

(*resp.* artystycznej) organizującej powstawanie filmu i wspólnymi siłami realizującej określony projekt – nie straciła na ważności, nie przeminęła i nie odeszła w zapomnienie. Bez kreatywnego podejścia do sztuki ruchomych obrazów w najróżniejszych jej rodzajach, gatunkach, odmianach i społecznych obiegach

nie sposób sobie wyobrazić we współczesnym życiu filmowym obecności tego, co – sięgając do wspaniałych tradycji rodzimej myśli społecznej – można określić mianem *współczynnika humanistycznego* jakiegokolwiek produkcji filmu.

Ambiwalencja Melancholii

MONIKA PROSZAK

ANNA ŻYMEŁKA

Próby refleksji nad *Melancholią* Larsa von Triera nie sposób zacząć od początku. Wszelkie początki są tu względne. Bo od czego należałoby zacząć? Od tego, że Justine i Claire powstały z inspiracji de Sade’em i Genetem? A może od tego, czym jest melancholia? Czarną żółcią, szczególnym typem charakteru, nastrojem, chorobą czy ludzką kondycją? Od interpretacji dzieł sztuki, które pojawiają się wprost lub nie wprost w kluczowych momentach utworu?

Wobec niemożliwości początku, absolutnego punktu oparcia, przyjrzymy się zaledwie jednej ze stron, ufając, że odniesie ona czytelnika do całości dzieła^[1]. Proponujemy uznać niniejszą wypowiedź za głos w rozmowie, za odpowiedź na pytania postawione przez obraz filmowy, który z kolei sam może być rozumiany jako odpowiedź wywołana innymi już pytaniami, cyklicznie powracającymi w tej niekończącej się rozmowie.

Wieloznaczność dzieła jest tym, co otwiera na nieskończone możliwości interpretacji utworu. *Melancholia* jest dziełem otwartym, zaprasza widza do współuczestnictwa w procesie twórczym, który nie kończy się wraz z ostatnią sceną filmu, ale trwa tak długo, jak długo w pamięci widzów rezonują obrazy, wątpliwości i pytania przezeń wywołane. Wieloznaczność *Melancholii* zbudowana jest na różnych płaszczyznach. Jedną z nich jest wszechobecne zapożyczenie i cytaty – filmowy, malarski i literacki – co przywodzi na myśl *Anatomię melancholii* Roberta Burtona^[2].

Wieloznaczność wzmagana jest także przez wykorzystanie w filmie fragmentów opery Wagnera *Tristan i Izolda*, a zwłaszcza tych jej części, w których zastosowany jest akord tristanowski, zwany diabelskim. Doprowadza on do destrukcji harmonii poprzez wprowadzenie dysonansu, który nie znajduje rozwiązania aż do samego końca utworu (zarówno w filmie, jak i w operze)^[3]. Buduje to trudne do zniesienia napięcie, dopuszczające wielość interpretacji: każdy ze słuchaczy może inaczej „dopisać” rozwiązanie akordu. Von Trier gra wieloznacznością, która wywołuje niepokój

[1] Można pomyśleć, że z podobnym problemem niemożliwości początku mierzył się reżyser *Melancholii*, czego efektem jest kompozycja filmu: początek jest tu końcem, a koniec początkiem, film jest niejako zamkniętym kręgiem.

[2] To klasyczne dzieło z roku 1621 jest niemal w całości złożone z zestawień cytatów, wypisów o melancholii z pism pochodzących z rozmaitych dziedzin i czasów. Okazuje się zatem, że sama forma utworu filmowego odnosi nas do melancholii. Ponadto w jednym z wywiadów von Trier mówi, że stworzenie filmu o melancholii było próbą zmierzenia się z mrokami jego własnej duszy, z depresją. U Burtona można dostrzec podobne motywacje, czytamy tam: „I write of melancholy by being busy to avoid melancholy”.

[3] Warto w tym miejscu wspomnieć, że diabelski akord pojawia się w samym filmie wiele razy, zawsze wtedy, kiedy Justyna spotka Melancholię, a zatem kiedy mamy do czynienia z momentami przełomowymi historii (zupełnie tak jak w operze Wagnera).

i odzwierciedla melancholijność świata i samej Justine. Niepokój ów podkreślany jest dodatkowo ujęciami kręconymi z ręki.

