

Wychodząc z kina

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.1722>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Marta Stańczyk

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-1698-7845>

Czas depresji

Słowa kluczowe:

depresja;
czas;
narracja;
doświadczenie

Abstrakt

Autorka rozpatruje zależność doświadczenia czasu od doświadczenia depresji, wskazując, w jaki sposób zmienia się oddziaływanie struktur czasowych na widza oraz jak modyfikować czas filmowy, by klisze wizualne zastąpić doznaniem ucieleśnionym, afektywnym. W tekście zostają przywołane fenomenologiczne ujęcia przeżywania czasu w depresji, a następnie wskazane tendencje w kinie, w których próbuje się przedstawić tę chorobę. Autorka krytycznie odnosi się do klisz wizualnych, zwłaszcza zbliżeń zapłakanych kobiecych twarzy, kładąc nacisk na ucieleśnione struktury temporalne i analizując pod tym kątem takie filmy jak *Niekończąca się opowieść* (*Die unendliche Geschichte*, reż. Wolfgang Petersen, 1984), *Aftersun* (reż. Charlotte Wells, 2022), *Dom nocny* (*The Night House*, reż. David Bruckner, 2021) czy *Dom przy autostradzie* (*Home*, reż. Ursula Meier, 2008). Tekst kończy uwagę na temat połączenia doświadczeń depresyjnych z kapitalizmem, co szczególnie trafnie oddaje narracja typowa dla *słow cinema*. **(Materiał nierecenzowany).**

Nadanie tytułu temu tekstowi okazało się zadaniem niemal niemożliwym. Grandilokwencja „Wielkiego Spowolnienia” czy dynamizm „Walki z czasem” wypaczają sens, nie oddają intersubiektywnego i intercielesnego przeżycia, jakim jest depresja, chociaż współgrają z czymś, co jednak jest konkretem, i było nim także w moim życiu, przez wiele lat, w różnych okresach. Tak jak i tytuł, który nastęrczył mi problemu, samo to doświadczenie, łączące *natarczywą realność z ulotnością*¹, wymyka się językowi. Po pierwsze, maladyczne narracje o depresji popadają w skostniałe schematy dyskursu medykalizującego oraz metaforyzacji – w obu nie ma miejsca na doświadczenie cielesne. Po drugie, tekst ten pisze już spoza, retroaktywnie, klejąc przeszłość w sposób, który jest dziś linearny, logiczny, przyczynowo-skutkowy – zanurzony w czasie zewnętrznym. Ale czy na pewno? Nawet teraz inaczej doświadczam czasu, czując się jak w wywalczonym „pomiędzy”. Być może poprzez kino uda się to opisać.

W moim przypadku bowiem doświadczenie choroby połączyło się z kinem. Filmy współtworzyły rozchybotane kalendaria. Pojawiały się w nich dość linearnie rozłożone cezury „przed” i „po”, wskazując, jaki charakter miał mój odbiór przed epizodem depresyjnym, w jego trakcie i po nim. Czasami filmy były obowiązkiem i elementem rutyny, czasami potrzebnym szumem w tle. Ale też pomagały konstruować poczucie tego nowego, ucieleśnionego czasu. Czasowy wymiar kina momentami korodował, innym razem uwidaczniał tempo, z którym nie udawało mi się zsynchronizować, a w rzadkich, lecz intensywnych przypadkach umożliwiał mi zrytmizowanie się z narracją w sposób paradoksalny i buntowniczy, uwypuklający temporalną afektywność.

Changes et al (Ben Sloan)

Nie chcę przywoływać klasyfikacji psychiatrycznych, zresztą epizody depresyjne nie są łatwe do dookreślenia, wiążąc się z wieloma możliwymi objawami. Wszystkie w jakiś sposób łączą się z czasem – ograniczają naszą efektywność i wydłużają (jeśli wręcz nie uniemożliwiają) wykonywanie niektórych czynności, osłabiają, powracają, trwają. Coraz częściej podkreśla się, że depresja to nie tyle obniżenie samopoczucia, ile *odmienny stan świadomości*², doświadczenie, które wywraca czas na drugą stronę. Temporalne granice oddzielające przeszłość, terażniejszość i przyszłość przestają istnieć, czas zostaje wciągnięty do czarnej dziury: skręca się, zgniata, skleja i rozpada. Można walczyć o zachowanie jakiejś trzymającej na powierzchni struktury czy rytmu dnia, ale nawet jeśli to się udaje, dotkliwie odczuwa się dysonans z przeżywaniem czasu. Czas zewnętrzny przestaje mieć znaczenie – chociaż nie na tyle, by nie postrzegać siebie w jego kategoriach; a wewnętrzny, zgodnie z logiką tych kategorii, zamiera. Przyjmując perspektywę własnego doświadczenia, można jednak poczuć, że po prostu płynie inaczej.

