Han skriver:

*Vi [den melankolsk reflekterende filosof, der ikke ejer den mytiske, intuitive erkendelse] derimod bekender åbent og frit: det som bliver tilbage efter den totale ophævelse af viljen, er for alle dem der endnu er fulde af viljen, unægtelig intet. Men omvendt er denne så fantastisk reale verden med alle dens sole og mælkeveje for dem hvori viljen har vendt og fornægtet sig selv, også intet. (op. cit., s. 593).<sup>15</sup>*

Det er denne, den romantiske melankolis fornægtelse af livsviljens begær, som Trier med Nietzsche vender på hovedet i *Melancholia*. Som det fremgår af Nietzsches beskrivelse af rusen, ligger sympatien alene i livsviljens dionysisk skabende kraft. Denne kraft, der i høj grad også bliver motor for det moderne (jfr. Freud og Lacan), bliver hos Trier et omdrejningspunkt for at skildre melankolien/depressionen som et særligt register for affektive påvirkninger og udvekslinger, illustreret ved planetens modulerende blå flade, der reflekteres i Justine. Hun forenes så at sige endeligt – dvs. kreativt – med sit dionysiske element, idet hun lader jordens ’sæd’ ejakulere sig ind i Melancholias ’æg’. Som i Nietzsches fortolkning af den antikke myte er den dionysiske (selv)destruktion og lemlæstelse betingelsen for kunstnerisk skabelse og omfortolkning af alle værdier.

### Wagner som mellemværende

Ifølge Schopenhauer kan musikken give os en erkendelsesmæssig genvej til verdens-viljen. Det er i den paradoksale anerkendelse af musikkens ikke-sproglige kraft som værende ikke blot alle kunstarter men også filosofien overlegen, at vi finder en af nøglerne til at forstå romantikken i det moderne. I ideen om musikkens og filosofiens slægtskab finder såvel Nietzsche som Wagner inspiration hos Schopenhauer. Han ser musikken som en umiddelbar gengivelse af verdensviljens kræfter: glæden, sorgen, lidelsen og smerten i sig selv – og ikke nødvendigvis knyttet til denne eller hin sorg eller glæde. Schopenhauer mener, at musikken som en direkte fortolkning af sindstilstande, i sine dissonanser og harmoniseringer, er i stand til at skabe en form for modstand og kur mod de lidelser, som livsviljen forårsager. Skønt den ikke direkte kan repræsentere vore faktuelle lidelser, kan musikken ikke desto mindre virke som en momentan forløsning fra disse. Musikken overtrumfer de andre kunstarter: den kan være både uforståelig og fjern og alligevel kommunikere indre følelsesstilstande (Lütkehaus, 103). Wagner var stærkt inspireret af Schopenhauers filosofi, da han skrev *Tristan og Isolde*, der havde premiere i 1865. Nietzsche betragtede – også efter opgøret med Wagner – operaen som en eminent fortolkning af den evige kamp mellem dionysiske og apollinske

14) *Die Welt als Wille und Vorstellung*, bd. II, in *Werke in fünf Bänden*. Ludger Lütkehaus: Zürich 1988, p. 415. Her citeret fra den danske udgave, 2009, p. 35

15) Meget apropos skriver den senromantiske digter, Nerval (f. 1808) i 1854 i *El Desdichado* (*Den desinteresserede*) således: Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie; / Ma seule étoile est morte, - et mon luth sonnellé/ Porte le Soleil noir de la Mélancholie. (Citeret fra Kristeva, 1987). Nerval begik selvmord i 1855.

kræfter, og han berømmer især den melankolske dissonans i den såkaldte Tristan-akkord. Hvor den manglende harmonisering var en kilde til afstandtagen i Wagners samtid, er netop brugen af tre-klange med dissonerende intervaller og ufærdige kadencer det træk, som Nietzsche fremhæver i *Tragediens fødsel*:

*Den lyst, som den tragiske myte frembringer, har samme hjemstavn som den lystfulde perception af dissonansen i musikken. Det dionysiske med den selv i smerten perciperede urlyst er musikkens og den tragiske mytes fælles moderskød (s. 158).*

