

Kolodvorska 13
1000 Ljubljana
Slovenija
T: +386 1 239 22 13
F: +386 1 239 22 16
E: info@kinodvor.org
www.kinodvor.org

Kinodvor.
Mestni kino.

Melanholija Melancholia 16+

pedagoško gradivo

avtor Gorazd Trušnovec



kazalo

uvodna beseda.....	3
o filmu.....	3
filmografski podatki.....	3
kratek sinopsis	4
zgodba.....	4
portret avtorja.....	7

iz prve roke	9
kritike	9
film in njegov kontekst – izhodišča za pogovor	11
umestitev v učni načrt in izpostavljene teme	15

Kolofon | **Melanholija** • Gradivo za učitelje in starše Kinobalon • Avtor: Gorazd Trušnovec • Uredila: Barbara Kelbl • Jezikovni pregled: Mojca Hudolin • Slikovno gradivo: iz filma; Continental film/arhiv Kinodvora • Izdal v elektronski obliki: Javni zavod Kinodvor, 2012 • Kinodvor dovoljuje in spodbuja nadaljnjo uporabo gradiva v filmsko-vzgojne namene. Veseli bomo vaših odzivov, poročil o uporabi, konkretnih učnih priprav na film, predlogov in pripomb. Gradivo je oblikovano kot pomoč staršem ali strokovnim delavcem v vzgojno-izobraževalnih ustanovah. Za vse druge uporabe nam pošljite pisno prošnjo na kinobalon@kinodvor.org.

uvodna beseda

Danski avtor Lars von Trier je eden najvznemirljivejših sodobnih cineastov, čigar vsako novo delo zbudi pozornost poznavalcev tako zaradi obravnavane tematike ali filmskega pristopa, ki ga pri tem ubere, kot zaradi lastnih provokativnih izjav. Nič drugače ni z **Melanholijo**, ki je kompleksen spoj intimne drame in filma katastrofe, v obravnavi in razvoju svojih likov znotraj filmskega organizma pa nas avtor sooča s temeljnimi eksistencialnimi in moralnimi vprašanji.

Film skozi svojo na videz preprosto pripoved ponuja celo paleto provokativnih miselnih izhodišč – pravzaprav celo zahteva analitični premislek, če hočemo film razumeti v njegovi umetniški celovitosti. **Melanholija** je torej izjemna priložnost za razpravo o filmu tako z umetnostnozgodovinskega kot cinefilsko-žanrskega stališča, obenem pa tudi za pogovor o najpomembnejših etičnih in filozofskih vprašanjih sodobnosti ter človeškega bivanja.

o filmu

filmografski podatki

slovenski naslov **Melanholija**

izvirni naslov **Melancholia**

države produkcije Danska, Švedska, Francija

letu produkcije 2011

tehnični podatki 35 mm, barvni, 35 mm, 134 minut

jezik v angleščini s slovenskimi podnapisi

režija in scenarij Lars von Trier

fotografija Manuel Alberto Claro

montaža Molly Malene Stensgaard

zvok Kristian Eidnes Andersen

produkcija Meta Louise Foldager, Louise Vesth

igrajo Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Alexander Skarsgård, Charlotte Rampling, Stellan Skarsgård, John Hurt, Udo Kier

distribucija v Sloveniji Continental film

žanr drama

festivali, nagrade

Cannes 2011 – zlata palma za najboljšo igralko (Kirsten Dunst), nagrade Evropske filmske akademije za najboljšo fotografijo, scenografijo in najboljši evropski film leta 2011 (pet dodatnih nominacij: za igralki Charlotte Gainsbourg in Kirsten Dunst, za režijo, montažo in scenarij) ...

kratek sinopsis

Mlad par, Justine in Michael, z zamudo, a v dobrem razpoloženju prispe na sprejem po svoji poroki, ki sta jima ga organizirala Justinina sestra Claire in svak John v svojem domovanju, razkošnem podeželskem dvorcu. Niz stresnih in konfliktnih situacij s sorodniki in znanci sproži zatajevano depresijo pri nevesti, zabava in poroka pa povsem propadeta ... Justine, ki se čuti dolžna pomagati Claire, sestro povabi nazaj na dvorec, med prebolevanjem globoke depresije pa se morajo Justine, Claire in John soočiti z orjaškim planetom Melanholija, ki se nezadržno približuje Zemlji, pri tem pa se razkrije resnica njihovih osebnosti.

zgodba

Film **Melanholija** se začne z vizualno impresivnim prologom, sestavljenim iz skoraj povsem statičnih prizorov oziroma tablójev, podob, ki ob spremljavi Wagnerjeve glasbe nakažejo večino vizualnih in glasbenih motivov filma, osnovno vzdušje in osrednje like, hkrati pa je razkrit že tudi »razplet« oziroma usodni trk planeta Melanholija z Zemljo.

