

**Hanna Kowalska**

<https://orcid.org/0000-0002-5104-7947>

Wydział Filologiczny  
Uniwersytet Wrocławski

## Symboliczny obraz depresji w filmie *Melancholia* Larsa von Triera

**Słowa kluczowe:** depresja, melancholia, obraz, symbol, *Melancholia*, Lars von Triera

**Key words:** depression, melancholy, image, symbol, *Melancholia*, Lars von Trier

### Wstęp. Ukryte znaczenia melancholii

- Co to znaczy być dobrym człowiekiem? [pyta Nils Thorsen Larsa von Triera – uzup. H.K.].
- To znaczy nie stawiać własnych potrzeb na pierwszym miejscu. W każdym razie nie zawsze, tylko czasem myśleć też o innych.
- Czyli bezinteresowność stanowi jądro dobroci?
- Tak uważam.
- Ale kiedy uderzy w nas *Melancholia* i wszystko w jednej chwili zniknie, to to, czy ktoś żył bezinteresownie czy nie, będzie bez znaczenia.
- Oczywiście. Myślę jednak, że nawet jeśli miałyby to być dwie sekundy szlachetności przed samą zagładą, to należy się nad tym zastanowić. Według mojej teorii bezinteresowność jest częścią człowieka. To ona sprawia, że potrafimy tworzyć wspólnoty, w ramach których pomagamy innym, niczego w zamian nie otrzymując (Thorsen 2016: 435).

W przytoczonym fragmencie rozmowy, poza odpowiedzią na pytanie o źródło ludzkiej szlachetności, można odnaleźć także wyjaśnienie tego, jak Lars von Trier postrzega Justine, główną bohaterkę *Melancholii* (2011) – kobietę, która pomimo swojej depresji w sposób oczywisty okazuje się być dobrym i przede wszystkim empatycznym człowiekiem. Ważną wskazówką pozostaje scena zamykająca film von Triera, w której Justine ochrania swojego siostrzeńca, osłaniając kilkuletniego chłopca magicznym namiotem (grota) z patyków, minuty przed zderzeniem *Melancholii* z Ziemią. I choć prowizoryczny namiot finalnie nie ratuje życia Leo, jego mamy ani samej Justine, to pozwala zmniejszyć strach i poczuć się bezpiecznie.

W sensie metaforycznym przywołana powyżej scena stanowi swoiste odwzorowanie słów reżysera zacytowanych w pierwszym akapicie niniejszego artykułu, będąc ostatecznym potwierdzeniem i zarazem bezspornym symbolem dobroci i siły Justine. Warto także zauważyć, że mały Leo kilkakrotnie zwraca się do swojej cici „Auntie Steelbreaker”, jak na przykład w scenie wspólnej kolacji;

ta scena pochodzi z drugiej części filmu, zatytułowanej *Claire*. Cała rodzina (Claire, jej siostra, syn oraz mąż) spożywają pieczeń przy elegancko zastawionym stole. Justine nie jest w stanie zjeść nawet kęsa, gdyż mięso „smakuje jak popiół” (*Melancholia* 2011). Wydawać by się mogło, że pseudonim Justine, który można przetłumaczyć jako „stalowa ciocia” lub precyzyjniej „ciocia – stalowa niszczycielka”, nie pasuje do kogoś, kto nie potrafi wykonać podstawowej czynności; przecież w każdej z zaproponowanych wersji jego tłumaczenia jest to przydomek zwiastujący nieprzećiętność, a nawet „superbohaterskość”. Wraz z rozwojem fabuły można się jednak przekonać, jak dobrze pseudonim ten oddaje charakter głównej postaci. Znaczący pozostaje fakt, że to właśnie mały chłopiec rozpoznaje w swojej cioci jakąś formę niezwykłości, zauważa to, co ukryte. Wydaje się, że von Trier nie tyle zwiastuje tu dojrzałość chłopca, co stara się podkreślić dziecięcą wrażliwość Justine, jej umiejętność negocjowania schematu i niedbanie o konwenanse właściwe małym dzieciom. Dopiero bowiem kilkulatek dostrzega w niej cechy niezauważalne dla dorosłych, a widzi je być może dlatego, że jemu samemu są one bliskie.

Przytoczony na początku tekstu cytat obrazuje, jak twórca *Melancholii* postrzega depresję, będącą zasadniczym tematem jego filmu. Depresja nie jest dla reżysera czymś przerażającym i demonicznym czy też, co szczególnie istotne w kontekście dalszych rozważań, nie jest czymś, co bezceremonialnie odziera człowieka z jego natury czy charakteru. *Melancholia* jest stanem, który w pewnych aspektach wzbogaca, a nie zabiera. Jak sam stwierdza:

Melancholicy są większymi realistami w sytuacji zagrożenia, to prawda. W dawnych czasach przypisywano im mądrość, której inni nie posiadali. Bo wiedzieli więcej, rozumieli coś, czego zwyczajni ludzie nie byli w stanie sobie wyobrazić (von Trier, cyt. za: Wróblewski 2011).

Pojęcia melancholii i depresji nie podlegają jednoznaczному rozgraniczeniu, oba zamykają się w definicji nieustępującej samoistnie choroby psychicznej, która łączy się z nieprzerwanym podążaniem w stronę nieszczęścia i której mogą przeciwdziałać tylko leki antydepresyjne (Kristeva 2007: 11). Co więcej, von Trier, celowo – jak się wydaje – nie precyzuje czasu akcji *Melancholii*, odnosząc ją jedynie bezpośrednio do bohaterów dramatu. Zabieg ten pozwala odczuć, że depresja, choroba, z którą zmagają się główna bohaterka, materializuje się nie tyle w czasie czy miejscu, ale w pewnym mechanizmie lęku i poczucia niemożności, a wywodząca się z niej trauma funkcjonuje jako punkt zawarty gdzieś pomiędzy zbiorowością a tym, co jednostkowe, i w konsekwencji między sferą publiczną a niepubliczną (Seltzer 2015: 315). Tym, co reżyser silnie akcentuje, jest próba pokazania, że melancholia i depresja są czymś, co paraliżuje ciało, jednocześnie odbierając umiejętność werbalnego protestu. *Melancholia* nie zniewala przy tym całkowicie umysłu. Chcąc wzmocnić poczucie, że werbalna artykulacja dławiących Justine emocji jest niemożliwa, von Trier nierzadko posługuje się monumentalnymi, statycznymi symbolicznymi obrazami, zamkniętymi w ramie kadru. Ten specyficzny wybór trafnie uzasadnia stwierdzenie Anandy K. Coomaraswamy’ego (cyt. za: Cirlot 2007: 31), że „[...] symbolizowanie

to sztuka myślenia obrazami”. W ramach uszczegółowienia warto dodać, że symbole pozwalają na poruszanie się po zróżnicowanych płaszczyznach (Cirlot 2007: 33), nie niwelując znaczeń pierwotnych, wzbogacają je o wartości dodatkowe, które naturalnie poszerzają rezerwuar ich zasadniczych sensów. Dlatego też symbole posiadają walory dydaktyczne, jako te, które scalają w sobie charakter odmiennych wariantów znaczeń, zarówno na poziomie kulturowym, jak i jednostkowym (Cirlot 2007: 15, 31). Paul Diel uwypukla dualizm symbolu,

[...] uważając symbol za wyrazistą „kondensację”, odpowiadającą istotowo światu wewnętrznemu [...], w przeciwstawieniu do zewnętrznego [...] zgadza się z Goethem, który twierdził: „w symbolu poszczególnosc reprezentuje ogólnosc, nie na podobieństwo snu ani cienia, lecz jako żywe i monumentalne objawienie tego, co niezgłębione” (Diel, cyt. za: Cirlot 2007: 31).