Hvor Schopenhauer diagnosticerer, at såvel den klassiske kunst som den traditionelle filosof er blevet hjemløs i det moderne og foreskriver tilbagetrækning eller musikalsk konfrontation med viljens kraft, foreskriver 'hammerens filosof', Nietzsche, en omstyrtelse og nyfortolkning af alle værdier, der giver plads til den dionysisk destruktive men også affirmative kraft. Idet kunsten kan mere end nihilismen, får den hos Nietzsche rollen som filosofiens spydspids. Kunsten kan konfrontere os med afgrunden – eller den dionysiske undergrund – og fremvise intetheden, der er betingelsen for kreativitet. Og denne, hans og Wagners, romantiske gestus mod det, der (endnu) ikke kan repræsenteres og symbolsk eller følelsesmæssigt inddæmmes, intonerer det moderne.

Det er i/på denne (af/under)grund, at Lars von Triers *Melancholia* lader verden gå under og dermed genopstå som filmværk. I figuren Justine finder vi uden tvivl en selvbiografisk fremstilling af det melankolske/depressive register, der gennem den kunstneriske bearbejdning – filmen *Melancholia* – med Kristevas ord får skabt en forbindelse mellem affekt og tegn (Lechte, 36). Det urepræsentérbare bliver fortolket, når det får stemme, lyd og billede. Justine søger som personerne hos Tarkovskij det absolutte, og som i *Nostalgia* (1983) og *Stalker* (1979) bliver jorden porøs og dens sprækker og revner inviterende. Men i stedet for – som Claire – at indlade sig på futile flugtforsøg, samstemmer Justine sig med det kreative kaos, der giver hende styrke til faktisk at være i begivenhedens omfortolkende tilblivelse. Hun søger som den nietzscheanske filosof melankoliens kreative afgrund, og Trier sørger for, at også tilskueren forbliver dér – nedsunket i refleksioner over, om arven efter Wagner og Nietzsche stadig står til troende i dag, over 70 år efter den nazistiske fortolkning og politiske anvendelse af disse.<sup>16</sup>

### Verdens undergang – figurer til fortolkning

Ouverturen til *Tristan og Isolde* intonerer i filmens begyndelse billedet af en bleg Justine, der langsomt åbner øjnene. De er uden gnist – tomme. Tilskueren inviteres til at se som med hendes melankolske/depressive blik, ligesom tilskueren i begyndelsen af *Antichrist* inviteres til at se som med drengens, Nics, den lille dæmons medvidende og let drillende blik. Filmens bærende, visuelle elementer præsenteres dernæst i billeder optaget i fastmotion men afspillet i normalt tempo.<sup>17</sup>

16) Jfr. Triers optræden i Cannes i foråret 2011. Denne mere eller mindre bevidste performance kan relateres til Triers udtalelser til bladet *FILM* # 72, udgivet af det danske filminstitut, maj 2011. I et interview med Per Juul Carlsen diskuterer han Wagners *Tristan og Isolde* som en inspiration, afledt af Marcel Prousts hyldet til operaen. I forlængelse af dette erklærer han en svaghed for den nazistiske æstetik, som den blandt andet tog sig ud i design af fly.

17) Først ses det hele fra et mentalt, symbolsk niveau: 1) fugle falder fra himlen, 2) en barokhave (à la haven i Alain Resnais' *Sidste år i Marienbad* (1961) med tujabuske og et solur, der fremviser to skygger, 3) Bruegels billede, *Jægerens hjemkomst*, der langsomt forvandles til sod, 4) planeten *Melancholia*, der skygger for de andre planeters og stjerners lys, idet den nærmer sig jorden. Dernæst registreres det fra et mere fysisk niveau, hvordan planeternes baner påvirker jorden og menneskene: 1) Claire, der, bærende på sin dreng på en golfbane, for hvert skridt synker ned i jorden, som var det sne, 2) en hest,



