

Marta Maciejewska

Uniwersytet Gdański

Czarownica, wariatka i seksoholiczka. Protagonistki „trylogii o depresji” Larsa von Trier

Jeden z najbardziej popularnych współczesnych duńskich reżyserów, Lars von Trier, niejednokrotnie był określany mianem mizogina. W swoich filmach prezentuje bohaterki będące ofiarami przemocy i wykluczenia, które na ekranie bywają gwałcone, poniżane czy nawet doprowadzane do śmierci. Jednocześnie – jak gdyby na przekór krytykom jego pomysłów – Duńczyk zaznacza, że współczuje kobietom (Ciapara, 1999). Słynący z przekory von Trier nie lubi jednak mówić wprost, dlatego sposób prezentowania bohaterek w jego filmach często sugeruje całkowicie sprzeczne interpretacje. Reżysera można określić mianem „relatywnego feministy”: otóż „krzywdzi” on na ekranie swoje protagonistki po to, by zwrócić uwagę na problemy kobiecości i sposoby traktowania kobiet oraz zaprezentować porządek społeczny i role, którym kobiety według niektórych reguł powinny się podporządkować (por. Sobolewski, 2009). Te kwestie są dla Duńczyka na tyle ważne, że porusza je (w większym lub mniejszym stopniu) w niemal wszystkich swoich filmach.

Twórczość duńskiego reżysera można podzielić na kilka trylogii – każda z nich zawiera pewne dominanty tematyczne i stylistyczne pozwalające na grupowanie filmów bądź odnoszenie ich do siebie. Pierwsza z nich to tak zwana trylogia europejska, w skład której wchodzi *Element zbrodni* (1984), *Epidemia* (1988) i *Europa* (1991). Druga, prawdopodobnie najważniejsza w twórczości duńskiego reżysera, to trylogia *Złote Serce*. To właśnie w *Przetłumając fale* (1996), *Idiotach* (1998) i *Tańcząc w ciemnościach* (2000) ukonstytuował się model niedostosowanej, nietypowej, wyjątkowej, wykluczonej społecznie bohaterki, do którego von Trier nawiązywał także w następnych filmach, między innymi w kolejnej, niedokończonej trylogii USA (*Dogville* z 2003 roku i *Manderlay* z 2005 roku).

Choć ostatnie filmy von Trier nie zawsze eksplicytnie określa się mianem trylogii, można w nich dostrzec liczne podobieństwa. Filmy tworzące tak zwaną trylogię o depresji (James, 2014; Fazio, 2014), czyli *Antychryst* (2009), *Melancholia*

(2011) i *Nimfomanka* (2013), operują podobnym językiem filmowym i estetyką, zbliżonymi motywami, a przede wszystkim prezentują protagonistki mające wiele wspólnych cech lub doświadczeń. Pojawiają się także bezpośrednie odwołania między filmami, które sugerują, że rzeczywiście mogą być one powiązane.

Osobliwa kobiecość bohaterek

Jednym z tematów przewodnich w twórczości filmowej Duńczyka jest kobiecość – w trylogii o depresji von Triera także porusza tę kwestię. Bycie kobietą dla protagonistek *Antychrysta*, *Melancholii* i *Nimfomanki* jest zarówno naturalną siłą, której nie mogą lub nie potrafią się wyzbyć czy sprzeciwić, jak i czynnikiem częściowo pozbawiającym je wolności, więżącym w patriarchalnym porządku rzeczywistości.

Choć bohaterki filmów von Triera bez skrępowania wyrażają swoją seksualność i często traktują ją jako narzędzie przemocy lub dominacji, ich kobiecość nie wiąże się wyłącznie z chęcią osiągnięcia erotycznej przewagi – satysfakcja i możliwość górowania nad mężczyzną podczas aktu seksualnego są jedynie konsekwencjami obarczenia kobiecością. Jest ona dla bohaterek brzemieniem, którego nie potrafią się wyzbyć i od którego zależne jest ich postępowanie. Protagonistki nie mogą pogodzić dwóch odsłon kobiecości – demonicznej, seksualnej, wyzwolonej i społecznej, podporządkowanej mężczyźnie, skierowanej na bycie matką i żoną.

Protagonistka *Antychrysta* po śmierci synka obwinia się o to, że nie potrafiła być dla niego wystarczająco dobrą matką. Pograża się w depresji i razem z mężem w celach terapeutycznych wyjeżdża do leśnego domku Eden. W filmie można zauważyć jednak znaki sugerujące, że macierzyństwo wcale nie było tą właściwością kobiecości, której bohaterka chciała się poświęcić. Jednym z nich jest zdjęcie małego Nicka, na którym chłopiec ma źle założone buty – prawy na lewej nodze, a lewy na prawej. Pojawia się sugestia, że matka celowo próbowała zdeformować stopy syna – jak gdyby karząc go za to, że jest chłopcem i podobnie jak jego ojciec w przyszłości stanie się patriarchalną jednostką. Ponadto w jednej ze scen powtarza się sekwencja z prologu filmu: widzimy w niej główną bohaterkę, która współżycząc z mężem, kątem oka dostrzega, że jej syn podchodzi do otwartego okna, nie robi jednak nic, aby mu pomóc. Być może kobieta podświadomie pragnie śmierci syna, ponieważ ważniejsza jest dla niej kobiecość pojmowana jako seksualność i własne zaspokojenie.