Zasnovi sledi prvi del, poimenovan »Justine«. V njem spremljamo mlad par, Justine (Kirsten Dunst) in Michaela (Alexander Skarsgård), ki zamujata na lastno poročno slavlje. Za prevoz sta najela razkošno limuzino, ki ima težave na ovinkasti cesti, tako da prispeta v podeželski dvorec z dvourno zamudo. Razkošni dvorec, luksuzni hotel z golf igriščem, je v lasti Justinine sestre Claire (Charlotte Gainsbourg) in svaka Johna (Kiefer Sutherland) – Claire in John sta tudi organizirala poročni sprejem. Claire ob prihodu na večernem nebu opazi nenavadno rdečo zvezdo, ki jo John, amaterski astronom, označi za del Škorpionovega ozvezdja.

Gosti v sprejemni dvorani so že nekoliko nestrpni in v teku večera je predvsem Justine postavljena v vrsto neprijetnih situacij: iluzije o uspešnem zakonu ji razbijeta tako

zagrenjena mati kot bohemski oče; spozna, da njen neartikulirani novopečeni mož niti ne ve prav dobro, zakaj se je poročil z njo; v neprijetno situacijo jo postavi šef marketinške agencije, v kateri je zaposlena (Stellan Skarsgård), ki jo istočasno počasti z napredovanjem in poniža z izsiljevanjem, saj naj bi še pred koncem večera priskrbela osnutek nove oglasne kampanje. Michael jo skuša potolažiti s poročnim darilom – nakupom sadovnjaka, v katerem naj bi skupaj uživala v starosti, toda Justine postaja ob vseh teh banalnostih vedno bolj odtujena, vsi predpisani rituali in neprijetna srečanja jo vse bolj utrujajo, potegne se vase in večkrat pobegne z zabave, v sobo, kjer zaspi ob šestletnem nečaku Leu. Ko se z Michaelom pozneje umakneta v sobo, da bi konzumirala poročno noč, se mu izmakne in odide v temo, kjer se na koncu golf igrišča prepusti impulzivnemu seksu z mladim bodočim sodelavcem ... Proti koncu zabave Michael zapusti Justine, ta da odpoved v službi, gostje pa se razidejo – vključno z očetom, s katerim se je želela resno pogovoriti. Naslednje jutro se Justine in Claire odpravita na ježo, pri čemer Justine opazi, da je rdeča zvezda izginila.

Drugi del, naslovljen »Claire«, se začne z Justine v težkem stadiju klinične depresije. Komaj zmore dovolj moči, da se s taksijem pripelje do dvorca, v katerem živita Claire in John (in v katerem se je odvijal poročni sprejem). Nesposobna je opravljati celo najbolj vsakdanje obveznosti, vendar se ji stanje počasi izboljšuje. John in Claire se pogovarjata o planetu Melanholija, ki ga je opazila Justine v prvem delu. Orjaški pobegli planet, ki se je medtem skrival za Soncem, se namreč približuje Zemlji. John je kot amaterski astronom zaradi bližnjega preleta pobeglega planeta prijetno vznemirjen, saj naj bi šlo za spektakularno doživetje, medtem ko Claire spremlja pesimistične internetne teorije, ki napovedujejo usodni trk z Zemljo. Claire postaja vedno bolj zaskrbljena glede »plesa smrti« med Zemljo in Melanholijo, in njenih strahov ne more potolažiti niti vedno racionalni John. V nasprotju s Claire pa se Justinino počutje izboljšuje, na Clairene strahove odvrne, da je »*življenje na Zemlji zlo*« in da ji intuicija pravi, da je »*Zemlja edini planet z življenjem v vesolju*«, neizogibni trk pa ga bo pokončal za vedno. Na večer, ko naj bi se zgodil bližnji prelet Melanholije, se ta res začne odmikati od Zemlje, toda že naslednji večer s preprosto pripravo za merjenje razdalj, ki jo je izumil Leo, Claire ugotovi, da se je Melanholija začela vračati in da je trk neizogiben. John, ki je prišel do istega spoznanja, naredi v konjskem hlevu samomor s tabletami, ki mu jih je priskrbel Claire, ta pa njegovo smrt prikrije pred Justine in Leom. Posestvo so zapustili služabniki in tudi Claire skuša pobegniti z Leom, vendar

dojame, da je to povsem nesmiselno. Sestri predlaga poslovilno zabavo na terasi, a Justine, ki stoično sprejema bližajočo se usodo, njene romantične plane prezirljivo zavrne. Namesto tega z Leom odide v gozd, kjer nabereta vejevje in na planjavi postavita ogrodje šotora, »magično votlino«, v kateri posedejo po tleh. Claire ostaja zbegana in prestrašena, Justine in Leo pa sta povsem mirna. Vsi trije, držeč se za roke, dočakajo spektakularen trk Melanholije in konec Zemlje.