Disse indledende billeder angiver sammen med Tristan-akkorden stemningen. Melankolien er det affektive register, der er og forbliver det dominerende filter filmen igennem. Når det kommer til filmens tema, bygger Trier i øvrigt på den danske stumfilm, *Verdens Undergang*, instrueret af August Blom og produceret af Nordisk Films Kompagni i 1916.<sup>18</sup> Bloms film har i hovedrollerne en lys og en mørk søster og skildrer den evige kamp mellem tro og viden, der vindes af den lyse, troende søster. Hun og hendes forlovede overlever i modsætning til den mørkhårede søster, som dør i minen med sin mand, filmens skurk. I flere scener optræder en enorm stjerneklukkert, der viser kometens forstyrrede bane. Den er i høj grad en 'videnskabelig fetich' i filmen, der dog lader den religiøse tro 'sejre', så at sige hinsides katastrofen.

Dette er ikke tilfældet i *Melancholia*, hvor der hverken findes metafysiske eller videnskabelige veje ud af den Schopenhauerske misere. Den lyse søster er mørk af sind og støder alle rationelle livsanskuelser bort, mens den mørke søster og hendes mand vælger at tro på den videnskabelige oplysning hinsides det rationelle. Dette illustreres primært af klukkerten, som John i filmens anden del stiller op på verandaen, så hele familien kan forsikre sig om videnskabens overlegenhed. I filmens forløb må han dog erkende, at den har taget fejl,<sup>19</sup> og hans verden bryder sammen. Hans flugtlinje bliver selvmordet – med de piller, som Claire havde tiltænkt sig selv. John dør som en anden kryster, liggende under hovenen på Justines fyrige hingst.<sup>20</sup> Herefter bliver Leos hjemmelavede måleinstrument Claires pejling. Dets metalløkke kan indstilles, så det angiver planetens diameter, idet dets spids holdes midt på brystet på den person, der måler. Dernæst skal der ventes, hvorefter der igen måles på samme måde. Subjektet er med andre ord inkluderet i det, der måles. En naturvidenskabelig objektivering findes ikke (ingen 'Ding an Sich'), idet alle tager del i den samme verden.

De to målemetoder svarer henholdsvis til en optisk og en haptisk synsmåde, hvilke Deleuze og Guattari meget apropos skildrer som henholdsvis kortseende og langtseende opsynsmænd i *Tusind Plateauer* [1980] (2005). De kortseende "har en simpel klukkert", der "i afgrunden ser [...] omridset af nogle kæmpeceller, store binære opdelinger, dikotomier, veldefinerede segmenter", men hvis noget fremstår utydeligt, "må den forfærdelige Stråleklukkert findes frem. Og den bruges ikke til at se med, men til at skære, snitte og 'indsnitte' med". Dette instrument "arbejder i kødet og i blodet, men er intet andet end ren geometri, geometri som statsanliggende" (p. 254). De langtseende, der ser på den haptiske måde "har en kompleks og forfinet klukkert" og "ser en decideret mikrosegmentaritet, detaljernes detaljer, "en rutschebane af muligheder", bittesmå bevægelser der

---

der synker sammen under sin egen vægt, 3) Justine, der med spredte arme står stille blandt de forvildede insekter i tusmørket, 4) Justine, Leo og Claire, der, med hovedbygningen som romantisk/gotisk silhuet i baggrunden, ses gående i barokhaven med hhv. Melancholia, måne og sol svævende over deres hoveder, 5) jorden, der fra verdensrummet cirkler høje om Melancholia, 6) Justine, hvis hænder 'trækker' de elektriske strømledninger til sig, 7) Justine, der iført brudekjole, forhindres i sin gang af noget sort materiale, der som uld klæber til hendes fødder, 8) planeten Melancholia, der 'opsluger' jorden, set fra verdensrummet, 9) et mosaikvindue i godset, der utydeligt gennemlyses af en gylden kugle med brændende flamme, der giver associationer til Albrecht Dürers stik, *Melancholia* (1514) men også til de utallige repræsentationer af Mariæ bebudelse, hvor englen ledsages af en due og en lysstråle fra himlen, der rammer Maria, 10) Justine, der figurerer som *Ophelia*, malet af John Everett Millais' (1851), 11) Leo og Justine, der snitter grene i skoven med en lommekniv, 12) jorden, der trænger igennem Melancholias hinde.