W zachowaniu bohaterki dominuje model kobiecości skupiony na erotyzmie. Kobieta wielokrotnie nakłania męża do brutalnych zachowań seksualnych – podczas stosunku prosi, aby ją uderzył lub sama go bije i gryzie. Nie potrafi powstrzymać popędu: kiedy mąż w trakcie seksu odpycha ją ze względu na jej nadmierną agresywność, protagonistka ostentacyjnie wybiega do lasu i zaczyna się masturbować, ponadto masturbuje się także dłonią męża, gdy ten leży nieprzytomny. Dopuszcza się również innego brutalnego zachowania w kontakcie z mężem: uderza

go mocno we wzwidzionego członka, pozbawiając mężczyzną przytomności. Co więcej, później onanizuje go, doprowadzając do krwawego wytrysku, który według Rafała Syski „przywodzi na myśl menstruację” (2009, s. 24). Porównanie ejakulacji do wydzieliny miesięczkowej jest istotne w kontekście walki o dominację między kobiecością a męskością, która rozgrywa się w filmie: protagonistka doprowadza do swojej feminizacji członka, sprawiając, że staje się on podległy sile kobiecości.

Jednocześnie kobieta czuje się winna i nie akceptuje swoich zachowań i ich konsekwencji: gdy podczas masturbacji przypomina sobie o śmierci syna, o którą się obwinia, decyduje się dokonać aktu autoobrzezania za pomocą brudnych noży-czek. Ten desperacki czyn jednoznacznie wyraża nienawiść bohaterki do własnej rozbuchanej seksualności, przez którą krzywdziła syna i męża.

W *Antychryście* von Trier kilkakrotnie pokazuje także solidarność kobiet, głównie w walce z męskością i patriachatem. W scenie, w której bohaterowie filmu wspólnie w lesie, nagle między konarami drzewa pojawiają się ręce kobiet – być może chodzi o zjednoczenie się z protagonistką, której udało się sprowokować męża do seksu, zachęcić, aby wyszedł za nią do lasu. Cały ten obraz wygląda tak, jakby główna bohaterka i jej mąż leżeli na osobliwym „ołtarzu kobiecości” i składali w ofierze swoją bliskość (biorąc pod uwagę, że to kobieta zwabiła mężczyznę w to miejsce, ona jest w tej relacji jednostką dominującą i składa męża w ofierze). Ponadto w zakończeniu filmu liczna grupa kobiet bez twarzy biegnie w kierunku męża protagonistki, być może chcąc go ukarać za zabójstwo żony. Fakt, że kobiety nie mają twarzy, sprawia, że nie są one traktowane personalnie, a raczej symbolicznie – jako kobiecość, która zamierza pomścić kobietę zamordowaną przez mężczyznę (por. Syska, 2009).

Joe, główna bohaterka *Nimfomanki*, także lepiej czuje się w paradygmacie kobiecości erotyczno-demonicznej. Kiedy tylko odkrywa swoją seksualność (już jako mała dziewczynka), zaczyna ją wykorzystywać na wszelkie możliwe sposoby. Bycie kobietą oznacza dla niej świadomość własnego ciała i zaspokajanie jego potrzeb, sprawianie mu przyjemności. W trakcie filmu widzowie obserwują Joe uprawiającą przeróżne formy seksu: analny, w trójkącie, lesbijski, sadomasochistyczny, w miejscach publicznych. Odkrywanie nowych doznań fizycznych jest tym, czemu przez większość życia poświęca się główna bohaterka.

Protagonistka jednocześnie ceni sobie wyzwolenie – jako młoda dziewczyna razem z koleżankami zakłada nieformalną grupę feministyczną. W jednej ze scen bohaterki melodeklamują słowa „mea vulva, mea maxima vulva”, będące ich hasłem przewodnim, które sugeruje potęgę kobiecości. Z jedną z koleżanek, B., Joe podejmuje także wyzwanie uprawiania seksu z jak największą liczbą kochanków (prawdopodobnie właśnie w tym momencie zainteresowanie bohaterki seksem urasta do obsesji). Wkrótce jednak protagonistka zostaje bez przyjaciółek – wszystkie, nawet wyzwolona B., znajdują partnerów i myślą o założeniu rodzin.

W *Nimfomance* nie ma solidarności kobiet, która pojawia się w *Antychryście*. Joe szybko przestaje utrzymywać kontakty ze swoimi koleżankami – nie potrafi

zaakceptować tego, że wkraczają one w stałe związki, a młodzieńczą grupę feministyczną traktowały wyłącznie jako zabawę lub sposób spędzenia wolnego czasu. Ponadto nastolatka, którą Joe utrzymuje i która zostaje jej kochanką, porzuca protagonistkę dla mężczyzny, jednocześnie ją poniżając. Samotność Joe wiąże się więc zarówno z brakiem akceptacji ze strony innych kobiet, jak i z brakiem jej empatii dla nich. Wystarczy przywołać scenę, w której jeden z kochanków protagonistki chce dla niej zostawić żonę – zdesperowana kobieta przychodzi do Joe, jednak



Antychryst (reż. Lars von Trier, 2009)

ta nie chce lub nie potrafi wyobrazić sobie jej uczuć, postawić się w jej sytuacji. Tytułowa nimfomanka krzywdzi wszystkich, manifestując swoją wyzwoloną kobiecość, nie zważając na to, że wśród ofiar jej egocentryzmu są także inne kobiety.