Marc Saunier (za: Diel 1952: 31) nadmienia natomiast, że symbole kondensują w sobie wiedzę o rzeczach powszechnie zapomnianych. Jak podkreśla René Guénon,

Prawdziwym fundamentem dla symboliki jest [...] sieć odpowiedzialności, wiążąca między sobą wszystkie porządki rzeczywistości; siłą rzeczy rozciąga się ona od porządku naturalnego w jego całości aż do porządku nadprzyrodzonego [...] mocą tej korespondencji cała natura jest jedynie symbolem, tzn. cały swój sens uzyskuje ona jedynie, gdy traktowana jest jako podpora pomagająca nam wznosić się do poznania prawd nadprzyrodzonych bądź metafizycznych; na tym właśnie polega zasadnicza funkcja symbolizowania. [...] Symbol musi być zawsze czymś niższym od rzeczy, która to okoliczność unieważnia wszelkie naturalistyczne koncepcje symbolu (Guénon, cyt. za: Diel 1952: 33).

Należy jednak pamiętać, że symbol nie stanowi tylko struktury odwołującej się do historycznej przeszłości, pozwalającej uporządkować przestrzeń kulturową. Znaczenie symbolu nie wyczerpuje się w swoistym systematyzowaniu, ale pozwala kształtować myśli i poprzez swoją kompozycję dynamizować procesy poznawcze (Buczyńska, za: Hamela-Dudek 2012: 104, 105).

Poprzez tak odczytaną i ukierunkowaną symbolikę *Melancholia* opowiada depresję jako rodzaj bardzo osobistego i indywidualnego doświadczenia rozpostartego na granicy imaginacji oraz dojmującego realizmu, który materializuje się w otaczającej bohaterów rzeczywistości. Jak stwierdza Wiesław Godzic,

Rzeczywistość naśladowana przez kino jest przede wszystkim rzeczywistością „ja”. Ponieważ jednak odzwierciedlany obraz nie jest rzeczywistością materialną, lecz rzeczywistością świata danego jako znaczenie, dlatego wyróżnić możemy dwa rodzaje identyfikacji. Pierwsza przywiązana jest do samego obrazu, wynika z bohatera portretowanego jako centrum drugiej identyfikacji, niosąc identyczność, która stale musi być chwyтана i ustanawiana na nowo. Drugi poziom umożliwia pojawienie się i uruchomienie pierwszego – to transcendentálny podmiot, którego miejsce zajmuje kamera, który ustanawia i rządzi przedmiotami w tym świecie (Godzic 1991: 68).

Powyższy cytat trafnie opisuje, w jaki sposób symbol jest absorbowany przez język filmu, asymiluje z nim, tworząc wspomagający rezerwuar znaczeń oraz ubogacając fabułę.

## Obraz jako forma komunikacji

Współczesna kultura w znacznym stopniu wykorzystuje obraz jako formę komunikacji i kształtowania znaczeń. Katarzyna Citko zwraca uwagę na wielopłaszczyznowość obrazu, który swoje znaczenie komunikuje nie tylko na poziomie formalnym, lecz także dzięki relacjom z odbiorcą oraz dzięki temu, w jaki sposób obraz podlega wyjaśnieniu i zrozumieniu. Antropologiczne podejście pozwala przyjrzeć się owej relacji, gdyż w tej metodologii elementem istotnym jest człowiek oraz jego perspektywa. Tam natomiast, gdzie antropologia łączy się z hermeneutyką, pojawia się wymiar historyczny obu metod, przy czym hermeneutyka, choć świadoma istotności historycznych uwarunkowań w procesie poznawczym, wyraźnie je uwspółcześnia (Citko 2014: 32–33). Badaczka zaznacza, że antropologia pozwala doszukiwać się w obrazie nie tylko tematu badawczego, ale i sposobu jego badania. Podkreśla przy tym, że osadzenie symbolu w płaszczyźnie kulturowej „[...] pozwala wytwarzać znaczenia” (Citko 2014: 33). W swoich badaniach uwypukla związek pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co stanowi płaszczyznę analizy:

[...] studia nad obrazem, badania z zakresu kultury wizualnej skupiają się zatem i na samym akcie widzenia, i na jego rozumieniu; stanowią wytwór ścierania się zewnętrznych obrazów z ich wewnętrzną absorpcją. Konstytuują przestrzeń badawczą, w której ważne są rozważania dotyczące istoty obrazu (tego, co widzialne), podmiotu percypującego i rozumiejącego, wzajemnych relacji między widzeniem, wiedzą i władzą (Citko 2014: 32).

Analiza *Melancholii* przez pryzmat „tego, co widzialne” (Citko 2014: 32) pozwala uchwycić pełnię reżyserskiej metafory odnoszącej się do depresji. Jak zauważa Julia Kristeva,

[...] jeśli podmiot – przynajmniej w kulturze Zachodu – staje się podmiotem jedynie dzięki sile negacji utraty, to melancholia jest negacją negacji: utratą wiary w język, a tym samym w to, co jest poza nim, czyli transcendencji [...] melancholia to stan czystej immanencji, zamknięcia drogi między podmiotem a światem. Czy cywilizacja, która porzuciła znaczenie Absolutu, nie jest z konieczności cywilizacją, która musi zmierzyć się z depresją? (Kristeva 2007: 29).

Autorka *Czarnego słońca* podsumowuje następnie swoje rozważania na temat sztuki, eksponując komunikacyjną sprzeczność między sztuką a melancholią:

[...] czym jest więc sztuka? Sztuka tworzy symboliczny dystans wobec nienazywalnego i w tym sensie jest odwrotnością melancholii/depresji, która przywiera do nienazywalnego i przy nim – przy Rzeczy – trwa bez końca (Kristeva 2007: 29).

Ten rodzaj specyficznej separacji świata od podmiotu czy też, jak w przypadku filmu von Triera, głównej bohaterki od rodziny, przyjaciół i od świata przyrody, jest w *Melancholii* wyraźnie zauważalny. Osobliwa forma samotności ujawnia się choćby w jednej z ostatnich scen składających się na pierwszą część filmu, zatytułowaną *Justine*. W scenie tej można zaobserwować, jak goście opuszczają zamek – miejsce wesela oraz niedoszłe miejsce przemiany Justine. Grupowy *exodus* następuje, ponieważ główna bohaterka nie poddaje się rygorowi sytuacji, nie dostraja się. Odjeżdżają goście, odjeżdża mąż, kobieta zostaje sama:

- Mogło być inaczej.
- Tak, mogło, ale czego się spodziewałeś?
- Masz rację.

(*Melancholia* 2011)