portret avtorja

Danec Lars von Trier (1956) je eden najvznemirljivejših sodobnih evropskih avtorjev – je pravzaprav eden redkih današnjih cineastov, ki mu je uspelo iz lastnega avtorskega imena narediti znamko formata Bergman ali Fellini v smislu, da je premiera vsakega njegovega novega filma pomemben dogodek, ki ga željno pričakuje najširša cinefilska skupnost.

Lars je odraščal v liberalni družini, ki je vsakršno vzgajanje in vsiljevanje discipline otrokom pojmovala kot nekaj reakcionarnega, kar je imelo daljnosežne posledice na Larsovo osebnost in njegov razvoj. S filmom se je začel ukvarjati pri rosnih enajstih letih, do zaključka svoje formalne izobrazbe na Nacionalni filmski šoli v Kopenhagenu pa se je posvečal pretežno kratkim eksperimentalnim filmom in bil aktiven na neodvisni filmski sceni.

Že s prvim »pravim« celovečercem po diplomi, stilizirano film-noir dramo **Element zločina** (1984) se je prebil na festival v Cannes, kjer je prejel nagrado za tehnične dosežke, na istem festivalu pa se je kasneje predstavil s celovečercema **Epidemija** (1987) in **Evropa** (1991); za slednjega je prejel nagrado žirije. Odtlej je s svojimi filmi redni gost Cannesa (za **Plesalko v temi** [1999] je tam prejel zlato palmo) in drugih festivalov. Von Trierjevi zgodnji filmi izkazujejo izjemno poznavanje filmske zgodovine in spretno, subtilno cinefilsko meta-vpletanje oziroma inteligentno preigravanje različnih obrazcev, skozi katere se kreativno spoprijema z vsakokratno temo. Znan je po svoji provokativni hoji po robu oziroma subverzivnem preizkušanju meja sprejemljivega, zaradi česar je pri gledalcih in kritikih oboževan in zavračan.

Leta 1992 v želji po finančni in ustvarjalni neodvisnosti ustanovi produkcijsko podjetje Zentropa Entertainment, ki postane ena najbolj prepoznavnih evropskih produkcij, sploh po letu 1995, ko z režiserskim kolegom Thomasom Vinterbergom predstavita manifest novega filmskega gibanja Dogma 95, ki zapoveduje ustvarjalno askezo in zavezanost realizmu v pristopu in izrazu, kar naj bi pripomoglo k »čistosti« in neposrednosti filmske izkušnje. Gibanje zbudi pozornost pri ustvarjalcih in cinefilih širom sveta in kar nekaj let je na ta račun celotna danska kinematografija v središču mednarodne pozornosti.

Lars von Trier, ki se je od strogih formalnih zapovedi Dogme 95 kmalu odmaknil (gibanje tudi sicer precej hitro izgubi začetni zagon), je znan tudi po ustvarjanju filmov v tematskih trilogijah. **Element zločina**, **Epidemija** in **Evropa** so filmi o Evropi oziroma njenih

preteklih in aktualnih travmah in zagatah, **Lom valov**, **Idioti** in muzikal **Plesalka v temi** sestavljajo trilogijo o Zlatosrčnicah oziroma naivnih protagonistkah, ki sledijo »delanju dobrega« tudi v tragičnih ali zanje skrajno tesnobnih situacijah, (nedokončano) trilogijo o ZDA sestavljajo **Dogville**, **Manderlay** in načrtovani **Wasington**, ki bi morali biti vsi posneti na minimalističnem gledališkem prizorišču, nakazuje pa se tudi trilogija Depresije, ki jo sestavljajo **Antikrist**, **Melanholija** in načrtovana **Nimfomanka**. V vseh treh nastopa oziroma naj bi nastopila Charlotte Gainsbourg in vsi trije se ukvarjajo z žalovanjem ali depresivnim psihičnim stanjem.