Mądrzejsza o kilka przeczytanych książek i przeżytych epizodów depresyjnych, znajduję kategorie i koncepcje, z którym to doznaniem rezonuje. Kevin A. Aho upomina się o uwzględnienie, obok opisów klinicznych, zapisów faktycznego doświadczenia: *W odróżnieniu od lekarza fenomenolog nie jest skupiony na wyjaśnieniu lub identyfikacji przyczyn tych symptomów. Celem jest raczej uzyskanie dostępu do struktur znaczenia, które konstytuują doświadczenie. (...) Opisy te ujawniają, w jaki*



Ja, ty, on, ona, reż. Chantal Akerman (1974)

sposób delikatna i płynna synergia między ciałem a światem gestnieje i spowalnia, a brana za oczywistość umiejętność wstawania i poruszania się, sięgania po rzeczy i chwytania ich zostaje zakłócona³. Funkcje sensomotoryczne zanikają, reakcje opóźniają się, ciało zanurza się w stanie bliskim paraliżowi i wypełnia się czasowymi anomaliami – dochodzi do jego „rozstrojenia”⁴ i zmiany w całościowej strukturze doświadczenia temporalnego⁵. Fenomenologia egzystencjalna opiera się na pierwszoosobowych narracjach osób cierpiących na zaburzenia depresyjne – ja do tej nieformalnej metodologii dorzucę piosenki wskazane w śródtytułach; utwory te pozwalają na doświadczenie niniejszego felietonu wielozmysłowo, otwierają na alternatywną rytmikę i same w sobie trwają. Komponent afektywny ugruntowuje nas w ciele. W sztukach opartych na czasie, do których należy kino, funkcjonują, jak sądzę, dwa podstawowe tryby mierzenia się z depresją: zatrzymanie ciała w czasie oraz trwanie wskazujące, że czas się wykoleił. Żaden z nich nie zadziała bez ciała.

i was all over her (salvia palth)

Dlatego też ważne są relacje, wsłuchiwanie się w różne doświadczenia, ale także próby ich zapisu, żeby zrozumieć coś, od czego naukowe klasyfikacje DSM dystansują. Virginia Woolf w eseju *O chorowaniu* poszukiwała do opisu tytułowego doświadczenia, które traktowała jak swoiste schorzenie czasu, nowego języka – pierwotniejszego, bardziej zmysłowego, bardziej wulgarnego⁶, związanego z ulotnym konkretem poezji, a nie koherentnym brzemieniem prozy⁷. Bardzo często jednak filmy, których tematem jest depresja, zastępują wymiar doświadczenia schematami narracyjnymi i kliszami reprezentacyjnymi. Nawet poświęcony w całości temu przeżyciu *I Smile Back* (reż. Adam Salky, 2015) w swoim czasie pozostawił mnie przez to obojętną, a teraz sfrustrowaną. Mimo że film jest inspirowany doświadczeniami wcielającej się w główną rolę Sarah Silverman, to dopasowuje jej przeżycia do dość umownej konwencji realistycznej, przewiazanej wstażką wymuszonego współczucia. Takie *depression porn* irytuje tym bardziej, że spełnia wszystkie cechy przypisywane przez Lindę Williams gatunkom cielesnym, opierając spektakl na poruszonym (i poruszającym) kobiecym ciele. Magdalena Kempna-Pieniążek zwraca uwagę, że depresja, podobnie jak wcześniej histeria, uruchamia seksistowską stereotypizację, czego przykład stanowi konstrukcja odizolowanej od świata Elisabeth Vogler z *Persony* (1966) Ingmara Bergmana⁸. Takich postaci w filmach modernistycznych jest więcej – do Elisabeth dodając Giulianę z *Czerwonej pustyni* (*Il deserto rosso*, reż. Michelangelo Antonioni, 1964) i Nanę z *Życ własnym życiem* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, reż. Jean-Luc Godard, 1962), można z nich stworzyć triadę kobiet pięknie cierpiących. W sięgającym do tej tradycji kinie współczesnym szczególnie obscenicznym przykładem jest dla mnie trylogia depresji Larsa von Triera (*Antychryst / Antichrist*, 2009/, *Melancholia* /2011/, obie części *Nimfomanki / Nymphomaniac*, 2013/), w której pozostałości własnych zmagañ z depresją reżyser przelał do naczynia w kształcie kobiecego ciała.