- 18) Filmen var under indtryk af første verdenskrig og inspireret af frykten for, at Halley's komet, der var tæt på jordens bane i april 1910, skulle ramme jorden. Den blev i 2006 i anledning af 100-året for Nordisk Film genudgivet af DFI i en digital restaureret version.
- 19) Flere diagrammer viser (som i *Verdens Undergang*) Melancholias besynderlige bane.
- 20) Dette udgør sandsynligvis en intertekstuel reference til Bernardo Bertoluccis film *1900* (1976), i hvilken Sutherlands far, Donald Sutherland, spiller den sadistiske fascist, Attila, som myrdes i en stald som en gengældelse af de grusomme handlinger, han havde begået under krigen.

ikke er nået ind til kanten, linjer eller vibrationer der skitseres længe før omridsene” (s. 254 f.). Disse “kan forudsige fremtiden, men det sker altid i form af et-eller-andets tilblivelse, noget der allerede er sket i et molekylært indhold; uhåndgribelige partikler” (op. cit.).

John tilhører tydeligvis den første kategori og Justine den anden. De to typer kan ikke kommunikere, for “[m]an ser, man taler, man tænker – i en given skala, og langs en given linje som både kan og ikke kan forbinde sig med den andens, også selv om den anden er en selv”, og man skal ikke insistere, “for så skulle man først udskifte kikkerterne, mundene og tænderne, alle segmenterne” (s. 255). Justine er langtseende og registrerer selv de mindste forandringer, men hun forsøger ikke at bemestre dem. Et fint eksempel er, da Claire og Justine plukker bær. Noget hvidt drysser ned fra himlen, og begge registrerer det. Claire bliver ængstelig, men Justine smiler, og samme aften har hun ‘stævnemøde’ med Melancholia.

### Affekt og begivenhed

Justine frygter ikke det affektive register. Tværtimod. Hun følger musikkens tonaliteter, landskabets modulationer og katastrofens bane. Det affektive register udgør ifølge Brian Massumi vore dages globale medievirkelighed, der på samme måde som filmen på Walter Benjamins tid skaber taktile former for chok.<sup>21</sup> Det affektive kan ikke forstås i relation til klassiske analyser af ideologi og politisk magt, idet det også aktualiserer virtuelle muligheder for begivenheder, og betinger subjekters indfangning i følelser:

*[A]ffekten er synæstetisk, forudsættende en medvirken af sanserne i hinanden: målestokken for en levende tings potentielle interaktion er dets evne til at transformere effekterne af én sansemodus ind i en anden. [...] Affekter er virtuelle synæstetiske perspektiver forankret i (funktionelt begrænset af) den aktuelle eksistens, særskilte ting, der kropsliggør dem. Affektens autonomi er dens deltagelse i det virtuelle. Dens autonomi er dens åbenhed. Affekten er autonom for så vidt den undslipper indespærring i den specifikke krop, hvis vitalitet eller potentiale for interaktion, den er. Formede, kvalificerede, situerede perceptioner og erkendelser, der indfrier aktuelle forbindelser eller blokeringer, udgør erobringen eller afviklingen af affekt. Følelser er det mest intense (mest kontraherende) udtryk for denne afvikling – og for det faktum, at noget altid og igen er undsluppet. Noget forbliver uaktualiseret, uadskilleligt fra men umuligt at integrere i et bestemt, funktionelt forankret perspektiv. Dette er grunden til, at al følelse er mere eller mindre desorienterende, og til at man traditionelt beskriver følelse som en tilstand af at være ‘ude af sig selv’, i netop den tilstand hvor man er mest intimt og udelte i kontakt med sig selv og sin egen vitalitet. Hvis der ikke var nogen flugt, noget overskud eller nogen rest, ingen udtoning til det grænseløse, ville universet være uden potentiale, ren entropi, død. (Massumi 2002, s. 35).*

Justine er som et melankolsk-dionysisk menneske i kontakt med kaos. Hun tilhører den langtseende type, der før de fleste i små mikrobevægelser sanser begivenhedens komme. I filmens første del ser hun lige lukt i afgrunden, da hun affektivt sanser, at planetens bane vil krydse jordens, og hun vender sig bort fra denne verdens gøremål – giftermål, succes, fremtid. Her følger hun for så vidt den Schopenhauerske opskrift på den filosofiske position – melankolsk at distancere sig fra livsviljen. I filmens anden del har Justine overgivet sig til begivenhedens komme, og hun manøvrerer som

21) Jfr. også Jonas Fritschs og min samtale med Erin Manning og Brian Massumi i dette nummer af Peripeti.