O ustvarjanju je von Trier izjavil, da mora biti film »kot kamen v tvojem čevlju«.

filmografija Larsa von Trierja kot režiserja

1984 **Element zločina** (Forbrydelsens element)

1987 **Epidemija** (Epidemic)

1988 **Medeja** (Medea) – TV film

1991 **Evropa** (Europa)

1994 **Kraljestvo 1** (Riget) – TV serija

1996 **Lom valov** (Breaking the Waves)

1997 **Kraljestvo 2** (Riget) – TV serija

1998 **Idioti** (Idioterne)

1999 **Plesalka v temi** (Dancer in the Dark)

2003 **Dogville** (Dogville)

2005 **Manderlay** (Manderlay)

2006 **Glavni šef** (Direktøren for det hele)

2009 **Antikrist** (Antichrist)

2011 **Melanholija** (Melancholia)

iz prve roke

»Mislim, da je v *Justine* veliko mene. Precej je zasnovana na moji osebnosti in mojih izkušnjah z napovedmi sodnega dne in depresijo. Medtem ko naj bi bila Claire ... normalna oseba. /.../ Psihoanalitik mi je nekoč povedal, da se melanholiki navadno bolj trezno odzovejo na katastrofalno situacijo kot običajni ljudje. Deloma zato, ker lahko rečejo: 'Sem ti rekel!' Deloma pa zato, ker nimajo kaj izgubiti. To je bil zametek **Melanholije**. In čez manj kot leto dni je bil scenarij napisan, igralci izbrani in ekipa je začela snemati.«

– Lars von Trier

kritike

»Trierjeva **Melanholija**, v kateri se mešata delirični humor in nebrzdani patos, je strahovito ganljiv film. /.../ Tu ni Trierjevih običajnih zvijač, kočljive parodije in avtosatire, praznih 'brechtovskih' mehanizmov distanciranja ali podivjane mizoginije. Ženske skoraj brez izjeme zasedajo osrednje mesto njegovih zgodb, ki običajno pripadajo eni od dveh kategorij: so tiste, v katerih je protagonistka vseskozi trpinčena in skozi trpljenje doseže status svetnice (**Lom valov**, **Plesalka v temi**), in tiste, v katerih se na koncu svojim mučiteljem krvavo maščuje (**Dogville**, **Antikrist**). **Melanholija** poruši oba vzorca – in je zato prvi režiserjev film, ki se mi ne upira. Pa vendar je odločilno trierjevski v svojih formalnih prijemih: v prvi vrsti v svoji subverziji popularnih filmskih žanrov (tokrat čudaške poročne komedije in filma vesoljske katastrofe) skozi brutalno impozicijo estetike, ki hkrati potencira in izniči konvencije realizma, na katerih ti žanri temeljijo. Kar je pop art za Godardove filme iz sredine 60. let, je nemški romanticizem za **Melanholijo**.«

- Amy Taubin, *ArtForum*

»**Melanholija** je skrajno intimen film o koncu sveta, kjer režiser od splošne (vesolje, konstelacija planetov v 'prologu') in družinske ('Justine') obravnave katastrofe v 'Claire' pristane pri najbolj osebnih občutjih. To ni film utrujajoče in preračunljive trierjevske megalomanije, kakršne smo vajeni, temveč njegov najbolj čustven in iskren film doslej.«

- Simon Poppek, *Delo*

»Konec sveta so po hollywoodskih spektaklih odkrili tudi art filmi – **Zaklonišče**, **Another Earth**, **Melanholija**. V hollywoodskih filmih katastrofe so liki vedno tako plitvi, tako prazni, tako generični in take karikature, da vam je za njih povsem vseeno – tudi če jih vse skupaj odpihne. **Melanholija** pa je film katastrofe z liki, za katere nočeš, da umrejo.«

- Marcel Štefančič, jr., *Mladina*

»Mnoge podobe in položaji iz von Trierjevih pripovedi – spomnimo se Bessinega prostituiranja v **Lomu valov**, Kareninega poidiotenja pred družino v **Idiotih**, Selmine žrtve v **Plesalki v temi**, vzajemnega nasilja v **Antikristu** in tako naprej – so mučni, za nekatere gledalce celo neužitni. /.../ Toda četudi v tretje, po trilogijah o Zlatosrčnicah in ZDA, von Trier vsebinskega sklopa ne bo razdelil na tri dele, lahko **Melanholijo** umestimo v jasno zaznaven, mamutski pripovedni lok o načinih spopadanja s svetom, ki ga lahko na podlagi vse prej kot racionalnih uvidov razglasimo za: vrednega ljubezni in odrešitve; vrednega sodbe in pogube; ali nepodvrgljivega kakršnikoli konsistentni obravnavi. O načinih spopadanja s svetom, ki ga lahko brezpogojno ljubimo, ga skušamo narediti vrednega svoje ljubezni ali pa se od njega morda zato, ker se nam prvi možnosti ne posrečita, preprosto odvrnemo.«