Trudno było mi znaleźć w takich filmach odbicie własnego konkretnego doświadczenia. Kobieta jest w nich nadal przedmiotem oglądu i nawet jej problemy psychiczne podlegają fetyszyzacji, co tylko potęgowało we mnie poczucie obcości względem innych, ale i samej siebie. Na szczęście na obrzeżach kanonu

stopniowo odkrywałam filmy, w których można było dostrzec próby odzyskania wizerunku i emocji związanych z depresją. Jeśli spojrzymy na modernizm z innej perspektywy, znajdziemy w nim choćby bohaterki filmów Chantal Akerman (*Ja, ty, on, ona* /*Je tu il elle*, 1974/, *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* /*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975/) czy Marguerite Duras (*Nathalie Granger* /1972/, *India Song* /1975/), zamknięte w czasie zewnętrznym, wywierającym na nich cichą presję. Żadna z nich nie miała zdiagnozowanej depresji, większość pewnie na nią nie chorowała, a jednak połączenie spowolnionej narracji, wyblakłej rzeczywistości (jak pisała Brach-Czaina: *codziennność przemyka się ruchem spraw, którym brak wyraźnego kształtu, zdecydowanie odrębnych form, czytelnych znaków. (...) Jedyłą poszlaką jest znużenie*⁹) i poczucia wewnętrznego napięcia pozwalało mi wkraczać do doświadczenia temporalnego, w którym czułam się jak w domu. Podobnie odbierałam filmy Lisandra Alonso, Amata Escalante czy innych przedstawicieli realizmu spod znaku *slow cinema*, które unaoczniają monotonną egzystencję ludzi pracy. Dzisiaj także rozumiem to lepiej – z większą świadomością nie tyle społeczną (choć po lekturze Ann Cvetkovich czy Marka Fishera), ile właśnie indywidualną. Znoj nie jest tam sprowadzony do infografiki, lecz zostaje rozpisany (i jest doświadczany) w czasie, uniemożliwiając rytualizację oraz łatwe współczucie.

Doomed (Moses Sumney)

Może podstawową różnicę między depresją jako formą czy tropem a depresją jako doświadczeniem oddaje *Niekończąca się opowieść* (*Die unendliche Geschichte*, reż. Wolfgang Petersen, 1984). Chodzi mi oczywiście o scenę na Bagnach Smutku, które stają na przeszkodzie młodemu wojownikowi Atreyu i jego przyjaciela – konia Artaksa. Miejsce jest ponure, nieprzyjazne i niezwykle niebezpieczne: próbuje zarazić smutkiem, a postacie, które mu się poddadzą, grzęzną na mokradłach (na wieczność? na bezczas?). W scenie tej dochodzi do tragedii – Artax traci nadzieję, nie może się otrząsnąć ze smutku i umiera, co wywołuje zrozumiąłą rozpacz w Atreyu. Jako dziecko (także nieco starsze), obsesyjnie wracając do tego filmu, perwersyjnie czekałam na tę scenę, która wydawała mi się najsmutniejszą w całym kinie (nadal niewiele jest w stanie ją przebić), dzieląc łyżę z Atreyu, wzruszając się, a potem idąc dalej wraz z bohaterem i z narracją – była tu misja czy cel, nie można było się zatrzymać, a po pierwszym seansie też już dobrze wiedziałam, że Artax wróci.