By nie zgubić się w gąszczu ścieżek prowadzących od jednych znaczeń ku innym, proponujemy za klucz interpretacyjny przyjąć trzy przemiany ducha ludzkiego, o których pisze Fryderyk Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra*. Są to stopnie egzystencji, jakie w stawaniu się sobą i w przewyciężaniu siebie winien pokonać człowiek^[4]. Przemiana postępuje od człowieka nakładającego na siebie coraz to liczniejsze obowiązki (wielbłąd), przez tego, który potrafi powiedzieć „nie” (lew), aż po twórcę nowych wartości, mówiącego święte „tak” (dziecię). Nie każdy jest zdolny do przejścia tych stopni. Justine udaje się przejść przez wszystkie etapy, Claire pozostaje do końca wielbłądem, a John wydaje się nawet nie wkraçać w krąg przemian. Nasza uwaga w całości skupi się na Justine^[5].

Wielbłąd

Złotolśniące *powinieneś* legło mu oto
w poprzek drogi – łuskowiec, a na każdej
łusce błyszczą złote *powinieneś!*

Fryderyk Nietzsche,
Tako rzecze Zaratustra

„You should be happy” – tymi słowami zwraca się John do Justine podczas uroczystości weselnej. Sam nakaz jest absurdalny – jak

[4] Dla Nietzschego droga ta nie ma charakteru liniowego, nie jest tak, że etap raz przeżyty, raz pokonana w sobie słabość, nigdy już nie powróci. Jest to raczej nieustanne przewyciężanie siebie, walka z sobą, bycie po trochu wielbłądem, lwem, dziećciem. Na potrzeby zrozumienia tego zmagania Nietzsche posługuje się sugestywnym obrazem, który upraszcza ten stan rzeczy. Podobny obraz przemian egzystencji dostrzegamy u von Triera.

[5] Intuicja takiego charakteru zmiany Justine jest polemiczna względem opinii profesora Mikołajki (wypowiedzianej w audycji Programu II PR), który twierdzi, że postawa Justine jest apoteozą destrukcji.

[6] Zauważmy, że wykorzystanie tu przez Larsa von Triera astrologicznego wpływu planety nie

można komuś nakazać szczęście? Justine próbuje spełnić tę powinność, poddaje się nakazom tradycji, społeczeństwa, utartym schematom postępowania. Godzi się na małżeństwo, bajkowe przyjęcie weselne, chwilami nawet wydaje się cieszyć ze związku z Michaelem. Wszystkie wybory, dziejące się niejako mimo woli bohaterki, doprowadzają ją do sytuacji, w której rozpoczyna się fabuła filmu.

Choć tyle wokół Justine się dzieje, ona sama jest bierna, bezwładna. Poddaje się kierownictwu innych. Pozwala nakładać na siebie obowiązki, które kto inny uważa za godne podjęcia. Powinna być szczęśliwa, a to znaczy dobrze dopasowana do wymogów społecznych, zanurzona w błogości dobrobytu. A jeśli nie jest szczęśliwa, to powinna przynajmniej dobrze szczęśliwą udawać. Powinności błyszczą wokół, aż do obrzydzenia. Ona bierze je na siebie, tak jak wielbłąd, juczne zwierzę, które kłęką, by wziąć na siebie kolejny ciężar. Nie jest w stanie przyjąć konsekwencji wynikających z powiedzenia „nie”, nie potrafi zdołać się na głos sprzeciwu.

Lew

Stworzyć sobie wolność i święte *nie* nawet
o obowiązku; na to, bracia moi,
lwa potrzeba.

Fryderyk Nietzsche,
Tako rzecze Zaratustra

Justine poznajemy właściwie wtedy, gdy zaczyna zdobywać świadomość własnej bierności. Świadomość niemocy, bezwładności, jest zarazem świadomością rozpacz. U Sorena Kierkegaarda bowiem rozpacz to stan, w którym tkwi każdy, kto nie jest samym sobą. Jest to zarazem stan wyjściowy w rozwoju osobowości, znajdują się w nim wszyscy, o ile nie podejmą próby stawania się sobą, to znaczy próby odpowiedzi na własne powołanie.