*Melancholia, Zentropa Productions 2011 (Foto af Christian Geissnaes)*

en anden Zarathustra i kaos og giver anledning til, at andre værdier kan opstå.<sup>22</sup> For jorden, vi har skabt, er ond, siger hun med melankolikeren, men begivenheden åbner for, at noget nyt kan ske. Det er filmens udsagn, at kaos er skabende, og at kunsten kan udfolde intensive og affektive mellemværender, der kan forny verden. Den verden, der går under i *Melancholia*, er en begrænset verden, styret af den kortseendes horisont, der vælger at være blind for, at den affektive, immanente verdens bestandige udvekslinger skaber nye transindividuelle relationer.

De affektive sammenstød og de transindividuelle affektive samstemninger vises positivt i form af Leos måleinstrument og negativt i limousinens umulige passage ad den snoede vej. I bærplukningens dobbelte lag, hvor vi ser som gennem en hinde,<sup>23</sup> bliver to forskellige former for affektiv respons ligeledes tydelig. Det haptiske niveau, der i det sidste eksempel ligger nærmest tilskueren, beskriver en affektiv sansning af intensitet, mens det fjerneste lag beskriver relationen mellem de to søstre – og hvordan det haptiske niveau styrker, hhv. forvirrer de to søstre. I introscenens fast-motion billeder ser vi begivenhedens komme som i en mikro-sensorisk tilblivelse: gennem haptiske billeder med dybe farver og spil med skygger og nuancer. Vi sanser snarere end ser disse billeder. Vi sanser, hvordan jorden giver efter, hvordan gangen hindres, hvordan kniven snitter i træet, hvordan hesten falder blødt til jorden.

22) I Nils Thorsens interview med Lars von Trier på Melancholias hjemmeside ([www.melancholiathemovie.com](http://www.melancholiathemovie.com)) sætter Trier filmen æstetisk i forbindelse med Viscontis film. Han nævner den polerede skønhedsæstetik, men det er også værd at bemærke, at i såvel *Leopard* (1963) som *Døden i Venedig* (1971) er sanselighedens dionysisk destruktive element omdrejningspunkt for det (kunstnerisk) fornyende og for definitionen af skønheden som sådan. Trier har nok også haft *Kubricks Rumrejsen år 2001* (1968) i tankerne. Filmen åbner med et billede af to planeter, og Richard Strauss' musik: *Also Sprach Zarathustra* (1896).

23) Jf. at Schopenhauers slør eller skin, der er forestillinger, knyttet til viljens blinde drivkraft, sønder rives hos Nietzsche for at få adgang til en anden fortolkning af viljen i form af den dionysiske urkraft og skabelse.

### Schopenhauers melankoliker, Nietzsches Zarathustra, Arendts tænker

Hannah Arendt spørger et sted retorisk, om filosoffer er forløbere for eller terapeuter for den fortvivelse og ensomhed, der driver totalitarismen. Hun svarer, at filosoffer notorisk altid har været et melankolsk folkefærd af mænd (Kristeva 2001, s. 196), og at de fra Platons tid har gjort mennesker til halvguder og således har forvandlet guderne til fornuft/tanke. Væren er i filosofien fra Parmenides til Descartes blevet underlagt tanken, og verden fordobles således i tanken – og derfor reduceres enhver begivenhed til 'det samme'/'det forskellige'. Derfor føler vi aldrig ensomhed i tanken: vi holder os selv ved selskab. Men problemet er, at filosofen aldrig når frem til det centrale – mennesket som handlende og politisk væsen. Det, der ifølge Arendt mangler, er refleksionen over afstanden (og afrunden) mellem den fælles verden og tankens verden. Arendt udfordrer afrundens svælg med: "[a]t tænke og at være fuldt og helt i live er det samme" (Kristeva 2001, p. 200). Hermed tilslutter hun sig Nietzsches sammenholdning af liv og tænkning og relationerne derimellem, så verden kan befolkes.<sup>24</sup>