Przywołany dialog pomiędzy parą małżonków z jednej strony anonsuje oczywisty dystans i wzajemne niezrozumienie własnych potrzeb, w dalszej konsekwencji zaś sugeruje, w jakiej sytuacji znajdowała się Justine na początku weselnego przyjęcia. Była tą, która miała dostroić się do starannie zaaranżowanego przedstawienia, zmienić się tak, by nie wyróżniać się wśród gości, a w szerszym kontekście – wśród całego społeczeństwa. Warto zwrócić uwagę, że podczas tej rozmowy Justine i Michael pojawiają się w półzbliżeniu (wspólnie) w kadrze tylko raz, przy samym jej zwieńczeniu. Następuje tu intencjonalne wykorzystanie zbliżeń i zmiana perspektywy, w jakiej ujęte zostały postacie w celu podkreślenia braku porozumienia między nimi i uwiarygodnienia emocjonalnej separacji. W scenie wcześniejszej, jeszcze podczas przyjęcia weselnego, widać, jak mąż Justine próbuje rozpiąć i zdjąć z niej suknię ślubną. Biała sukienka jest tu symbolem – z jednej strony inicjacji i nowego początku, z drugiej strony pełni funkcję oczywistego kostiumu współkreującego grę pozorów. Kobieta nie wychodzi z roli panny młodej, nie porzuca stroju, który ją „kreuje”, pomaga w ukryciu szarpiącego smutku, a więc w symulacji prawdy. By precyzyjniej nakreślić kontekst przywołanej sceny, należy odwołać się do słów Jeana Baudrillarda (2005: 8), który zaznacza istotną różnicę pomiędzy dysymulacją i symulacją. Pierwsze pojęcie bazuje na ukrywaniu i fabrykowaniu faktów na przykład w sytuacji, w której nie posiadamy czegoś, co w istocie do nas należy, drugie z pojęć zamyka się w ukrywaniu, że posiadamy coś, czego nie jesteśmy właścicielami. Dysymulacja nie narusza faktury rzeczywistości, gdyż zaczyna się i kończy na półprawdzie. Inaczej niż w przypadku symulacji, która zdaniem autora „[...] podważa różnicę pomiędzy tym, co »prawdziwe«, i tym, co »fałszywe«; tym, co »rzeczywiste«, i tym, co »wyobrażone»” (Baudrillard 2005: 8). Można zatem stwierdzić, że rzeczywistość *Melancholii* przynajmniej na początku jest ukonstytuowana na symulacji i potrzebie zatracenia w fałszu. Ostatecznie jednak taka wizja ulega systematycznej dekonstrukcji, a nawet zostaje poddana całkowitej degradacji w drugiej części filmu. Świat ułudy i ukrywania emocji zostaje nie tyle zdławiony, co zniszczony, tak jak wszystko to, co z nim powiązane, tak jak otaczająca bohaterów rzeczywistość.

## Symbol w sztuce

Jednym z cenniejszych aspektów sztuki pozostaje jej funkcja komunikacyjna, funkcja symboliczna oraz funkcja inicjacji doświadczenia. W ten układ jest wpisana precyzja i swoista skuteczność, o której Claude Lévi-Strauss tak pisał w odniesieniu do symbolu:

[...] skuteczność symboliczna polegałaby właśnie na tej „zdolności pobudzenia”, którą posiadałyby względem siebie nawzajem struktury formalnie homologiczne, wznoszone z różnych materiałów, na różnych piętrach żywego organizmu: procesów organicznych, nieświadomej aktywności psychicznej, myśli refleksyjnej (Lévi-Strauss 1970: 181).

Swoiste preludium do *Melancholii* składa się z serii majestatycznych ujęć, które zdradzają najistotniejsze fragmenty fabuły. Wyświetlane w zwolnionym tempie sceny przypominają raczej pasmo apokaliptycznych obrazów aniżeli wyjętych z dzieła filmowego kadrów, które przemawiają do widza językiem symbolicznym. Jeden z nich uwiecznia Justine, gdy ta próbuje biec, pomimo pętającej jej nogi szarej włóknistej przędzy, która w swej zbitej strukturze przypomina korzenie drzew. Samo przędzenie odsyła do symboliki tworzenia i podtrzymywania życia (Cirlot 2007: 338). Ten moment można zinterpretować jako metaforę podjętej przez bohaterkę walki o samą siebie, nie tyle wolną od depresji, co od konieczności przybierania społecznie aprobowanych i gratyfikowanych póz. Kobieta jest ubrana w suknię ślubną. Jak stwierdzono powyżej, jest to kostium mający podkreślić narzucony jej konwenans, inaczej niż w scenie późniejszej, gdy bohaterka leży zanurzona w wodzie niczym Ofelia z obrazu Johna Everetta Millais'a. Malarz uchwycił moment agonii tytułowej Ofelii, nie wywołując przy tym uczucia lęku.

Elaine Showalter (1997: 158) w eseju poświęconym sposobom portretowania Ofelii w kulturze z perspektywy krytyki feministycznej stwierdza, że Millais pozostał ostentacyjnie obojętny na śmierć kobiety, sprowadzając ją do roli przedmiotu. Wykorzystując tę myśl – jeśli przyjąć za autorką, że artysta chciał oddać obojętność wobec śmierci Ofelii – można założyć, że podobnie von Trier, poprzez nawiązanie symboliczne, zaakcentował zgodę Justine na nadchodzącą melancholię, przyzwolenie, które jest bliskie obojętności. Melancholię, zarówno na obrazie malarskim, jak i w dziele filmowym w przywoływanym ujęciu, uosabia woda, w której zanurzona jest postać. Woda, jako nieskończona i nieśmiertelna, ucieleśnia początek oraz koniec wszechrzeczy; pierwotnie kojarzona była z mądrością, przede wszystkim tą łączoną z intuicją (Cirlot 2007: 457). Tym samym reżyser, poprzez nawiązanie, implikuje cechy niezwykle istotne dla zrozumienia zachowań bohaterki. Wyróżnia ją za pomocą wizualnego znaku i tak też kreśli jej charakter.

Ten sposób obrazowania jest zgodny z podejściem do sztuki Ernsta Cassirera. Zakładał on, że sztuka w swojej formie symbolicznej jest określonym sposobem postrzegania rzeczywistości (Cassirer, za: Raube 2015: 105), sposobem właściwym jedynie człowiekowi, takim, który nie byłby osiągalny bez symbolicznego



naddatku (Cassirer 1977: 97). Jak zauważa Hanna Buczyńska, „[...] przez formę symboliczną rozumiał Cassirer aprioryczną strukturę integrującą doświadczenie. Różne formy to różne typy całości syntetyzujących doświadczenie” (Buczyńska, cyt. za: Raube 2015).

Przestrzeń symboliczna stanowi więc płaszczyznę, która formuje się poprzez procesy myślowe i pozostaje przestrzenią abstrakcji. Symboliczny świat von Triera odwzorowuje tę myśl, animizuje bowiem rzeczywistość, której reguł Justine nie rozumie. To rzeczywistość odległa od jej doświadczeń i myśli, w pewnym sensie więc pozostająca w sferze abstrakcyjnej. Dlatego, po rozmowie z siostrą, podczas której bohaterka nie potrafi nazwać towarzyszących jej emocji, zostając przy tym oskarżona o kłamstwo, rozkłada w jednym z pokoi albumy z obrazami. Ogląda *Myśliwych na śniegu* i *Krajinę szczęśliwości* Pietera Bruegla, *Dawida z głową Goliata* Caravaggia i *Murzyna powieszonoego na szubienicy żywcem za żebra* Williama Blake’a – wszystkie te dzieła emanują niepokojem i lękiem, każde z nich uwiecznia osobową destrukcję, grozę, ale i samotność, która jest Justine tak bliska. Bohaterka rozkłada wspomniane obrazy w miejsce prac autorstwa Kazimierza Malewicza. Ów kontrast form i znaczeń wydaje się wyjątkowo ciekawy. O ile bowiem obrazy Bruegla czy Blake’a odwzorowują określone fragmenty rzeczywistości, nawet jeśli wyszczególniają z nich charakterystyczną grozę, o tyle dzieła Malewicza dalece wykraczają poza potrzebę uwieczniania jakichś form rzeczywistości. Suprematyzm, którego Malewicz był twórcą, odwołuje się bowiem do potrzeby wyrażania czystych idei, wyobrażeń oraz form obecnych w umyśle i nigdzie poza nim. Tym samym próbuje uchwycić coś, czego nie widzimy, gdy koncentrujemy się tylko na obserwacji otoczenia, nie uciekając w kierunku jawnego wyobrażenia. Przez symbolikę obrazów wyraża się to, co w jakiejś mierze okazuje się niewyraźne dla głównej bohaterki na płaszczyźnie werbalnej. Obrazy zastępują słowa, odwzorowują uczucia, ponieważ z racji swojej struktury pozwalają na wnikliwą obserwację i przyglądanie się nieoczywistemu znaczeniu. Rozkładając je, Justine na krótką chwilę pozwala przyjrzeć się dławiącym ją emocjom, wykorzystuje wspomniane dzieła do odwzorowania stanu emocjonalnego, także jako narzędzie niewerbalnej artykulacji. Obraz staje się więc naturalnym dopowiedzeniem, formą komunikacji bohaterki ze sobą i narratora filmu z widzem.