Justine, dzięki wpływowi Melancholii^[6], zyskuje świadomość niezgodności z sobą samą. Zaczyna odróżniać siebie od tego, czym nie jest, z czym się nie utożsamia. Wszystko to, co dotąd przyjmowała na swoje barki, zaczyna jej ciążyć, bo pochodzi nie od niej, ale

z obcego jej świata. Justine zdobywa się na dystans wobec świata, a umożliwia go owa tajemnicza planeta i związany z nią chorobowy stan. Melancholia jako szczególny stan duszy powoduje rozluźnienie związków ze światem, oddalenie, które w dalszej kolejności ześrodkowuje uwagę melancholika na samym sobie.

Skupienie na sobie i zdystansowanie się, odróżnienie od dotąd znanych standardów postępowania, jest w pierwszej kolejności negacją. Justine mówi „nie” temu, co dotąd działo się w jej życiu. Negacja nie przyjmuje jednak formy cichej ucieczki, samobójstwa, ale niemal zupełnej destrukcji. Przejawia się ona w okrutnych i – wydawałoby się – bezsensownych wypadkach, jakie wydarzają się podczas wesela, lecz kulminuje w ostentacyjnym akcie seksualnym z przypadkowym mężczyzną.

Destrukcyjna ta przekreśla prawie wszystko, co było do tej pory udziałem Justine: miłość, małżeństwo, pracę zawodową, relacje z najbliższymi. Można ją jednak rozumieć także jako pierwszy świadomy akt woli bohaterki. Być może jest jakaś logika tego szaleństwa, cel, który – nie dość jeszcze wyraźnie – pojawia się na horyzoncie. Burzenie jest u Nietzschego domeną lwa, to on, mówiąc „nie”, wygrywa dla siebie wolność. Jest to jednak wolność negatywna, która przygotowuje pole dla czegoś innego, a sama niczego nie tworzy. Lew burzy stare wartości, ponieważ jest to konieczne, by zrobić miejsce dla nowych.

Dziecię

Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym ruchem, świętego *tak* mówieniem.

Fryderyk Nietzsche,
Tako rzecze Zaratustra

Tworzenie nowych wartości, mówienie światu „tak” jako wyraz akceptacji tego, co w nim jasne i piękne, ciemne i bolesne, jest domeną dziecka. Dziecko, obdarzone naturalną niewinnością, bierze wszystko, co napotyka, za dobrą monetę; przeszkody omija,

zamiast je burzyć – akceptuje fakt, że nawet jeśli nie wszystko można zmienić, życie godne jest miłości.

Justine łączy z wędrowną planetą dziwna więź, która znajduje swe wypełnienie w momencie zderzenia Melancholii z Ziemią. Dopiero w tym ostatecznym akcie Justine staje się nietzscheańskim „dziecięciem”. Im bliżej katastrofy, tym bardziej ożywia się, tym pełniej mówi „tak” całej rzeczywistości: rozumie los, zgadza się z nim. Nie sprzeciwia się temu, co ma nastąpić, nie jest to jednak stoicka obojętność. Jest to raczej *amor fati*: miłosna zgoda na to, co niesie życie, nawet jeśli jest to śmierć. Jest to zarazem stan, w którym twórcza wola zdobywa panowanie nad losem, mówi zatem: „tak: tego właśnie chciałam”. W tym akcie afirmacji wszystko to, co wola napotykała jako obce, zostaje przez nią przyswojone i poddane jej panowaniu.