Det er den gamle, kortsynede verden og dens opsynsmænd, der går under i Lars von Triers *Melancholia*. Den verden, der opstår, når den gamle går under, er underlagt naturkræfternes dionysiske fornyelse, der hos Nietzsche også indebærer en fejring af det sammes evige genkomst.<sup>25</sup> Det er en verden, der tåler sammenligning med Zarathustras tale:

*Den skabende hader de [de gode] mest: den, der bryder tavler og gamle værdier – og den, der således bryder, kalder de – forbryder. De gode – de kan nemlig ikke skabe: de er altid begyndelsen til enden: – de korsfæster den, der skriver nye værdier på nye tavler, de ofrer fremtiden til sig selv – de korsfæster al menneske-fremtid! De gode – de har altid været begyndelsen til enden. –" (Nietzsche 1999, s. 188).*

Det giver mening – hvis man vel at mærke tager Schopenhauers og Nietzsches behandling af den melankolske position ad notam og sætter den i relation til Triers inddragelse af den depressive ordning af kaos<sup>26</sup> – at se filmen og dens to dele som en skildring af hhv. Justines affektive samstemning med katastrofen og Claires forsøg på at kontrollere sin angst så at sige 'indefra'. Justine går fra melankoli til skabelse, mens Claire kun modvilligt slipper sit individuerende forsøg på at kontrollere angsten. Jo mere planeten nærmer sig jordens biosfære, jo mere klar bliver Justine. Hun tyr på intet tidspunkt til objektiverende metoder men forbliver tro mod egne sansninger, sin affektive samstemmighed. Claire går fra (stråle)kikkertens sigte til Leos inkluderende instrument. Leo forbinder de to søstre, og deres forskellige strategier samstemmes i barnet. De tre inkarnerer hhv. *Melancholia*, Solen og Månen, og gennem planetens inkorporering af jordens alt for segmenterede kikkertsigte, intones i filmen en kunstnerisk fusion eller en kunstnerisk åbning mod begivenhedens felt, hvilket Massumi præcist indfanger i sin beskrivelse af affektiv samstemning, i øvrigt under inddragelse af 'verdener' og 'universer':

24) Dette synspunkt deles også af Massumi, der i sin seneste bog, *Semblance and Event*, 2011, giver en god udfoldelse af denne forbindelse i kapitel 2, "The Thinking-Feeling of What Happens: Putting the Radical Back in Empirism".

25) En god udlægning af den evige genkomst findes hos Keith Ansell Pearson, kap. 7.

26) Jfr. Per Juul Carlsens interview: "Han ser ikke "Melancholia" som en film om Jordens og menneskehedens endeligt, men en film om menneskers forskellige ageren og reaktion under pres. Idéen til filmen opstod i forbindelse med behandlingen af den depression, som Trier har kæmpet med i de seneste år. En terapeut fortalte ham en teori om, at depressive og melankolikere reagerer roligere i voldsomme situationer, mens "almindeligt glade" mennesker er mere tilbøjelige til at gå i panik. Melankolikerne er forberedt på situationen. De ved jo alligevel, at tingene er ad helvede til." (Carlsen 2011).

*Hver ny begivenhed genoptegner verdens kvalitative orden, selv når den fremrykker verdens objektive orden med et trin. Hver gang, vi oplever en begivenhed, vender vi ubevidst tilbage til vores egen og verdens opståen. Vi er i en genskabelse-af-verden. Vi gen-samstemmer og gen-individuerer. Livsformernes ontogenese fortsætter. [...] I dette perspektiv er en krop eller et objekt selv-arkiverende, tilhørende et univers affølt relation. Adskilte former er et udtalt arkiv af fælles oplevelser og oplevelser, der kan deles (Massumi 2011, 115f).*

Spørgsmålet om, hvorvidt en kunst-filosofi af nietzscheansk-wagnerske dimensioner er mulig efter den nazistiske æstetik og dens slagskygger på denne særlige æstetiske stræben, rejses klart af Lars von Trier. For denne tilskuer at se, er *Melancholia* en fabelagtig og modig slåen til lyd for en affektivt inkluderende kunstnerisk praksis, der gør udveksling og konstant samstemning til en forudsætning for, at nye ideer, begivenheder og praksisformer overhovedet kan opstå.