Najtrudniejszym wydaje się jednak Joe funkcjonowanie na co dzień w roli partnerki i matki. Kobieta nie interesuje się własnym synem, niechętnie spędza z nim czas, zostawia go samego pewnej nocy, gdy decyduje się wymknąć do mężczyzny gustującego w brutalnych quasi-erotycznych zabawach. Gdy protagonistka wraca do domu, okazuje się, że chłopiec niemal wypadł przez otwarte okno balkonowe (prawie jak mały Nick w *Antychryście* – ta scena jest zresztą autocytatem z tego filmu) – przed potencjalną śmiercią uchronił go ojciec, który przypadkowo wrócił wcześniej. Biorąc pod uwagę tę sytuację, jak i wcześniejsze liczne zdrady, oszustwa i zaniedbania, Jérôme rozstaje się z Joe i przejmuje opiekę nad synem – co ostatecznie okazuje się dla kobiety mało ważne, ponieważ szybko rezygnuje ona z walki o dziecko i związek. Funkcjonowanie jako matka i partnerka nie jest tym, w czym Joe się odnajduje, dlatego bez żalu rezygnuje z takiej formy kobiecości.

W *Melancholii* kwestia kobiecości nie jest zarysowana tak silnie jak w pozostałych filmach trylogii, jednak także tam można wyróżnić role bądź zachowania, które pojawiają się w *Antychryście* i *Nimfomance*. W filmie są dwie główne bohaterki – siostry Claire i Justine, całkowicie odmienne od siebie. O różnicach w osobowości kobiet Judit Pintér pisze następująco: „Dwie siostry, Justine (Kristen Dunst) i Claire (Charlotte Gainsbourg), diametralnie się od siebie różnią: Justine, młodsza, jest wrażliwa i skłonna do depresji, podczas gdy jej starsza siostra Claire myśli racjonalnie, jest opiekuńcza i tolerancyjna” (2011; wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego wykorzystane w niniejszym tekście są mojego autorstwa – M. M.).

Claire spełnia się w roli żony i matki, organizuje wesele siostry, dba o pozory i o to, by jej najbliżsi czuli się dobrze. Jest wśród bohaterek „trylogii o depresji” właściwie jedyną, która skutecznie wypełnia model kobiety opiekuńczej, jednoznacznie dobrej dla mężczyzn. Co ważne, von Trier pokazuje jednak, że w obliczu tragedii traci ona opanowanie, skupiając się głównie na swoim strachu, nie na uczuciach męża i syna. W *Melancholii* kobieta troskliwa, matka i żona, przegrywa więc z kobietą demoniczną, szaloną. Z dwóch siostr właśnie taką jest bowiem młodsza, Justine. W kilku scenach bohaterka prezentuje swoją seksualność – na własnym weselu współżyje na polu golfowym z kolegą z pracy (to ona dyktuje warunki, dosiadając mężczyznę i narzucając tempo stosunku), nie zważając na to, że mógłby zobaczyć ją któryś z gości lub nowo poślubiony mąż. Ponadto bohaterka leży w nocy pośrodku lasu, dotykając lubieżnie swojego ciała w blasku planety Melancholii, czym sugeruje, że jest całkowicie świadoma swojego ciała.

Wykluczenie bohaterek oraz ich niedopasowanie do społeczeństwa i rzeczywistości

Protagonistki najnowszej trylogii von Triera łączy ponadto niedostosowanie do społeczeństwa bądź postępujące wykluczenie z niego wiążące się z ich zaburzeniami psychicznymi i emocjonalnymi. Zachowanie tych kobiet jest interpretowane przez innych błędnie lub w sposób krzywdzący dla bohaterek – dochodzi do braku porozumienia pomiędzy kobietami a światem, przy czym po obu stronach brakuje chęci lub umiejętności, które umożliwiłyby zmianę tej sytuacji.

Bezimienna protagonistka *Antychrysta* prawdopodobnie cierpi na depresję – w filmie pojawia się sugestia, że swojego męża, który jest psychologiem, poznała właśnie podczas terapii. Kobieta problemy ze zdrowiem psychicznym miała więc długo przed tragiczną śmiercią swojego syna. To traumatyczne wydarzenie sprawia, że jej wcześniejsze wahania emocjonalne powracają. Tym razem są szczególnie dotkliwe: bohaterka przechodzi przez wszystkie kolejne etapy żałoby – od smutku i otępienia poprzez szaleństwo. Gdy dowiaduje się o śmierci małego Nicka, trafia do szpitala, ponieważ nie potrafi normalnie funkcjonować

po takim wydarzeniu – jej mąż postanawia jednak wziąć na siebie odpowiedzialność za jej zdrowie psychiczne. Już w szpitalu widzimy jego próby pomocy żonie; następnie mężczyzna kontynuuje terapię w domu i – widząc, że nie przynosi ona skutku – decyduje się zabrać kobietę do leśnego domku Eden, aby odizolować ją od bolesnych wspomnień i mieszkania, z okna którego wypadł ich syn.