Uczucia Atreyu łatwo było poukładać, przedstawić dramaturgicznie i wykorzystać do zaangażowania emocjonalnego odbiorców, zwłaszcza że krzywdą spotykała zwierzę (inna sprawa, jak często zwierzęta towarzyszące pojawiają się w historiach osób z depresją – wyczuwam to mocno w *Wendy i Lucy* /*Wendy and Lucy*, reż. Kelly Reichardt, 2008/ czy w niedawnym *Psie miłości* /*Love Dog*, reż. Bianca Lucas, 2022/). Skupienie się na istocie nie-ludzkiej, by opowiedzieć o ludzkich emocjach wydaje się problematyczne. Jest w tym jednak niezwykła radykalność spotkania ze smutkiem, ponieważ Artax komunikuje się tylko cieleśnie. Traci energię, idzie coraz wolniej, a gdy zaczyna zanurzać się w Bagnach Smutku, nieubłagane tonie – nie ma tu wątpliwości czy walki, słowa i miłość Atreyu nie są

w stanie go uratować. W filmie Petersena (inaczej niż w książce) zrezygnowano z antropomorfizacji Artaksa, nie rozmawia on z Atreyu i nie wyjaśnia swojego stanu; zostaje bezwładne ciało w pozbawionej życia przestrzeni.

Opisana scena bardzo wyraźnie zestawia stan depresyjny z rozpaczą, a potem żałobą. Atreyu walczy, a następnie opłakuje Artaksa, ponieważ jest zannurzony w czasie: jego zaangażowanie wiąże się z terażniejszością i jest skierowane ku przyszłości, której nie wyobraża sobie bez przyjaciela, a żałoba przywołuje poczucie utraty, co świadczy o silnym związku z przeszłością. Z kolei w przypadku Artaksa [p]ozostaje jedynie pusta chwila obecna. Nie mamy już żadnej orientacji w czasie. (...) przeszłość i przyszłość są całkowicie zdominowane przez to utracone „teraz”¹⁰. Artax nie widzi przyszłości, przeszłość nie ma dla niego znaczenia, a terażniejszość implodowała pod ciężarem smutku. Po latach to nie z Atreyu płakałam.

***People, I've Been Sad* (Christine and the Queens)**

Niekończąca się opowieść konfrontuje dwa stany emocjonalne czy raczej sposoby doświadczania emocji, dwie temporalności i dwa rodzaje cielesności. W filmach zwykle to (kobieca) twarz w zbliżeniu stanowi afektywne centrum (o czym wspinała pisała choćby Eugenie Brinkema czy Mary Ann Doane). Ale czy depresja potrzebuje twarzy? Niekoniecznie. Obraz zasmuconego oblicza w opowieściach o depresji jest tak zadłużony w kulturze wizualnej, że albo staje się kliszą, albo zakrzywia emocjonalny przekaz, albo staje się metakomentarzem do reprezentacji depresji, jak w pracy *I'm Too Sad to Tell You* (1971) Basa Jana Adera. Odbiorca jest tutaj zderzony ze zbliżeniem twarzy płaczącego artysty – nie ma dla niej żadnego szerszego kontekstu, jest natomiast rozmaicie kadrowana, co uzmysławia umowność konwencji przedstawiania smutku, także przez dyskomfort związany z oglądaniem męskich łez. Można tę pracę potraktować jako komentarz do kwestii genderowych, wykorzystujący kody wizualne i zdeterminowane społecznie, jakby napisał Berger, sposoby patrzenia funkcjonujące w naszej kulturze, która eksploatuje łzy kobiece, a mężczyznom zabrania płakać. Reprezentacje depresji nie potrzebują twarzy także dlatego, że doświadczenie choroby często wiąże się z depersonalizacją. Dobrze odnajdzie się za to w ciałach w czasie.

Odzwierciedlenie tego, w jaki sposób odczucie czasu w trakcie depresji potrafi zniekształcić poczucie własnej podmiotowości i zagnieździć się w ciele, dostrzegam w kinie coraz częściej, co ma pewnie związek z rozprzestrzenianiem się sensualnych poetyk. Ciekawym filmem był dla mnie *Dom nocny* (*The Night House*, reż. David Bruckner, 2021), oscylujący między kliszami gatunkowymi kina grozy i filmowych reprezentacji depresji a szukaniem temporalno-cielesnych środków ekspresji. Jego bohaterka, Beth, po niespodziewanej samobójczej śmierci męża zostaje sama w domu, który wydaje się nawiedzony. Wraz z rozwojem akcji widz dowiadyuje się, że cierpiała na depresję i że to partner przez lata chronił ją przed poczuciem bezsensu. Depresja zostaje tutaj spersonifikowana (choć w swej istocie nieforemna) i określona jako Nic, pełniąc funkcję monstrum w kategoriach typowych dla horroru. Większość filmu została zrealizowana dość konwencjonalnie,