- Dušan Rebolj, *Ekran*



film in njegov kontekst – izhodišča za pogovor

Melanholija Larsa von Trierja predstavlja izvrsten spoj oblike in vsebine: že njegova osnovna notranja struktura oziroma razdelitev na dva dela (plus prolog) nam nakazuje, da kaže nanj pogledati iz dveh smeri, ki pa odsevata ena v drugi. Pri **Melanholiji** gre, če uporabimo žanrsko terminologijo, obenem za apokaliptični film katastrofe in za intimistično osebno dramo. Film se bo končal s trkom skrivnostnega planeta v Zemljo in temu katastrofičnemu spoznanju oziroma soočanju z usodo je posvečena druga polovica filma, ki pa obenem intimno razgalja komorno skupino razširjene družine oziroma Justine, Claire in Johna ter njunega sinčka Lea. Velja pa tudi nasprotno: ves potek večernega poročnega slavlja v prvem delu filma je ena sama osebna drama Justine, ki se sooča z resnico svoje družine in sebe znotraj nje, noč pa se praktično za vse vpletene konča katastrofično.

Glede uporabljene terminologije naj pojasnimo, da je »**film katastrofe**« žanrska oznaka za podzvrst filma, ki obravnava dramatične in avanturistične zgodbe, tematsko naslonjene na različne nesreče velikih razsežnosti, celo do globalnih naravnih nesreč, ki ogrozijo nadaljnji obstoj človeštva oziroma življenja na Zemlji. Pogosto gre za zaplete znanstvenofantastičnega značaja, kot recimo pri enem od prvih filmov katastrofe: **Deluge** (1933, Felix E. Feist) je apokaliptični znanstvenofantastični celovečerec, v katerem vrsta globalnih naravnih nesreč vodi v uničenje planeta. Z množičnostjo nizkoprorračunske produkcije je ta filmska zvrst postala priljubljena v 50. letih prejšnjega stoletja, enega od viškov priljubljenosti pa je dosegla v 70. letih s filmi, kot so **Letališče** (Airport, 1970, George Seaton), čigar uspehu so hitro sledili akcijsko-avanturistični **Pozejdonova pustolovščina** (The Poseidon Adventure, 1972, Ronald Neame), **Peklenski stolp** (The Towering Inferno, 1974, John Guillermin), **Potres** (Earthquake, 1974, Mark Robson) in drugi. Zaradi priljubljenosti pri gledalcih se je ta podzvrst filma razširila tudi na televizijsko produkcijo, novi zagon pa je žanr doživel z razvojem računalniške grafike in pocenitvijo uporabe posebnih digitalnih učinkov, kar se je zgodilo v 90. letih prejšnjega stoletja. Tak film je na primer **Dan neodvisnosti** (Independence Day, 1996, Roland Emmerich), isti režiser pa je posnel v tem žanru še epska filma **Dan po jutrišnjem** (The Day After Tomorrow, 2004, Roland Emmerich) in **2012** (2009, Roland Emmerich); v to zvrst spadajo tudi filmi, kot sta **Armageddon** (1998, Michael Bay) ali **Sončna svetloba** (Sunshine, 2007, Danny Boyle). A medtem ko je značilnost vseh omenjenih filmov, da praviloma uporabljajo formo visokoprorračunskega spektakla, z vrsto nastopajočih, menjavo privlačnih prizorišč in

dinamično 'montažo atrakcij', je zanimivo izpostaviti, da se je v novejšem času te forme ali vsaj določene mutacije te forme poslužila tudi vrsta ustvarjalcev ameriškega neodvisnega, nizkoprorračunskega filma. Če naj omenim sodobna celovečerca, kot sta **Zaklonišče** (Take Shelter, 2011, Jeff Nichols) ali **Another Earth** (2011, Mike Cahill), potem lahko vidimo, da je moč znotraj okvira »filma katastrofe« razviti tudi izvirno obliko dramskega žanra, ki se osredotoča na intimne stiske posameznika oziroma družinsko dramo v času postindustrijskega kapitalizma. In s tem se približujemo tudi von Trierjevi **Melanholiji**, ki v smislu žanrske opredelitve združuje tudi intimno psihološko dramo, torej se pogloblja v notranje življenje posameznika oziroma manjšo, zelo omejeno skupino individuumov in osebnih odnosov med njimi. Morebitni konflikti, ki pri tem nastajajo in jih dramske osebe na tak ali drugačen način razrešujejo, ne prihajajo »od zunaj«, kot se to praviloma dogaja pri prej omenjenem filmu katastrofe, ampak »od znotraj«, iz njihove preteklosti (morebitnih nerazrešenih situacij v odnosih) ali iz njihovega značaja. Pri tem bi bilo povsem na mestu citiranje Nietzschejeve maksime: »Človekov značaj je človekova usoda.«