Istnieje wyraźna różnica w zachowaniu dwojga bohaterów *Antychrysta* po śmierci małego Nicka. Kobieta jest nadmiernie uczuciowa, nerwowa, pełna ekspresji, natomiast jej mąż całkowicie opanowany – przechodzi żałobę w zupełnie inny sposób, właściwie nie pojawia się w filmie scena, w której mężczyzna oplakiwałby syna; bohater raczej od razu wchodzi w rolę zimnego naukowca, psychologa, który próbuje rozwiązać problem, jakim jest historyczne zachowanie jego żony. Rafał Syska w następujący sposób opisuje reakcje bohaterów na śmierć dziecka, a także ich wzajemne relacje w zaistniałej sytuacji:

Ojciec ze stratą syna pogodził się szybko. Płacz na pogrzebie przekuł w chłodny profesjonalizm terapeuty, wprowadzając w praktykę porady zawarte w psychologicznych podręcznikach. Matka tymczasem zapada się w kolejne fazy żałoby, przechodząc od katatonicznego odrętwienia w napady hysterii, od obwiniania samej siebie po przemoc skierowaną ku mężowi. On niemal czerpie przyjemność z możliwości przetestowania na żonie-pacjentce kilku szlampowych metod leczenia. Ona poddaje mu się z rezygnacją i wstydem, odczuwając nie tylko winę za śmierć dziecka, ale też kalającą ją niezdolność do zapanowania nad autodestrukcyjnymi emocjami (2009, s. 23).

Bohaterka oczekuje od męża okazania emocji, a w obliczu utraty jedyne dziecko potrzebuje jego wsparcia jako bliskiej osoby. On jednak podejmuje rolę, do której jest przyzwyczajony zawodowo, początkowo sugerując żonie, że jako jej terapeuta powinien być obiektywny i zdystansowany – jednocześnie zdaje się nie pamiętać o tym, że sam jako ojciec nieżyjącego chłopca jest częścią tej tragedii. Kiedy kobieta jeszcze przed wyjazdem do leśnego domku Eden próbuje zachęcić mężczyznę do współżycia, ten początkowo odsuwa ją, oznajmiając, że nie powinni robić takich rzeczy podczas terapii. Mąż bohaterki utrzymuje ją w przekonaniu, że jej cierpienie po utracie dziecka wymaga leczenia i jest przesadzoną reakcją. To właśnie mężczyzna w tej relacji wyklucza kobietę społecznie, czyniąc ją podległą sobie i sugerując jej niedostosowanie, a także uniemożliwiając oplakiwanie syna. Protagonistka – jak sugeruje Małgorzata Szumowska – mści się na mężu za przedmiotowe traktowanie, ponieważ nie akceptuje w zaistniałej sytuacji relacji lekarz – pacjentka:

Mąż, grany przez Willema Dafoe, próbując pomóc żonie, robi to w tak chłodny, terapeutyczny sposób, że jego wysiłki zaczynają wydawać się wyczerpane, pozbawione emocji, a tym samym prawdziwej chęci pomocy. Kobieta czuje to i jej agresja kieruje się przeciwko niemu. Wraz z agresją narasta w niej atawistyczna erotyczna siła, która pcha ją do kolejnych coraz dzikszych aktów seksualnych z mężem (2009, s. 28).

Bohaterka z czasem zachowuje się coraz bardziej osobliwie – często popada w histerię i prezentuje niezwykle zainteresowanie naturą. Kobieta jest jednocześnie przerażona i zafascynowana lasem, w którym znajduje się domek Eden. Wydaje jej się, że słyszy dobiegające z lasu głosy – łączy je jednoznacznie ze złem, tłumacząc, że natura jest „kościółem szatana”. Ponadto podczas jednego ze spacerów kobieta ostentacyjnie ucieka mężowi w gęste paprocie – jak gdyby dostrzegła tam coś, czego mężczyzna nie widzi, i poczuła osobliwy zew (wzywający ją „kościół szatana”).

Co więcej, protagonistka pisze pracę dyplomową na temat ludobójstwa, w szczególności popełnianego na kobietach. W jej zeszycie z materiałami, w którym pojawiają się liczne zdjęcia czy ryciny mordowanych kobiet, mąż zauważa notatki. Nowsze z nich wyglądają, jakby były pisane w amoku: zamiast zdań pojawiają się pojedyncze, niesymetrycznie nakreślone słowa, kartki są pogniecio-