Justine w pewnym momencie mówi: „I see things”. Początkowo wydaje się to zagadkowe, a nawet niepoważne – nagle reżyser wprowadza wieszczkę, współczesną Kasandrę? Kryje się tutaj jednak głębsza intuicja: melancholicy byli przecież uważani za obdarzonych nadzwyczajnymi zdolnościami, darem przewidywania przyszłości i proroczych snów[7].

jest przypadkowe. Od starożytności melancholię (różnie rozumianą) wiąże się z wpływem planet, dokładniej – Saturna. Melancholicy nazywani byli dziećmi Saturna, jego wpływ miał być odpowiedzialny za wszystkie cechy ich usposobienia (ponuractwo, skłonność do samotności, skąpstwo, lękliwość). Utożsamianego z Saturnem Kronosa Klibansky nazywa bogiem sprzeczności, tak zawiłe i wieloznaczne są jego losy i oddziaływania na ludzi. Z jednej strony był on bogiem urodzaju, patronem rolnictwa, królem Złotego Wieku, bogiem myślicieli i obdarzonych geniuszem artystów. Z drugiej – ciemnym i smutnym bogiem umarłych i śmierci, bogiem kalek i rozbitników.

[7] Zwróćmy uwagę: w jednej ze scen Justine struga patyki podczas przygotowywania *magic cave*. Na płótnach Lukasa Cranacha melancholia przybiera postać młodej kobiety, wiedźmy, pochłoniętej bardzo podobnym zajęciem ostrze-

Zwraca nas to ponownie w stronę filozofii Nietzschego.

Amor fati jest bowiem zwiastunem czegoś dalece bardziej tajemniczego, jest prześwitem wiecznego powrotu. „Nie ma życia poza nami, poza ziemią”, mówi Justine do Claire. Podobnie twierdził Nietzsche: nasz świat jest światem tu-oto, a nie za-światem; na nim powinniśmy się koncentrować, za niego brać odpowiedzialność. Tym bardziej że każda chwila jest wieczna, nic nie przemija. Nietzsche, rezygnując z linearnej koncepcji czasu, proponuje rozumienie czasu jako koła^[8]. „Wszystko powraca”, twierdzi.

Więc jak to? Czy po zagładzie naszego świata wszystko odrodzi się znów, by losy potoczyły się dobrze znaną już koleją? Bardzo trudno wypowiedzieć pozytywną wykładnię wiecznego powrotu. W wersji negatywnej mówi się, że jest to zaprzeczenie przemijania^[9]. Może właśnie dzięki temu Justine wie, co się wydarzy? Ponieważ współlistnieje przeszłość, terażniejszość i przyszłość? Bo istnieje wieczny powrót?

Najgłębsza afirmacja woli i rzeczywistości pozwala na stwierdzenie: „chcę, aby tak się działo zawsze”. Jest to ostateczne wyjście ze stanu rozpacz^[10]: człowiek godzi się sam ze sobą, z otaczającą go rzeczywistością, staje się sobą samym, staje się twórcą: przede wszystkim twórcą samego siebie. Paradoksalnie, w momencie własnej śmierci Justine rodzi się do prawdziwego życia.

nia drewnianego kołka. W tradycji protestanckiej, do której należał Cranach, melancholia wiązana była z działaniem szatana. Tu także objawia się ambiwalencja melancholii: szczególny dar jest zarazem przekleństwem.

[8] Kolista struktura filmu jest zatem również odzwierciedleniem nietzscheańskiej koncepcji czasu jako koła.

[9] Sam Nietzsche wzbraniał się przed klarownym wyłożeniem tej myśli. Podobnie jest u von Triera: początkowe obrazy filmu reżyser uważa za sen Justyny, a nie za rzeczywiste wydarzenia – pomysł na wieczny powrót skrywa się za snem.

[10] Warto wspomnieć, że u Kierkegaarda jest ono możliwe dopiero po śmierci.

* * *

Melancholia jest ambiwalentna. Jest zarówno darem, jak i przekleństwem; jest impulsem do zapoczątkowania świadomego i pełnego życia, lecz zarazem prowadzi do jego końca. Jest syntezą przeciwieństw, które nie zostają w niej zniesione, ale utrzymane i zachowane. Jest bólem i rozkoszą, cierpieniem i radością, bezwładem i wolą mocy, ciemnością i światłem, śmiercią i życiem. Jest zaproszeniem do miłosnej gry, jak u Nietzschego: „Kiedyś bliska – lękiem zdjęty, gdy daleka – kochający, twą ucieczką przywabiony, a gdy szukasz – przepłoszony – cierpię, lecz czegoż nie przeboleałbym dla cię bolejący!”