Eden od največjih čarov **Melanholije** je v tem, da Lars von Trier kot ustvarjalec ves čas igra z odprtimi kartami: razkrije nam jih že v prologu, reference so jasne, podobe opremi z Wagnerjevo uverturo k pomembnemu opernemu delu Tristan in Izolda, na katero je močno vplivala filozofija Arturja Schopenhauerja (že naslov njegovega osrednjega knjižnega dela *Svet kot volja in predstava* oziroma pesimistično eksistencialno filozofijo, ki jo v nadaljevanju utemeljuje, lahko v določenih segmentih apliciramo na film **Melanholija** v celoti). Tudi povezave med Wagnerjem in filozofom Friedrichom Nietzschejem ni težko najti: slednji je v knjigi *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* izpostavil tezo, da je moč najti ravnotežje med apoliničnim in dionizičnim v moderni umetnosti prav skozi opere Richarda Wagnerja v ponovnem rojstvu tragedije. O dionizičnem in apoliničnem lahko razmišljamo tudi pri razlikah med značajema sester Justine in Claire, prav tako pa ni težko najti odtisov Nietzschejeve filozofije v **Melanholiji**.

V teh kratkih odstavkih smo navrgli večino tematskih izhodišč za nadaljnji razmislek o filmu **Melanholija**. Prav gotovo se jih je pri svojem ustvarjanju zavedal tudi režiser in scenarist Lars von Trier, ki je v duhu Wagnerja ustvaril nekakšen »Gesamtkunstwerk«, torej celostno umetnino, umetniško delo, ki za svoj končni učinek uporablja ali inkorporira še

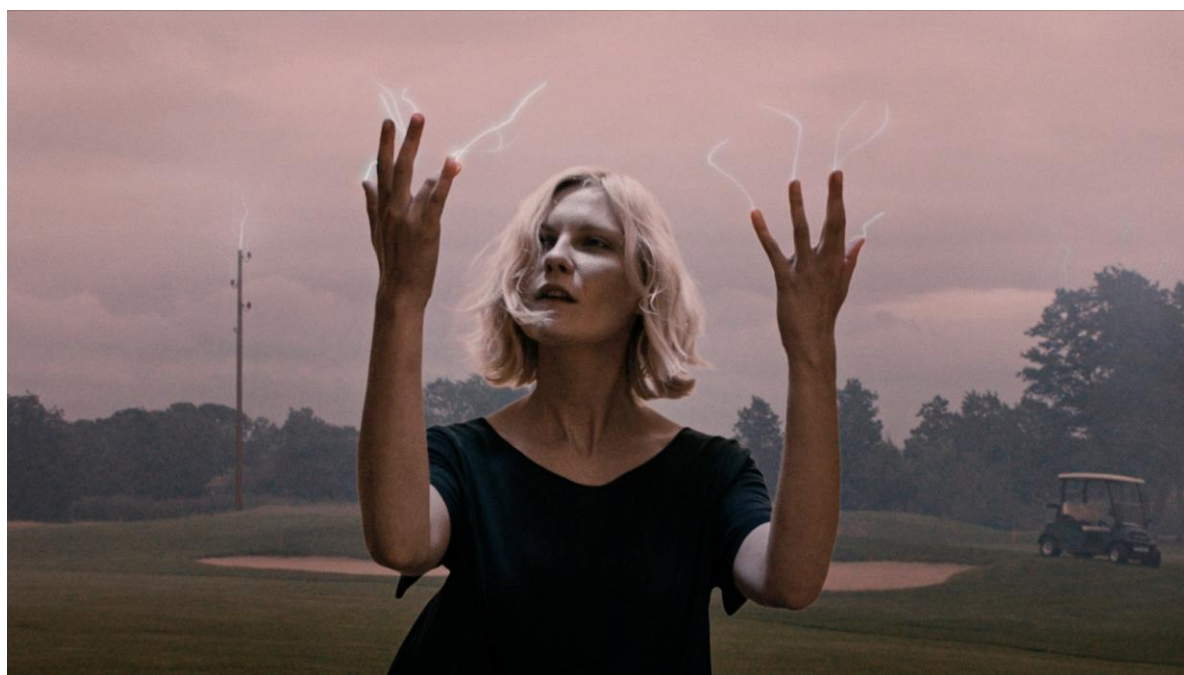
vrsto drugih umetniških področij, da bi združeni veličastno poudarili osrednjo idejo. Seveda je film kot umetniška zvrst že v osnovi nagnjen k temu, da absorbira in kreativno pregneteno vsebuje tudi druge umetnosti (od besednih preko zvočnih in slikovnih do prostorskih ...), vendar je kot Gesamtkunstwerk v smislu idejne in estetske sinteze redko tako očiten in učinkovit kot prav pri **Melanholiji**.