Antychryst (reż. Lars von Trier, 2009)

ne. Bohaterka już wcześniej mówiła mężowi – prawdopodobnie mając w pamięci niektóre lektury, z których korzystała, pracując nad dysertacją – że wszystkie kobiety są z gruntu złe i nie kontrolują swoich ciał. Wydaje się, że popada w osobliwą obsesję na punkcie kobiecości – z jednej strony wyrażając współczucie wobec innych dyskryminowanych i mordowanych kobiet (czego dowodem może być pisanie o nich w pracy dyplomowej, niejako przywracając pamięć o nich), a z drugiej obwiniając się o to, że jako kobieta jest jednostką złą, podległą prawom natury, a tym samym – „kościółowi szatana”. Popadająca w szaleństwo protagonistka – jak sugeruje Szumowska – jest „współczesną czarownicą” (2009, s. 28); nawet umiera jak niektóre z kobiet posądzanych o czary. Oto jeden z opisów skazania i pozbawienia życia grupy domniemych wiedźm: „W klasztorze premonstratensów w Marchthal (Wirtembergia) toczył się w latach 1746 – 1747 proces, w którym skazano na śmierć sześć rzeczonych czarownic ze wsi Alleshausen. [...] Wszystkie sześć skazanych kobiet w drodze łaski uprzednio uduszono, zanim ciała ich spalono na stosie” (Baschwitz, 1971, s. 406).

Główna bohaterka, która ginie podobnie jak ofiary dawnych procesów czarownic, nie potrafi pogodzić się ze swoją kobiecością, ponieważ wydaje jej się, że jest z natury złą osobą. Takie przekonanie utrzymuje w niej głównie mąż, który stale sugeruje jej chorobę psychiczną (przez co protagonistka, obserwując opanowanie męża, dochodzi do wniosku, że jej histeryczne i destrukcyjne zachowania wynikają z bycia kobietą) i próbuje podporządkować ją sobie w życiu codziennym, mówiąc, jak powinna się zachowywać, żeby wydobrzcć. W *Antychryście* to właśnie mężczyzna odpowiada za wykluczenie protagonistki ze społeczeństwa: nie dając jej szans na przeżycie żałoby i ingerując w jej uczucia, mąż bohaterki sprawia, że zaczyna ona coraz bardziej obwiniać się o śmierć dziecka i myśleć o samej sobie jako o osobie niepasującej do świata, w momencie urodzenia skazanej na bycie złą. Protagonistka uznaje więc, że to kobiecość jest wrodzonym schorzeniem psychicznym, w którego uleczeniu nie pomoże (a które jedynie pogłębi) mężczyzna.

Justine, jedna z dwóch głównych bohaterek kolejnego filmu von Triera, *Melancholii*, nie radzi sobie ze zwyczajnymi, codziennymi czynnościami. Wymaga pomocy innych osób, które będą w stanie pokazać jej, co powinna w danej sytuacji robić (lub wykonywać jej obowiązki). To głównie siostra bohaterki, Claire, zajmuje się organizacją jej wesela i podczas samego przyjęcia sugeruje pannie młodej, jak w danej chwili powinna się zachować. Największym poświęceniem Claire wykazuje się jednak, gdy Justine wpada w dziwną apatię, uniemożliwiająca jej poruszanie się: kładzie wtedy siostrę do łóżka, próbuje nakłonić ją do kąpieli i jedzenia, z pokorą znosząc jej niewytłumaczalne nastroje. Von Trier w wywiadzie przeprowadzonym przez Pawła T. Felisa tłumaczy, że nagłe od-rętwienie Justine nie jest jednorazowym atakiem, ale wynikiem długotrwałego złego stanu psychicznego:

Prawdopodobnie cierpiała na melancholię przez lata i znalazła się w momencie, w którym myśli: normalność mi pomoże. Potrzebuję czegoś, co zmusi mnie, żeby rano wstać z łóżka. Potrzebuję pracy, małżeństwa, wszystkich tych „normalnych” rzeczy, dzięki którym mogę chodzić po ziemi. Ale jak długo jest w stanie zatrzymać się w tej normalności? Chwilę (2011, s. 14).

Być może zmiana stanu cywilnego i wiążący się z tym stres sprawiły, że stan bohaterki, który pozornie wydawał się dobry czy raczej nieodstający od normy (Justine wydaje się zadowolona i szczęśliwa na początku własnego wesela), natychmiast się pogorszył. Istotny jest także moment, w którym bohaterka traci dobry humor.



Melancholia (reż. Lars von Trier, 2011)

Otóż na weselu matka protagonistki wygłasza mowę, w której wyznaje, że jako rozwódka nie wierzy w instytucję małżeństwa, a tym samym w powodzenie córki w nowym stanie cywilnym. Justine, która nie potrafi samodzielnie funkcjonować w życiu codziennym i potrzebuje pomocy innych, prawdopodobnie przeraża fakt, że miałyby budować stały związek i prowadzić samodzielne życie. To powód eskalacji jej złego stanu psychicznego.

Justine neguje wszelkie zwyczaje i zachowania związane z wchodzeniem w dorosłość. Ostentacyjnie porzuca dotychczasową pracę w prestiżowej firmie, jednocześnie obrażając swojego przełożonego, podczas wesela zostawia nowo poślubionego męża, nie radzi sobie nawet z zapłatą za taksówkę. Protagonistka nienawidzi porządku społecznego, który narzuca dorosłej osobie konkretne zachowania, funkcjonowanie w rzeczywistości, a przede wszystkim pewnego rodzaju samowystarczalność i samodzielność. Podejmuje więc decyzję o rezygnacji z rzeczywistości „dorosłych” ludzi, ucieka od niej, jednocześnie samą siebie skazując na wykluczenie.