## Melancholia w zrytualizowanym świecie

Pierwsza część filmu, następująca po prologu i przedstawiająca wesele, obrazuje rytuał, o którym Mary Douglas (2007: 130) pisze, że w swojej istocie „[...] uznaje potęgę nieładu”. Poszukuje znaczeń poza umysłem, który nie jest w stanie dojść do prawdy poprzez świadomie podjęty wysiłek poznawczy (Douglas 2007: 130). Podczas pierwszej części filmu widz obserwuje gości weselnych, którzy wcielają się w role wcześniej rozpisane przez siostrę głównej bohaterki – Claire. Jednocześnie Justine, pomimo początkowych prób, nie potrafi dopasować się

do rozplanowanego skrupulatnie rygoru wydarzenia. Jak sama stwierdza w rozmowie z siostrą – tej samej rozmowie, po której rozkłada na półkach albumy z obrazami – „uśmieciam się i uśmieciam”, w odpowiedzi zaś słyszy oskarżycielskie: „okłamujesz nas” (*Melancholia* 2011). Według słów reżysera Justine podejmuje wysiłek, by żyć według społecznych pryncypiów:

Sprawdza kierunek, w jakim jej życie się toczy. Chce być normalna, chce cieszyć się małżeństwem, korzystać z dobrej pracy, przeżywać świat, jak inni. Wierzy, że jeśli wejdzie na tę ścieżkę, uda jej się pokonać niemoc i poczucie nicości. Lecz kiedy one ją dopadają, nie potrafi walczyć, jest jeszcze bardziej nieszczęśliwa (von Trier, cyt. za: Wróblewski 2011).

Ostatecznie w akcie sprzeciwu zdradza swojego dopiero co poślubionego męża z jednym z gości weselnych. Swoisty akt nieposłuszeństwa ma miejsce na polu golfowym, na którym, co ważne, znajduje się dziewiętnaście, nie zaś osiemnaście dołków. Ten nadmiar determinuje sztuczność otoczenia, osobniczą kreację rzeczywistości. Sygnalizuje, że porządek, w który uwikłani są bohaterowie dramatu, okazuje się niczym więcej niż fantasmagorią, której nie warto ufać. Rytuał weselny ma także, a może przede wszystkim, uchwycić społeczną aberrację i niezrozumienie dla depresji, która jest istotą reżyserskiej metafory. Wesele może również symbolizować nowy początek, chęć rozpoczęcia następnego rozdziału życia. Okazuje się być jednak tylko rodzajem maskarady zafałszowującej rzeczywisty obraz, próbą bez powodzenia. Próba, gdyż *Melancholia* demaskuje ten rodzaj fałszerstwa już na początku, na poziomie fabularnej ekspozycji zawartej w prologu. W ujęciu otwierającym pojawia się w zbliżeniu twarz Justine. Planeta o nazwie Melancholia pojawia się w lewej części kadru, dokładnie tam, gdzie wcześniej widniała blada twarz Justine – von Trier buduje więc wizualny, symboliczny związek między planetą a bohaterką, podkreśla, że to właśnie Justine jest Melancholią. Od początku zatem odbiorca wie, jak zakończy się cała historia: Justine nie przetrwa, Ziemia ulegnie zagładzie. Tak komentuje swoją koncepcję von Trier (cyt. za: Wróblewski 2011): „[...] chciałem w prologu zawrzeć skrót tego, co później zobaczymy w wersji rozszerzonej na ekranie. Jest to sen bohaterki, która wszystko przewidziała. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego”.

Chcąc dookreślić tę myśl, trzeba dodać, że sen z jednej strony zasadza się na bezradności wobec tego, co inicjuje się poza świadomością śniącego, z drugiej daje poczucie nieograniczenia, w którym jednostkowe odczucie tożsamości pozostaje jedynym, do którego można się odwołać (Fromm 1951: 19). Niejako w myśl powyższych słów Justine kreuje we śnie świat wolny od ułudy, choć znajdujący się na krawędzi rozpadu. Sen przydaje także nie tyle całkowitej nierealności, co pewnej imaginacji, która odwołuje do ukrytych potrzeb, odsłania mrok, a jednocześnie zamyka go w bezpiecznych poznawczo ramach wspomnianej imaginacji.

W ujęciu von Triera ostateczna zagłada jest odpowiedzią na wcześniej-szy koniec, ten znacznie bardziej osobisty, intymny i motywowany chorobą. Na podobny szczegół zwraca uwagę Tadeusz Sobolewski (2011) w recenzji



filmu zatytułowanej *Katastrofa jako lekarstwo*, pisząc: „[...] depresja [Justine – uzup. H.K.] sprawia, że na długo przedtem przeżyła swój koniec świata, swoją »melancholię«. Nie potrzebowała do tego kosmicznej katastrofy, żeby życzyć światu zniknięcia”.

Kolejną sceną o dużym znaczeniu symbolicznym jest ta, w której Justine wraz z siostrą odbywa konną przejażdżkę. Gdy obie próbują przegalopować przez most, Abraham – koń Justine – zatrzymuje się, nie reaguje na komendy, nie chce biec dalej. (Zwierzę również nie przebiega przez most we wcześniejszej scenie, w której na przejażdżce bohaterce także towarzyszy siostra, z tą różnicą, że zachowanie wierzchowca nie wywołuje w Justine agresji). Scena ta, w której natura nie godzi się zostać ujarzmiona, sytuując się niejako wbrew człowiekowi i jego woli, gdyż wyczuwa zagrożenie, ma wskazać, że główna bohaterka nie ma możliwości ucieczki ani zmiany doczesnej sytuacji. Kiedy zaczyna chłostać niepokorne zwierzę, trudno nie odnieść wrażenia, że jej agresja wymierzona jest w nią samą i jej niemożność przezwyciężenia choroby. Nie bez znaczenia jest także symbolika mostu, przez który kobieta próbuje przeprowadzić Abrahama – most „[...] symbolizuje przejście z jednego stanu w drugi na rozmaitych poziomach [gdzie – uzup. H.K.] wszelako »drugim brzegiem« jest [...] śmierć” (Cirlot 2007: 260). Odwołując się do tych słów, można odczytać zachowanie Abrahama jako niezgodę na zbliżającą się zagładę, natomiast reakcja Justine ma zaakcentować towarzyszącą jej potrzebę śmierci.

Na pełniejsze zrozumienie analizowanej sceny pozwoli przywołanie symboliki konia. Koń jest „[...] zwierzęciem chtoniczno-funeralnym” (Cirlot 2007: 193), niosącym skojarzenia ze śmiercią i wyniszczeniem. W bajkach i legendach zwierzęta te często posiadały też zdolność przewidywania przyszłych wydarzeń i przestrzegania przed zagrożeniem (Eliade 1966: 194). Symboliczna forma kapitulacji ogiera jest wyrazem oportunistycznego otoczenia (natury) wobec nadchodzącego końca, wybrzmiewa w kontraście do postawy Justine, która – akceptując swoją sytuację (chorobę) – pragnie poddać się jej regułom. Nie podejmuje walki o zmianę, nie chce zdrowieć, ponieważ nie przezwyciężyła to otaczającej ją destrukcji, być może tylko owe procesy spowolni, ale ich z całą pewnością nie zatrzyma. William Styron w swoim słynnym *Eseju o depresji* zauważa, że:

[...] depresja jest zaburzeniem afektywnym, tak tajemniczo bolesnym oraz w tak nieuchwytny sposób objawiającym się jaźni – intelektowi, który pełni funkcję mediatora – że opisanie jej słowami graniczy z niemożliwością. Dlatego jest ona niemal całkowicie nie do pojęcia dla kogoś, kto nigdy sam nie doświadczył jej w ekstremalnym wymiarze, mimo że przygnębienie czy podły nastrój, w jakie czasem wpadamy i wiążemy je z ogólnymi kłopotami życia codziennego, są tak powszechne, że większości z nas dają niejaki wyobrażenie o depresji w jej skrajnej postaci (Styron 2012: 9).