### Litteratur:

Benjamin, Walter, [1936] 1994. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". In *K & K* 77. København: Forlaget Medusa.

Deleuze, Gilles, 1962. *Nietzsche et le philosophie*. Paris: Presses universitaires de France.

Fauth, Søren R., 2009. "Oversætterens indledning" til *Verden som vilje og forestilling*, København: Gyldendal.

Carlsen, Per Juul, 2011. "Det eneste formildende er, at jorden går under". In *FILM # 72*. København: DFI (<http://www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2011/Maj/Det-eneste-formildende-er-at-Jorden-gaar-under.aspx>).

Kristeva, Julia, 1980. *Pouvoir de L'Horreur*. Paris: Éditions du Seuil.

Kristeva, Julia, 1987. *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*. Paris: Gallimard.

Kristeva, Julia, [1999] 2001. *Hannah Arendt*. New York: Columbia University Press.

Lechte, John, 1990. "Art, Love and Melancholy". In John Fletcher and Andrew Benjamin (eds.). *Abjection, Melancholia and Love*. London and New York: Routledge.

Pearson, Keith Ansell, 2002. *Philosophy and the Adventure of the Virtual*. London & New York: Routledge.

Lütkehaus, Ludger, 2006. "The Will as World and Music. Arthur Schopenhauer's

Philosophy of Music". In Jost Hermand and Gerhard Richter (eds.). *Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy*. The University of Wisconsin Press: Madison.

Massumi, Brian, 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press.

Massumi, Brian, 2011. *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge og London: The MIT Press.

Nietzsche, Friedrich, [1872] 1996. *Tragediens fødsel*. København: Gyldendal.

Nietzsche, Friedrich, [1885] 1999. *Sådan talte Zarathustra*. Frederiksberg: Det lille forlag.

Nietzsche, Friedrich [1888] 2009. *Antikrist*. Aarhus: Systime.

Schopenhauer [1818] 2009. *Verden som vilje og forestilling*. København: Gyldendal.

Su, Tsu-Chung, 2007. "An Uncanny Melancholia: The Frame, the Gaze, and the Representation of Melancholia in Albrecht Dürer's Engraving Melencolia I". In *Concentric: Literary and Cultural Studies* 33.1, p.

145-75 (<http://www.concentric-literature.url.tw/issues/The%20Gothic%20Revisited/7.pdf>).

Thomsen, Bodil Marie Stavning, 2009. "Antichrist – Chaos reigns: voldens begivenhed og det haptiske billede i Lars von Triers film". In *Peripeti – Tidsskrift for dramaturgiske studier*, nr. 12, Århus: Aarhus Universitetsforlag. På engelsk i open access udgave i *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 1, 2009: <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/3668>

---

**Bodil Marie Stavning Thomsen**

(f. 1956) er lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Arts, Aarhus Universitet. Hendes primære forskningsfelter er film og nye medier i samtidskunst og -kultur. Seneste udgivelser er: "The Haptic Interface: On Signal Transmissions and Events", in C. U. Andersen and S. B. Pold (red.): *Interface Criticism: Aesthetics Beyond Buttons* (Aarhus: Aarhus University Press, 2011) og 'Spatializing Time: On the creation of Allegoric, Global Connections', in B. M. S. Thomsen and K. Ørjasæter (red.): *Globalizing Art: Negotiating Place, Identity and Nation in Contemporary Nordic Art* (Aarhus: Aarhus University Press, 2011) samt "The signaletic, Haptic and Real-Time Material". In Cluster of Articles, *From Sign to Signal, Journal of Aesthetics and Culture*. Stockholm, 2012.

---