Melancholia (reż. Lars von Trier, 2011)

Zachowanie protagonistki jednoznacznie sugeruje odchylenie od normy psychicznej. W tym przypadku szaleństwo jest jednak pewnego rodzaju błogosławieństwem: w obliczu końca świata wyłącznie Justine przeczuwa nadejście planety Melancholii, która ma się zderzyć z Ziemią, i nie podejmuje pochopnych decyzji ani nie wyraża paniki przed rychłą śmiercią. Pod wpływem zbliżającej się apokalipsy stan protagonistki paradoksalnie poprawia się: Justine uspokaja swoją rodzinę, przestaje dążyć do tego, by inni zwracali na nią uwagę i jej pomagali, jest spokojna, a także staje się oparciem dla swojej siostry i jej syna.

Wydaje się, że Justine chce, żeby koniec świata nadszedł jak najszybciej, a nawet w osobliwy sposób przywołuje Melancholię. Początkowo bohaterka tylko z fascynacją patrzy na planetę, jednak po jakimś czasie jej zachowania stają się coraz bardziej radykalne. Protagonistka praktykuje dziwne rytuały: na środku pola golfowego oddaje mocz, cicho pojękując i przyglądając się Melancholii, a następnie odbywa niedaleko tego miejsca stosunek z kolegą z pracy w blasku planety. W innej scenie kobieta kładzie się nago po środku lasu i wygina się w świetle Melancholii, przymykając z rozkoszy oczy – wygląda to tak, jakby Justine starała się kusić planetę, zachęcić ją, aby jak najszybciej zbliżyła się do Ziemi.

Bohaterka *Melancholii* nie potrafi funkcjonować w społeczeństwie i nie odpowiada jej kierujące nim reguły. Sama podejmuje decyzję o odejściu z niego, jest więc wykluczona w znacznej mierze na własne życzenie. Czeka na koniec świata, który byłby zwieńczeniem jej rezygnacji z przestrzegania przyjętych norm społecz-

nych. Jej choroba psychiczna jest znakiem niedopasowania – dopiero tytułowa planeta pozwala Justine na zaakceptowanie swojego stanu i odnalezienie w nim spełnienia oraz umożliwia przynajmniej tymczasową akceptację rzeczywistości.

Wykluczona ze społeczeństwa wydaje się także Joe, protagonistka *Nimfomanki*. Kobiętę widzowie zastają w momencie, gdy pobita i nieprzytomna leży pomiędzy śmietnikami w podwórzu między kamienicami. Taki stan bohaterki wyraźnie sugeruje, że doznała ona krzywdy, padła ofiarą agresji. Kiedy jednak mężczyzna, który decyduje się jej pomóc, Seligman, zabiera ją do swojego mieszkania, okazuje się, że Joe nie ma do nikogo żalu, a o zaistniałą sytuację ze smutkiem i rezygnacją obwinia siebie.



Melancholia (reż. Lars von Trier, 2011)

Z opowieści kobiety o jej życiu wynika, że jest właściwie jednostką niedostosowaną społecznie. Joe cierpi na nimfomanię i każdą część czy dziedzinę swojego życia przez lata podporządkowywała seksowi. Był on dla niej na tyle ważny, że często tylko z tego powodu nie potrafiła i nie próbowała podejmować kluczowych decyzji (albo szybko rezygnowała ze swoich wcześniejszych planów). Brak umiejętności skupienia sprawia, że Joe nie potrafi sumiennie wykonywać powierzonych jej obowiązków i wciąż rozprasza się kolejnymi kochankami, a nawet samymi myślami o seksie. Kobieta przez lata nie może znaleźć odpowiedniego dla siebie stanowiska pracy. Kiedy zostaje zatrudniona w firmie swojego pierwszego kochanka Jérôme'a, z trudem przychodzi jej wykonywanie najprostszych czynności, jak słuchanie poleceń przełożonych, stawianie się w pracy na czas i podawanie kawy. Bohaterka nie ma żadnego doświadczenia zawodowego, więc mężczyzna, zatrudniając ją, daje jej spory kredyt zaufania, wierząc, że Joe poradzi sobie na stanowisku asystentki. Okazuje się jednak, że nawet nieskomplikowane obowiązki ją przerastają.

Co więcej, Joe nie ma właściwie żadnego konkretnego wykształcenia. Protagonistka planowała kiedyś skończyć medycynę tak, jak jej ojciec, jednak nauka

na studiach i systematyczność okazały się dla niej wyzwaniem niemożliwym do zrealizowania. Kobieta spędza dni głównie na spotykaniu się z mężczyznami – ciężko określić, z czego utrzymuje się jako młoda osoba, przed znalezieniem pracy u Jérôme’a (mieszka bowiem sama w niemałym lokum, w którym przyjmuje swoich kochanków). Właściwie nie ma koleżanek – wszystkie, które jako nastolatki należały do nieformalnego feministycznego ugrupowania, zakładają rodziny, wychodzą za mąż i znajdują pracę, z czym Joe nie potrafi się pogodzić i szybko zrywa relacje. Jednak w jej życiu także pojawia się okres względnej stabilizacji – kiedy zamieszkuje z Jérôme’em i zajmuje się wychowaniem ich syna.