Jakby w odpowiedzi na tę osobliwą nieświadomość *Melancholia* pozwala przyglądać się cierpieniu, jak również zauważyć siłę i mądrość głównej bohaterki dramatu. W filmie sportretowano Justine nie tylko jako ofiarę choroby, ale także ofiarę okoliczności, które ją ukształtowały. Nakreślono mechanizm społecznego wykluczenia i niezrozumienia ze strony matki, którą można scharakteryzować

jako apodyktyczną, z drugiej jednak strony zdradzającą, podobnie jak jej córka, dystans do społecznych mechanizmów. Odślania się on choćby w scenie rozmowy z córką, gdy ta pragnie zwierzyć się matce z towarzyszących jej lęków:

- Co tu robisz? Nie masz tu czego szukać. Ja też nie. Twoja siostra dała się temu wszystkiemu zaczarować.
- Mamo... Trochę się boję.
- Trochę? Na twoim miejscu byłabym przerażona.
- Nie, chodzi o coś innego... Ja się boję, mamo. Z trudem chodzę.
- Jakos się toczysz, jak widzę. Więc się stąd wytocz. Przestań marzyć, Justine.
- Boję się.
- Jak my wszyscy. Daruj sobie.

*(Melancholia 2011)*

By podkreślić samotność Justine, uchwycono ją w kadrze tak, by spotęgować poczucie, że bohaterka jest w nim sama. Reżyser osiąga taki efekt poprzez zbliżenia i półzbliżenia. W ten sposób wizualnie izoluje Justine od matki. Córka i matka, choć rozmawiają i choć łączy je obszar jednego pokoju, zdają się przebywać w różnych przestrzeniach. Także ojciec bohaterki, choć wydaje się przeciwieństwem matki, jest bowiem pogodny, otwarty i troskliwy wobec córki, ostatecznie odchodzi od niej, pozostawiając zdawkowy list pożegnalny. Gdy Justine, po wielu próbach, nie potrafi przejść przemiany, porzuca ją także mąż. Bohaterka poddaje się temu wykluczeniu, ponieważ, jak się wydaje, dostrzega sztuczność otoczenia, jego potrzebę blichtru i ciągłej autoprezentacji. Kobieta czuje się swobodnie w momencie, gdy naga leży w lesie w świetle Melancholii. Las według Carla Gustava Junga (za: Cirlot 2007: 260) poprzez swoją grozę symbolizuje skłonność nieświadomości do przesłaniania rozumu i jest ściśle powiązany z niebezpieczeństwem. Powyższa konotacja pozwala spojrzeć na Melancholię jako na oczywiste zagrożenie, wobec którego Justine nie tylko jest uległa i nie odczuwa strachu, ale poprzez swoją nagość manifestuje pełne nieskrępowanie i wolność, których nie odczuwała w sytuacjach wcześniejszych. Scena ta symbolizuje silną więź, której brakuje w relacjach Justine z rodziną, więź wynikłą przede wszystkim z akceptacji tego, co niesie ze sobą Melancholia. Należy też podkreślić kontrast pomiędzy powyższą sceną a sceną już w tym artykule omówioną – w której Justine nie pozwala zdjąć z siebie sukni ślubnej. Sceny te układają się w specyficzną konfrontację postaw i znaczeń. Zestawiają ze sobą przymus i wybór, niemoc i swobodę, próbę konsensusu oraz poczucie wolności. Stanowią więc niejako uzupełnienie słów Cassirera o istocie kultury jako systemu kształtującego społeczne i zarazem jednostkowe poczucie wolności. Cassirer stwierdza, że:

[...] tym, co kultura obiecuje człowiekowi, i tym, co może mu jedynie dać, nie jest szczęśliwość, lecz bycie godnym szczęścia. Jej celem nie jest urzeczywistnianie szczęścia na ziemi, lecz urzeczywistnianie wolności, prawdziwej autonomii, która nie oznacza technicznego panowania człowieka nad przyrodą, lecz moralne panowanie nad samym sobą (Cassirer, cyt. za: Hamela-Dudek 2012: 106).

## Symbolika koloru, symbolika zmiany

Pierwsza część *Melancholii* jest utrzymana w żółto-złotej tonacji. Żółty odcień dominuje w całej sekwencji wesela, przejawia się w wybranych elementach świata przedstawianego, na przykład podpalonych żółtym płomieniem lampionach, wypuszczonych przez weselnych gości do nieba jako zwiastun szczęścia i przyszłej pomyślności młodej pary. Cała zabawa odbywa się nocą w zamkowym ogrodzie. Czerń nocy tylko podsyca jasność lampionów. W scenie tej reżyser koncentruje uwagę na detalach, na przykład przygląda się życzeniom i hasłom, które wypisane przez rodzinę i znajomych na płonących światłach lampionach wznoszą się powoli ku ciemności. Zaznacza w ten sposób ich nietrwałość oraz symboliczny naddatek sensu. Płomień i światło, jak pisze Cirlot (2007: 320), „[...] mają pewne znaczące punkty styczne. Według Bachelarda płomień symbolizuje transcendencję samą w sobie, światło zaś jej oddziaływanie na sferę dookólną”. Dla Junga (za: Cirlot 2007: 183) żółty to „[...] kolor słońca, które wyłania się z mroku, by jednak, co istotne, znów zniknąć w ciemności”, a ponadto „[...] żółć pozostaje kolorem intuicji, która wskazuje początki oraz kierunki wydarzeń”. I rzeczywiście, utrzymana w żółtej kolorystyce pierwsza część filmu portretuje próbę odszukania przez Justine nowej drogi życiowej, swoistego przejścia, ale także, jak się w końcu okazuje, stanowi zapowiedź ostatecznego rozpadu relacji zarówno rodzinnych, jak i społecznych. Według Junga (za: Cirlot 2007: 183) żółty kolor wprowadzie kojarzy się ze światłem, iluminacją, ale także z rozproszeniem oraz zbiorczą generalizacją. W tym kontekście nie sposób nie przywołać symboliki lampionu, który, jak podkreśla Cirlot (2007: 221), „[...] jak wszelkie »światło« uniezależnione od światła, tj. oderwane, symbolizuje życie jednostkowe wobec egzystencji kosmosu, przejściowość wobec wieczności, »rozproszenie« wobec esencji”. Jeśli więc lampiony są metaforą jednostkowego życia, to fabuła filmu wyraźnie uwypukla jego fatalizm. Lampiony z życzeniami przynoszą gościom weselnym radość, ale nie trwa ona dłużej niż sam ceremoniał. Świecąc przez chwilę jasnym światłem, wypuszczone do nieba w jakimś wspólnym zbiorze, ostatecznie dryfują samodzielnie, do chwili, aż całkowicie się wypalą i znikną z pola widzenia. Zarówno opisana scena, jak i całe wesele odbywa się nocą, w porze dnia związanej z bierną, żeńską zasadą organizującą uniwersum, będącą uprzedniością zwiastującą dzień, czyli zmianę (Cirlot 2017: 272). I choć rytuał weselny ukrywał u swych podstaw konieczność zdyscyplinowania Justine, rewolucja, która ostatecznie się dokonała, miała wyraźnie inny kształt, niż życzyłaby sobie tego rodzina panny młodej.