Ob teh idejno-filozofskih in estetskih nastavkih pričujočega dela pa ne gre pozabiti na njegovo psihološko razsežnost, na katero navsezadnje opozarja že s samim naslovom. K temi melanholije se pravzaprav neprestano vrača z natančnim prikazom klinične manifestacije psihološkega stanja, vendar avtorja ne zanima bolezen kot izhodišče za psihodramo bergmanovskega tipa; preko melanholije kot nekakšnega leitmotiva (zopet Wagner!) sicer razdeluje tematiko človeških odnosov in posredno tudi stanja družbe, le da bi preko njih prišel do ugotovitve o temeljni osamljenosti, ki dobi v teku filmske pripovedi najprej globoko intimne (Justine namesto aktivne udeležbe na lastnem poročnem slavlju beži stran od družabnosti), preko njih pa globalne oziroma na koncu kar kozmične dimenzije. V tem smislu je na primer zanimiva popolna odsotnost refleksije bližajoče se katastrofe skozi reprezentacijo množičnih medijev – če odmislimo bežno prikazano, vendar za psihološki preobrat Claire ključno, internetno povezavo, je izolacija skozi film skoraj popolna, še mobilne telefonije kot vseprisotnega in dandanašnji najobičajnejšega komunikacijskega kanala skoraj ni.

(Da pa ne gre zgolj za poglobljanje v intimo, kaže vsaj ena simbolno izjemno pomenljiva sekvenca, in sicer tista prva, takoj za prologom – limuzina, v kateri se Justine in Michael vozita na poroko, se namreč zaradi dolžine zagozdi na cesti. Mar ni to izjemna prispodoba stanja sodobne družbe, ki se je »zataknila« zaradi vseh postmodernih kapitalističnih ekscesov? Podobno alegorijo z limuzinami uporabljata vsaj še dva sodobna filma, **Kozmopolis** [Cosmopolis, 2012, David Cronenberg] in **Sveti motorji** [Holy Motors, 2012, Leos Carax].)

Skozi to izolacijo protagonistov, pa najsi bo množica na zabavi ali razširjena družina, pridejo še toliko bolj do izraza vprašanja vrednosti človeške eksistence in osebni modusi

obnašanja ob soočenju s tragedijo. Kot v nekakšnem krožnem dojemaju časa se tudi mi – podobno kot von Trier – stalno vračamo k ničejanskim in schopenhauerjevim motivom v **Melanholiji** ... Vsekakor pa je nujno omeniti vsaj še to, da se ob navedenih referencah znajde v filmu spretno prepletenih še vrsta drugih, od literarnih (podoba utopljene Ofelije, izbranke melanholičnega danskega princa ...) preko umetnostnozgodovinskih do filmskih. Kljub svoji drzni izvirnosti je **Melanholija** tudi prava cinefilska orgija, od uverture, v katero subtilno vpleta številne namige, preko posameznih scenografskih in mizanscenskih rešitev (oblikovanje in osvetlitev vrta pred dvorcem več kot očitno namigujeta na Resnaisov film **Lani v Marienbadu** [L'année dernière à Marienbad, 1961], ki je ena od ultimativnih meditacij o negotovosti človeškega spomina, odnosov in identitete), do celotne prve polovice filma, ki jo lahko razumemo tudi kot svojevrsten poklon kolegu Thomasu Vinterbergu in gibanju Dogma 95, natančneje ustanovnemu filmu te zaveze kinematografski čistosti, **Praznovanje** (Festen, 1998).



umestitev v učni načrt in izpostavljene teme

filozofija, psihologija, medicina, estetika in umetnostna zgodovina, državljanska vzgoja in etika, književnost, sociologija

Psihologija: Prikaz melanholije oziroma nihanj v razpoloženju in manifestacija različnih depresivnih stanj. Prikaz različnih človeških odzivov na travmatični dogodek. Natančnost upodobitve mentalnega obolenja in družbeno doživljanje oziroma obravnava bolnega posameznika. Vprašanje samomora in evtanazije s psihološkega vidika.