Porządek w życiu Joe nie trwa jednak długo. Kobieta nie potrafi poświęcać uwagi małemu dziecku, często zostawia je w domu z nianią, a z czasem – nawet całkowicie bez opieki. Jej myśli zajmują raczej nowo poznani mężczyźni, dzięki którym może realizować nowe fantazje seksualne. Nick James twierdzi nawet, że spotkania z kochankiem o pseudonimie K., na które nocami wymyka się kobie-



Nimfomanka - Część II (reż. Lars von Trier, 2013)

ta, stanowią zanegowanie macierzyństwa, uniemożliwiają je (2014, s. 26). Jérôme, wiedząc, że jego partnerka nawet nie próbuje zmienić swoich przyzwyczajęń i naraża ich syna na niebezpieczeństwo, rozstaje się z Joe. Kobieta przez wiele lat nie interesuje się synem, zaczyna pracę w przestępczym półświatku (brak zasad i regulacji prawnych oraz konieczności ciągłego podporządkowywania się przełożonym odpowiadają jej), a także zamieszkuje ze swoją młodą kochanką.

Kolejny moment stabilizacji w życiu Joe także nie trwa długo – partnerka protagonistki za jej plecami spotyka się z Jérôme'em, porzuca Joe i poniża ją na ulicy, uprawiając na jej oczach seks z jej byłym partnerem i oddając na nią moc. Brak możliwości czy raczej umiejętności uporządkowania życia sprawia, że główna bohaterka zaczyna obwiniać o taki stan rzeczy właśnie siebie. Popada w odrętwienie i smutek, co widać, gdy już na początku filmu zaczyna rozmawiać z Seligmanem. David Denby (2014) w następujący sposób opisuje jej postępowanie w mieszkaniu nowo poznanego mężczyzny: „Jej zachowanie jest bardzo poważne, na jej twarzy brakuje uśmiechu, a sposób mówienia jest pełen samokrytyki”. Joe uważa, że jej wykluczenie, bycie poniżaną przez innych i niedostosowanie do zasad kierujących rzeczywistością wynikają z jej winy, braku zainteresowania bądź nieodpowiedniego zachowania.

Kobietę pociesza jednak Seligman. Jego zachowanie w swoim artykule opisuje Giovanni Fazio (2014):

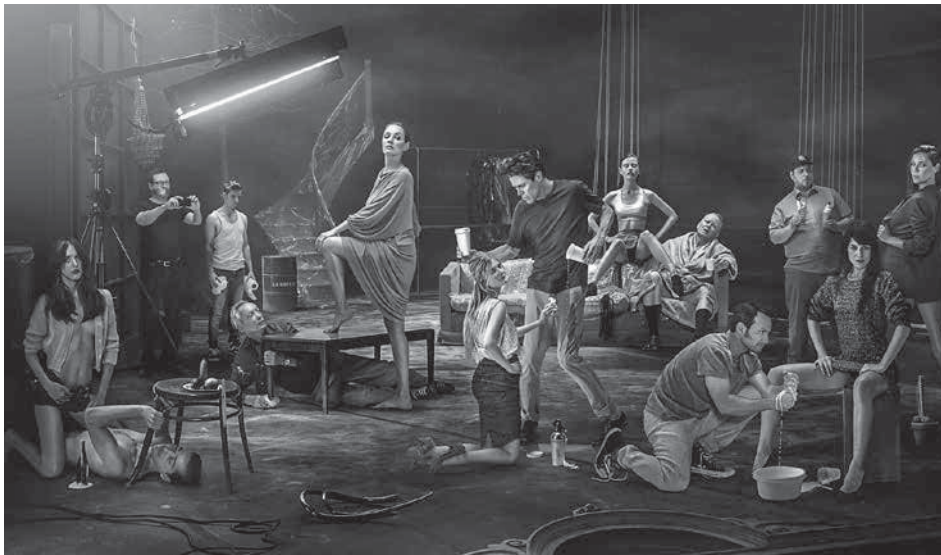
W dwuczęściowym filmie niezaspokojona bohaterka (jednak ponowie Gainsbourg) relacjonuje swoje całe życie erotyczne cnotliwemu dobremu samarytaninowi (Stellan Skarsgård), który znajduje ją na ulicy pobita i zakrwawiona. Wygląda to jak czterogodzinna kłótnia między pacjentem a terapeutą, gdy bohaterka opisuje swoje najgorsze zachowanie – zdrada, wykorzystywanie ludzi dla własnej przyjemności, wybór brutalnego seksu zamiast małego syna – które następnie Skarsgård odwraca, próbując wyjaśnić, że nie jest ona taka zła i prawdopodobnie mogła postępować całkiem racjonalnie.

Mężczyzna próbuje pocieszyć główną bohaterkę, choć nie może znać jej motywacji, ponieważ sam – jak utrzymuje – nigdy dotąd nie współżył. W ich relacji dostrzegalna jest zależność między terapeutą a pacjentką, która pojawiła się wcześniej w *Antychryście*. Pod koniec rozmowy okazuje się, że mężczyzna postanowił wykorzystać Joe seksualnie, tym samym okazując jej przewagę.