Przywołane powyżej symboliczne znaczenia pomagają nakreślić obraz zaproszonych na wesele gości, którzy jako grupa społeczna tworzą osobny zbiór, stając się tym samym swoistą figurą uosabiającą społeczne mechanizmy i konwenanse, niespójne, którym bohaterowie ulegają nieświadomie, odruchowo. Przede wszystkim są one krzywdzące wobec potrzeb wybranej (cierpiącej na depresję) jednostki. Jak podkreśla Kristeva,

[...] nieświadomość jako ciało mówiące to jedno z największych odkryć w kulturze nowożytnej. Freud chce nam powiedzieć, że to, co umyka rozumowi, samo posiada własną dyskursywność, że to, co pozornie nierozumne, także posiada język, że to, co pozornie chaotyczne, poddane jest prawom struktury. Ma to niebagatelne znaczenie zarówno dla koncepcji podmiotu, jak koncepcji języka. [...] gdyby tak było, popędy jako mroczne siły biologiczne nigdy nie mogłyby zostać uświadomione, czyli nigdy nie mogłyby stać się sensowne. Tym, co spełnia tu rolę pośredniczącą, jest język. Jak powiada hermeneutyka, to tylko ma sens w naszych oczach, co już miało ów sens w sposób utajony. Jak zauważa Lacan, „nieświadomość ustrukturowana jest jak [lub w innych wariantach: poprzez] język”, co oznacza, że podmiot staje się podmiotem dopiero wtedy, gdy wkracza w porządek symboliczny. Dla Freuda, do którego Lacan nieustannie powraca, popędy są nośnikami znaczeń, których odczytywaniem zajmuje się psychoanaliza (Kristeva 2007: 10, 11).

Tym samym, wyróżniając nieświadomość jako jedno ze źródeł poznania, można przyjąć, że poprzez język rozumiany jako narzędzie komunikacji pozwala ona dotrzeć do znaczeń wcześniej nieobecnych. Dodatkowo niezależnie od języka odpowiedzialnego za kategoryzację pojęć funkcjonuje język odwołujący się tylko do sfery emocjonalnej (Cassirer 1977: 81). Niejako dopełniając narrację, w drugiej części filmu – często używając błękitnej tonacji – von Trier na pierwszym planie umieszcza siostrę Justine. Kolejny raz sięga więc po kolor jako element transponujący znaczenie, ale też przynależący szczególnie do rzeczonych emocji. Niebieska jest więc Melancholia. Jak pisze Cirlot (2007: 184), „[...] błękit to mrok, który stał się widzialny. Błękit, pomiędzy bielą i czernią (dnem i nocą) wskazuje na równowagę zmienną zależnie od tonacji”.

Nasycone błękitem kadry, dominujące w części filmu opowiadającej o Claire i jej emocjach, są więc próbą zademonstrowania towarzyszącego jej strachu. Kobieta, w przeciwieństwie do siostry, nie potrafi pogodzić się z nieuchronną katastrofą, dlatego pozwala, by jej perspektywę zdominował „mrok, który stał się widzialny” (Cirlot 2007: 184). Błękit podkreśla również symbolikę wrogiej planety. Depresja i uosabiająca ją Melancholia niosą mrok i śmierć. Należy jednak podkreślić, że jej kolor wskazuje, iż emocje zostały rozpoznane i oswojone, zwłaszcza w przypadku Justine. Można więc wysnuć tezę, że w pewnym sensie Melancholia, poza lękiem i niemocą, przynosi ukojenie, spokój oraz równowagę wynikłą z samoświadomości.

## Struktura depresji

Co bardzo istotne, von Trier rozumie samotność Justine i wymownie przesuwając ciężar owego dojmującego doświadczenia na otoczenie, nie zaś na główną bohaterkę. Justine nie jest przedstawiona jako ofiara samej depresji, w jej nieprzystosowaniu dostrzegalna jest siła, a nie słabość. Tym samym uwidacznia się spostrzeżenie, że każda forma wykluczenia czy odrzucenia potęguje (w sposób oczywisty) destrukcję i poczucie samotności. Uwypuklenie osamotnienia

zyskuje tu paradoksalny, przewrotny, ale i tragiczny wydźwięk. Depresja jest chorobą samotności i pustki, która w sposób szczególny domaga się rozumienia i obecności innych, zwłaszcza bliskich osób. Trafnie pisze o tym A.O. Scott w recenzji zatytułowanej *Bride's Mind Is on Another Planet*:

W przeciwieństwie do innych bohaterów-ofiar von Triera – w tym granych przez Emily Watson w *Przełamując fale*, Nicole Kidman w *Dogville* i Björk w *Tańcząc w ciemnościach* – Justine nie jest atakowana i poniżana przez innych ludzi. Zneutralizowano tu element męskiej agresji, który był tak potężną siłą we wspomnianych filmach i integralną częścią osobowości twórczej Pana von Triera. Mężczyźni, którzy „krążą” wokół ślubu, w tym beztroski Michael i narzucający się John, nie są groźni, tylko beużyteczni (Scott 2011; tłum. moje – H.K.).

Także Tadeusz Sobolewski w przywołanej już w niniejszym artykule recenzji, powracając przy tym do innego filmu von Triera, *Idioci* (1999), podkreśla fatalizm wynikający z osamotnienia bohaterki, ale także siłę, która może mieć w nim swój zaczyn:

W *Melancholii* powraca trop z filmu von Triera, który podoba mi się najbardziej (choć nie jest to film „do lubienia”) – *Idiotów*. Wyrażał on ideę, że to, co w życiu społecznym bywa oceniane jako nienormalne, chore, „idiotyczne”, w pewnych sytuacjach nabiera wartości i służy jako obrona, staje się źródłem siły. Ten paradoksalny mechanizm jest jednym ze źródeł sztuki [...]. U Triera nie ma apokalipsy, nie ma winy, kary, nagrody. Nie ma wyjścia. Jest czysta ostateczność, która się zbliża, wprawiając widza w szczególny stan oczekiwania, czy wręcz pożądania (Sobolewski 2011).

Samotność Justine ma swoją przyczynę w niezrozumieniu jej przez bliskich, w ich niemal odruchowej pogardzie dla jakichkolwiek symptomów niezgodności z tym, co charakteryzuje ich samych. Nie bez przyczyny akcja *Melancholii* rozgrywa się w specyficznym miejscu – jest nim stary szwedzki zamek Tjolöholm. To przestrzeń precyzyjnie określona, ale i w jakimś sensie nieścista, odwołująca się do baśni, a tym samym do gry wyobraźni, gdyż, jak stwierdza Cirlot,

[...] zamek to symbol złożony, wywodzący się z [obrazu] domu i jednocześnie obszaru ogrodzonego [...] zamek to – w sensie ogólniejszym – zbrojna i czuwająca moc duchowa [...]. Lśniącą blaskiem świątynia jest urzeczywistnieniem niepojętego, materializacją nieoczekiwanego (Cirlot 2007: 469–470).

Ten osobniczy kontrast pomiędzy określonym i niedookreślonym ma wzmocnić poczucie zagubienia i dezorientacji Justine. Nie sposób także nie odnieść wrażenia, że jako symbol zamek urzeczywistnia głębszy sens choroby, z jaką zmagą się bohaterka. Zamek pełni bowiem swoistą funkcję heterotropii – utopii, o których Michel Foucault pisał, że:

[...] stanowią one umiejscowienie pozbawione prawdziwego miejsca. Wobec rzeczywistej przestrzeni utopie znajdują się w ogólnej relacji bezpośredniej bądź odwróconej analogii. Są społeczeństwem w formie doskonałej albo stanowią jego doskonałe przeciwieństwo, pozostają jednak zawsze w zasadniczy i fundamentalny sposób przestrzeniami nierzeczywistymi (Foucault 2006: 9).