Filozofija: Temeljne bivanjske dileme Schopenhauerja, Nietzscheja, eksistencialne osamljenosti in pesimizma, evropska tradicija nihilizma (in teoretske rešitve, ki jih ta ponuja) ter posameznih sistemov vrednot. Poleg omenjenih filozofov velja obravnavati še danskega filozofa, »prvega eksistencialista« Søren Kierkegarda, Jean-Paula Sartra (z vidika njegovega temeljnega dela *Bit in nič*: svoboda človeka, svoboda v razmerju do sreče ter posledična etika in kodeks posameznikovega ravnanja) in Martina Heideggerja (oziroma njegovih temeljnih konceptov, kot je bit-za-smrt: samo zato, ker smo smrtni oziroma vselej pred breznom nič, lahko postavimo vprašanje po biti in nas samih). Film ponuja tudi soočanje s kakofonijo modernih in postmodernih pogledov na svet, pluralnost vprašanja usode oziroma determiniranosti, svobodne volje oziroma osebne svobode, pomen vztrajanja. Strah pred smrtjo in samorealizacija v vidu tega strahu. Vprašanje resnice in laži (prikrivanja) – cilj, ki posvečuje sredstva? »Svet kot volja in predstava« – lahko razumemo film v celoti zgolj kot upodobitev Justinine imaginacije, ko jo »zadene melanholija«? Platonov zapis o Atlantidi kot prvi zahodnjaški mit o koncu sveta. Vprašanje linearnega in/ali cikličnega doživljanja oziroma razumevanja časa.

Etika: naključnost eksistence, posameznikov odnos do »konca sveta« (znanstveni, racionalni, intuitivni) in teoretski pomen konca sveta (tudi z vidika religijskih pristopov in obravnav), vprašanje odgovornosti do sebe in do sočloveka, vprašanje smiselnosti in namena žrtvovanja in ne nazadnje definiranje Dobrega in Zla. Vprašanje samomora in evtanazije z vidika etike.

Zakaj se vedno znova pojavljajo teorije o koncu sveta (po milenijski maniji predvsem v luči aktualnih majevskih 'prerokb' glede leta 2012) in zakaj so apokaliptične napovedi tako trdožive. Tiranija krivde – vprašanje okcidentalnega mazohizma (*»Življenje na zemlji je Zlo«*) ...

Sociologija: Analiza družinskih odnosov in njihov pomen znotraj **Melanholije**. Prednosti in zagate sekularne družbe oziroma družbe, kakršna je prikazana v filmu. Prikazana razredna razmerja in vloga posameznih poklicev znotraj pripovedi. Pomen družbenih ritualov (poroka itd.) in utrjevanje obstoječih razmerij – ter oblika in pomen Justininega upora proti njim.

Umetnostna zgodovina: Vpliv Richarda Wagnerja in njegovih estetsko-filozofskih izhodišč na **Melanholijo**, umetnostnozgodovinski oziroma idejni in estetski vpliv romantičnega obdobja na ta film – svetobolje (kot razcep med stvarnostjo in idealom), razmerje med čutnostjo in razumom ... Dediščina ideje Gesamtkunstwerka in njene navezave na filmsko ustvarjanje na splošno in na primeru **Melanholije**. Analiza posameznih umetnostnih elementov oziroma zvrsti, ki sintetično tvorijo »celostno izkušnjo« **Melanholije**.

Književnost in film: Pomen mita o Tristanu in Izoldi za zahodno literaturo in umetnost. Vpliv francoskega knjižnega dela Justine oziroma dvojca Juliette-Justine libertarnega pisatelja De Sada (oziroma vpliv njegove književnosti in obravnave morale in družbe na literaturo in umetnost 20. in 21. stoletja). Vprašanje pozitivističnega pristopa: ali lahko ločimo umetnika od njegovega dela? Po lastnih trditvah naj bi bilo v predstavljenih likih veliko von Trierjeve osebnosti, po mnenju mnogih nemara celo največ doslej znotraj njegovega opusa. Toda avtor je s svojimi (nepremišljenimi?) izjavami glede razumevanja nacizma na tiskovni konferenci v Cannesu sprožil škandal, zaradi katerega so ga festivalski organizatorji razglasili za 'persono non grata'. Lahko film obravnavamo povsem mimo te vednosti? Kaj nam o vsebini filma govori njegova notranja zgradba (teorija dramske strukture, dramski trikotnik). Kako posamezni prizori odsevajo celoto, kaj pomeni za doživljanje (katarzo) vnaprejšnje poznavanje konca?