Tytułowa nimfomanka nie radzi sobie w rzeczywistości przez swoją przypadłość, a także przez to, że nie podejmuje żadnych działań, aby z nią walczyć i całkowicie się jej poddaje. Obwinia siebie o wieloletnią niemożność dostosowania się do społeczeństwa, jednak okazuje się, że otrzymywała w swoim problemie pomoc pozorną (od Seligmana) lub żadną. Von Trier w zakończeniu sugeruje, że znając jej słabości, które dobrowolnie zdecydowała się obnażyć, mężczyzna zdecydował się ją wykorzystać. Tym samym Joe uwięziona jest w błędnym kole – nie może zmienić swojego życia, ponieważ uniemożliwia jej to fakt, że jest przedmiotowo traktowana przez innych, z czym nie potrafi walczyć, zbyt łatwo poddając się nimfomanii.

Każda z bohaterek „trylogii o depresji” von Triera zмага się z problemem uniemożliwiającym jej normalne funkcjonowanie i wykluczającym ze społeczeństwa. Kobiety te cierpią na zaburzenia psychiczne, nie otrzymują pomocy od innych, ostatecznie same muszą radzić sobie w trudnych dla nich sytuacjach, bo innym ciężko zrozumieć ich motywacje. Zachowania bohaterek są osobliwe – ranią one innych, nadmiernie korzystają ze swojej seksualności (w czym wielokrotnie są brutalne – pod względem fizycznym i emocjonalnym), nie potrafią być dobrymi matkami i żonami (a nawet jeśli są, jak w przypadku Claire, w obliczu zagrożenia czy katastrofy nie wytrzymują próby i skupiają się na sobie). Są więc zamknięte w błędnym kole: są źle traktowane, bo to, w jaki sposób one zachowują się i traktują innych, jest trudne do przyjęcia lub zrozumienia. Przez taki stan rzeczy każda z bohaterek przechodzi depresję lub jest w ciężkim stanie psychicznym.

Von Trier po raz kolejny wybiera kobiety na główne postaci swoich filmów. Płeć protagonistek jest tutaj szczególnie ważna: są one niewłaściwie traktowane przez mężczyzn dlatego, że nie potrafią dostosować się do patriarchalnego porządku świata i wypełniać ról społecznych, które według jego reguł są im przypisane. Bohaterki są więc karane także za to, że są kobietami, które odrzucają pokorę wobec mężczyzn w imię wolności. Kobiecość jest dla nich jednak brzemieniem – to, że podążają za jej instynktami, uniemożliwia im funkcjonowanie w codzienności i powoduje wykluczenie.



Nimfomanka: *poster promocyjny*

Bibliografia

- Baschwitz, K. (1971). *Czarownice. Dzieje procesów o czary*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ciapara, E. (1999). *Czuję się kobietą* [wywiad z Larsem von Triere]. „Film”, nr 7/8.
- Denby, D. (2014). *The Story of Joe*. <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/24/the-story-of-joe> (dostęp: 12.02.2017).
- Fazio, G. (2014). *The Antichrist, Melancholia and Nymphomania according to Lars von Trier*. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/10/29/films/film-reviews/antichrist-melancholia-nymphomania-according-lars-von-trier/#.VlbegV4dNdl> (dostęp: 12.02.2017).
- Felis, Paweł T. (2011). *Filtry mi się popsuly* [rozmowa z Larsem von Triere]. „Duży Format”, nr 20/928.
- James, N. (2014). *The Story of ()*. „Sight & Sound”, nr 3.
- Pintér, J. (2011). *The Lonely Planet: Lars von Trier's Melancholia*. <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/the-lonely-planet-lars-von-triers-melancholia/> (dostęp: 12.02.2017).
- Sobolewski, T. (2009). *Lars, rżnij uczciwie!*. http://wyborcza.pl/1,75248,6662512,Lars__rznij_uczciwie_.html (dostęp: 12.02.2017).
- Syska, R. (2009). *Tajemnicza kobiecość*. „Kino”, nr 7/8.
- Szumowska, M. (2009). *Diabeł*. „Film”, nr 6.

A Witch, a Madwoman and a Sexaholic. Protagonists of Lars von Trier's *Depression Trilogy*

The aim of this article is to analyse mutual behaviours, life situations and experiences that heroines of Lars von Trier's so-called *Depression Trilogy* share. These female characters are created in such a way that they are unable to function as parts of society or follow some stereotypical roles attached to femininity. They neither understand patriarchal organization of the world nor accept other women who want to follow rules created by men.

The author of this article emphasises on the importance of two paradigms of femininity present both in von Trier's *Depression Trilogy* and his previous films. The first one is demonic, sexual, free and insane, and the other one – social, obedient to masculinity, ruled by stereotypes of women. The protagonists of *Depression Trilogy* are unable to fulfil their roles as mothers and wives, which is a consequence of the fact that they feel limited when some rules are imposed on them. They treat their femininity and sexuality rather as natural powers, which means they should be classified into the first of the abovementioned paradigms.