Dla Justine zamek uosabia miejsce, w którym próbuje się ona dostosować do społecznych wymagań, jakie narzuca rodzina. To miejsce prostych, klarownych zasad mających stanowić odpowiedź na, jak się wydaje, specyficzny rodzaj ułomności. To także przestrzeń, w której Justine powinna doświadczyć szczęścia, rozpoczynając nowy rozdział w życiu, otoczona rodziną i przyjaciółmi. W tym kontekście zamek wyznaczony na miejsce ceremoniału stanowi dla niej rodzaj obietnicy spełnienia, w którym, jak się potem okaże, tylko na chwilę świat stanie się lepszy, a życie łatwiejsze, gdyż wzbogacone celem lub raczej obowiązkiem. Akcja filmu osadzona jest w baśniowej przestrzeni, by kontrastując ją z bolesnymi doświadczeniami ostatecznie wykazać fałsz i złudność otoczenia, by zdemaskować fasadowość zachowań bliskich głównej bohaterki.

*Melancholia* legitymizuje miejsce jako przestrzeń ustalonych wartości, które ulegają powolnej demitologizacji, niemniej, jak zauważa Yi-Fu Tuan (1987: 75), na początku tego procesu miejsce jest tożsame z utopią zwiastującą konsensus. Przestrzeń pozostaje czymś, co wyznacza tożsamość, jako że stanowi centrum ustalonych wartości, ale istotne okazuje się to, że człowiek poprzez przebywanie w przestrzeni przydaje jej określonych konturów, wyznacza jej schemat czy wzór (Tuan 1987: 53–54). Podobny zabieg – podkreślenia kojącej wiary w nieprawdziwe – von Trier wykorzystuje wtedy, kiedy pozwala małemu chłopcu śledzić rozmiar planety za pomocą zwiniętego w spiralę drutu. To magiczne urządzenie, które chłopczyk sam skonstruował, kształtem przypominające koło na patyku, ma zaspokoić ciekawość kilkulatka i utwierdzić go, a potem jego matkę – siostrę Justine – w przekonaniu, że obca planeta nie stanowi zagrożenia i że przeleci w bezpiecznej odległości od Ziemi, pozostając tylko fascynującą naukowo atrakcją. Warto sięgnąć po znaczenie symboliczne dziecięcej zabawki, która swoim kolistym kształtem ma scharakteryzować Melancholię, ma ją okiełznać, oswoić i w końcu odseparować od reszty świata, w szczególności tego, co wydaje się bezpieczne i znajome. Zgodnie ze słowami Cirlota:

[...] włączanie istot, przedmiotów czy figur w obszar zamknięty jakimś obwodem ma sens dwojaki: od środka – ograniczania i określenia, od zewnątrz – ochrony owej zawartości materialnej bądź psychicznej, chronionej w ten sposób przed [...] zagrażającymi jej z zewnętrznej strony; wykazującej pewne podobieństwo do chaosu (Cirlot 2007: 278–279).

Taka próba symbolicznej interpretacji wydaje się pasować do wizji von Triera, w której drucziana zabawka pełni rolę magicznego amuletu, pomaga bowiem ukoić lęk i oswoić rzeczywistość na chwilę przed całkowitą katastrofą, daje więc siłę potrzebną do zmierzenia się z tym, co budzi strach i pozostaje nieznanne. Duński reżyser, wykorzystując takie elementy świata przedstawionego, wzbogaca filmową narrację o to, co wydaje się w pierwszym odruchu zbyt irracjonalne, ale, jak uświadamia twórca, ostatecznie pomocne w pokonywaniu tego, co wywołuje lęk. Trudno też tego symbolicznego szyfru nie odnieść do samej depresji jako stanu psychicznej izolacji, jak również obrony przed chaosem rzeczywistości, który przeraża i paraliżuje.



Film von Triera jako środek wyrazu symbolicznej treści wydaje się niełatwy w odbiorze. Reżyser, co ważne, podkreśla także pozytywne aspekty depresji/melancholii, takie jak opanowanie w obliczu zbliżającej się katastrofy i pomoc siostrzeńcowi, zachowanie, które pozwala Justine kontrolować wewnętrzną rozpacz związaną z niemożnością poprawnego odczuwania. Tym samym umieszcza depresję w pozytywnym kontekście, jako tę jakość, która potrafi służyć jakiemuś dobru, co może stanowić pocieszenie. Paradoksalnie depresja nie jest swoistą pułapką bez wyjścia. Co więcej, zostaje przedstawiona jako siła w obliczu nieuchronnego.

### **Podsumowanie. Melancholia – pomiędzy siłą a słabością**

Zademonstrowane w *Melancholii* rudymen tarne niezrozumienie potrzeb, które kształtują się w sferze zdrowia i choroby, pozwala dostrzec rezygnację z psychicznej postawy niezgody, takiej, jaka zachodzi na przykład w chwili oswojenia w sobie choć części cierpienia. Dychotomiczny podział, w którym zawiera się brak zrozumienia, podkreśla moment zmiany jako element sprzeciwu wobec postawy protestu. Nie bez przyczyny goście weselni sukcesywnie wypełniają swoje postanowienie dobrej zabawy uprawomocnione umową społeczną. Justine zaś jako osoba w depresji nie jest w stanie wywiązać się ze swojego zobowiązania, w związku z tym w akcji swojej małości, lub też raczej wielkości, zakłóca społeczny konwenans towarzyszący rytuałowi wesela. Ten swoisty bunt pozwala w sposób ostateczny zwrócić uwagę otoczenia na cierpienie Justine spowodowane niemożnością odczuwania według i w zgodzie ze społecznymi wymogami. Nie sposób więc nie zauważyć, że Lars von Trier portretuje depresję jako siłę, a nie słabość, zaś towarzysząca Justine wytrwałość w swoistym postanowieniu niezgody na zastaną rzeczywistość pozostaje ze strony głównej bohaterki aktem niezaprzeczalnej odwagi i determinacji. Relacje Justine z osobami, które nie są bezpośrednio doświadczane depresją, mają uwidocznić fałsz tych ostatnich. Ukazać zakłamanie i ułomność w percepcji rzeczywistości, przeciwstawiając temu swoistą prawdę choroby i wpisany w to absurd. Polega on na tym, że życie nieobciążone depresją zostaje ukazane jako nie-życie. Paradoksalnie stan emocjonalnej dysfunkcji i cierpienia pozwala von Trierowi wskazać prawdę i unikalne doświadczenie życia w całym jego charakterze, wiążąc je także z koniecznością ubierania społecznych masek. To one animizują społeczną tożsamość, która „[...] jest nadawana w aktach społecznego rozpoznania” (Berger 2004: 97). W *Melancholii* depresja jawi się jako doświadczenie graniczne, nierozzerwalnie związane z poszukiwaniem autentyczności. Poprzez fabułę twórca portretuje pragnienie zrzucenia masek, które może zająć w przypadku niespójnego wizerunku – rozdziału pomiędzy tym, co publiczne, a tym, co pozostaje w sferze prywatności. Ta dysharmonia tylko podkreśla wyraźny związek depresji z poczuciem fałszu, ale i z pozytywnym spojrzeniem, które może pozostać bliższe obiektywizmowi niż pesymizmowi. Tak uchwycone relacje depresji i autentyczności niewątpliwie pozostawiają przestrzeń dla autorefleksji.

Dzięki treściom symbolicznym reżyser odwołuje się przede wszystkim do emocji. Kreuje sytuacje oraz motywy w sposób klarowny i poprzez emocjonalną transparentność zwraca się niejako wprost do widza, budując intymną relację pomiędzy doświadczeniem depresji a wrażliwością odbiorcy. Sam obraz określa się jako zbiór spójnych form opatrzonych jednym sensem (Cirlot 2007: 276). Jak zaznacza autor przywoływanego tu *Słownika symboli*, obraz przyjmuje najwyższą z form umożliwiających poznanie, powodem tego pozostaje fakt, że poznanie dąży w swojej syntezie do całkowitej wizualizacji (Cirlot 2007: 276). Z kolei w myśl teorii Herberta Reada „[...] wszelki wytwór sztuk wizualnych jest formą myśli, a więc ma dający się uchwycić rozumowo ekwiwalent pojęciowy” (Read, cyt. za: Cirlot 2007: 276). Obraz staje się więc nie tylko dopowiedzeniem czy inicjatorem narracji. Przede wszystkim dopełnia grę symboli obecną w *Melancholii*.

W filmie von Triera symbolika kreuje i domyka obraz depresji, wzmacnia go, przywołując emocje, ale przede wszystkim wszystko to, co jest obecne pod powierzchnią znaczeń. Język symboliczny współbrzmi z depresją na poziomie tego, co zostaje często intencjonalnie ukryte, by pozostać odseparowane od innych ludzi i od otaczającej rzeczywistości. Jak zauważa Julia Kristeva (2007: 223), „[...] sztuka obrazu celuje w surowym ukazywaniu okropności, kino zaś jest sztuką apokaliptyczną w najwyższym stopniu, ponieważ obrazy posiadają moc prowadzenia nas w lęku”. Tę osobliwą zdolność kina wykorzystał von Trier. Połączył narrację o psychicznej niemocy związanej z depresją, która tak silnie odgradza od świata, z językiem filmowego obrazu i symbolu, który werbalizuje to, co ukryte, i dopełnia obrazu melancholii, podkreślając tragizm, ale także właściwą jej unikatowość. Ma ona swój przyczynek w negacji oraz swoistym sprzeciwie wobec tego, co zastane, a co czasem zbyt trudne. Symboliczne obrazy, a także towarzysząca im koncentracja na przekazywaniu znaczeń za pomocą „tego, co widzialne” (Citko 2014: 32) suponuje niemożność wyrażenia siebie w chorobie. Podkreśla więc wyalienowanie bohaterki, ale też uświadamia, jak bardzo obcy pozostaje jej świat dla osób niedotkniętych podobnym doświadczeniem. Symbolika pozwala tragizm tej sytuacji uchwycić i urzeczywistnić.

### Bibliografia

- Baudrillard, Jean. 2005. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Baudry, Jean-Louis. 1974–1975. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. Transl. Alan Sheridan. *Film Quarterly*, 28 (2), s. 39–47.
- Berger, Peter L. 2004. *Zaproszenie do socjologii*. Tłum. Janusz Stawiński. Warszawa: PWN.
- Buczyńska, Hanna. 1963. *Cassirer*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Cassirer, Ernst. 1977. *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Tłum. Anna Staniewska. Warszawa: Czytelnik.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2007. *Słownik symboli*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Citko, Katarzyna. 2014. Antropologia obrazu jako myślenie hermeneutyczne w badaniach nad filmem. W: Gwóźdź, Andrzej, i Kempna-Pieniążek, Magdalena (red.). *Film i media – przeszłość i przyszłość. Konotacje*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 32–40.

- Diel, Paul. 1952. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque. Étude psychanalytique*. Paryż: Payot.
- Douglas, Mary. 2007. *Czystość i zmaza*. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eliade, Mircea. 1966. *Traktat o historii religii*. Tłum. Jan Wierusz-Kowalski. Warszawa: KiW.
- Foucault, Michel. 2006. O innych przestrzeniach. *Heterotropie*. Tłum. Maciej Żakowski. *Kultura Popularna*, 2 (16), s. 7–13.
- Fromm, Erich. 1951. *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Tłum. Józef Marzęcki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Godzic, Wiesław. 1991. *Film i psychoanaliza: problem widza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hamela-Dudek, Katarzyna. 2012. Dwa filary Cassirerowskiej koncepcji kultury. *Estetyka i Krytyka*, 26 (4), s. 97–107.
- Jacobi, Jolande. 1947. *La Psicología de C. G. Jung*. Madryt: Espasa-Calpe.
- Kristeva, Julia. 2007. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. Michał Paweł Markowski i Remigiusz Rzyziński. Kraków: Universitas.
- Lévi-Strauss, Claude. 1970. *Antropologia strukturalna*. Tłum. Krzysztof Pomian. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Raube, Sławomir. 2015. Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera. *Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, 27, s. 105–115.
- Seltzer, Mark. 2015. *Kultura rany*. W: Łysak, Tomasz (red.). *Antologia studiów nad traumą*. Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska. Kraków: Universitas, s. 313–359.
- Showalter, Elaine. 1997. Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej. Tłum. Krystyna Kujawska-Courtney i Witold Ostrowski. *Teksty Drugie*, 4 (46), s. 147–167.
- Styron, William. 2012. *Ciemność widma. Esej o depresji*. Tłum. Jerzy Korpanty. Warszawa: Świat Książki.
- Thorsen, Nils. 2016. *Lars von Trier: życie, filmy, fobie geniusza*. Tłum. Agnieszka Sylwia Musialska. Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las.
- Tuan, Yi-Fu. 1987. *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. Agnieszka Morawińska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

### Netografia

- Coomaraswamy, Ananda K. 1980. *Symbols*. [Online]. [Studiesincomparativereligion.com](http://www.studiesincomparativereligion.com). Dostęp: [http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Symbols-by\\_Ananda\\_K\\_Coomaraswamy.aspx](http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Symbols-by_Ananda_K_Coomaraswamy.aspx) [12.04.2019].
- Scott, A.O. 2011. *Bride's Mind Is on Another Planet*. [Online]. [Nytimes.com](http://www.nytimes.com). Dostęp: <https://www.nytimes.com/2011/11/11/movies/lars-von-triers-melancholia-review.html> [3.02.2019].
- Sobolewski, Tadeusz. 2011. *Katastrofa jako lekarstwo*. [Online]. [Wyborcza.pl](http://wyborcza.pl). Dostęp: [http://wyborcza.pl/1,75410,9622686,Katastrofa\\_jako\\_lekarstwo.html](http://wyborcza.pl/1,75410,9622686,Katastrofa_jako_lekarstwo.html) [3.02.2019].
- Świrek, Krzysztof. 2011. *Melancholia*. [Online]. [Kino.org.pl](http://kino.org.pl). Dostęp: [http://kino.org.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1144&Itemid=645](http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1144&Itemid=645) [4.02.2019].
- Wróblewski, Janusz. 2011. *Rozmowa z Larsem von Trierem. Persona non grata*. [Online]. [Polityka.pl](http://polityka.pl). Dostęp: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1516302,2,rozmowa-z-larsem-von-trierem.read> [4.02.2019].

### Filmografia

- Filmy w reżyserii Larsa von Triera  
*Idioci* (dun. *Idioterne*, ang. *The Idiots*). 1999.  
*Melancholia*. 2011.

### Streszczenie

Autorka systematyzuje rozważania nad problematyką depresji oraz melancholii i traumy wynikłej z tych przypadłości na przykładzie *Melancholii* w reżyserii Larsa von Triera. Poddaje analizie oraz interpretacji symbolikę depresji zawartą we wspomnianym filmie. W tekście wykazano, że obraz depresji przedstawiony w *Melancholii*

w sposób symboliczny odzwierciedla różne postawy społeczne wobec tej choroby oraz pełni funkcję komunikatywną względem widza. Powyższe rozważania umieszczono w kontekście badań nad antropologią obrazu oraz analizy języka symbolicznego, w powiązaniu z rozważaniami nad charakterem społecznych doświadczeń.

### **A Symbolic Image of Depression in Lars von Trier's *Melancholy***

#### **S u m m a r y**

The author of this article systematizes reflections on the problems of depression and melancholy and the resulting trauma based on the example of *Melancholy* directed by Lars von Trier. She analyses and interprets the symbolism of depression contained in the film. In the article, it is shown that the image of depression presented in *Melancholy* rises to the rank of a symbol that portrays different social attitudes towards illness and has a communicative function towards the viewer. These analyses involve research on the anthropology of the image, as well as the analysis of the symbolic language, which is important, among other things, in the consideration of the nature of broadly understood social experiences.