Niekończąca się opowieść, reż. Wolfgang Petersen (1984)



Dom przy autostradzie, reż. Ursula Meier (2008)

nie zaskakuje inscenizacyjnie i pozostawia obojętnym nawet depresyjny podmiot kinestetyczny. W jednej z końcowych scen pojawia się jednak interesujący zabieg. Nic, które nie ma własnej formy, materializuje się pod postacią zmarłego męża Beth i coraz silniej wciąga kobietę w nicość, w czasoprzestrzeń, w której nie istnieją żadne kategorie i nie ma znaczenia, jak coś nazwiemy. To przestrzeń z jednej strony znana – jezioro, nad którym mieszka bohaterka, łódka, w której wcześniej zabił się jej mąż, a z drugiej całkowicie odmienna – odizolowana, wyglądająca inaczej, bezzdarzeniowa, beczasowa i nieludzka. Beth zapada się w pustkę i zapada się w siebie, nie płacze i nie walczy. Jej stan wyraża się przede wszystkim przez ciało, dziwnie zwiotczałe, pozbawione witalności, jak gdyby puste i zgarbione. Dzięki grze Rebeki Hall udało się zatem zasugerować doświadczenie, które wcześniej, przez niemal cały film, nie współbrzmiało z moim własnym. Jak pisała Klaudia Rachubińska: *Depresyjne identyfikacje są cielesne: rezonuje nie stan emocjonalny czy biograficzna perypetia, ale głowa opuszczona w chronicznym zmęczeniu, permanentnie zwieszona ramiona, twarz wciśnięta w poduszkę, nie w pełni uświadomiony napięciowy przykurcz. Oglądające ciało reaguje przebytym rozpoznaniem, empatyczna identyfikacja przebiega przez tkanki dreszczem chwilowego złudzenia bycia w kontakcie – zarazem ze sobą i z czymś na zewnątrz siebie*¹¹.

In a Lonely Place (Joy Division)

By wypreparować ciało uwięzione w czasie, gdy świat pędzi, ludzie działają, mechanizmy pracują, a tok narracji nieubłaganie idzie do przodu, dobrze umieścić bohaterów w zamkniętej przestrzeni. Najczęściej jest to dom, czasami pokój hotelowy, innym razem sypialnia, ta skurczona przestrzeń *międzyczasu*¹², która dla wielu osób z depresją kreuje osobny habitat, azyl, więzienie i sferę liminalną – wstanie z łóżka wiąże się z powrotem do świata, do którego trzeba, ale tak naprawdę nie można powrócić. Rozpoznanie znanego prostokąta na ekranie gwałtownie zawiązuje nić porozumienia. Może to być łóżko prowizoryczne, jak ascetyczny materac w *Ja, ty, on, ona*, czy łóżko katastroficzne, jak splełany, brudny i przepocony pierzynowy kokon w *Shirley* (reż. Josephine Decker, 2020).

Wokół łóżka krąży również zmagający się z depresją bohater *Aftersun* (reż. Charlotte Wells, 2022). Stan Caluma początkowo nie budzi podejrzeń, co po części wynika z ukrywania emocji przed córką, z którą spędza wakacje, po części z prowadzenia narracji z perspektywy dziewczynki, a po części właśnie z wakacyjnej otoczki. Z czasem zaczynają się jednak pojawiać pęknięcia, momenty zawieszenia czy dystansu. Gdy dorosła już bohaterka obsesyjnie szukała pominiętych znaków, ja uświadamiałam sobie, że mój niepokój narasta wokół powracających scen leżenia na łóżku, a w końcu i na dywanie nabytym w lokalnym sklepie. W filmie pojawia się krótka scena, w której widać Caluma siedzącego na skraju łóżka – jest odwrócony plecami, nie widać jego twarzy, ale całym jego ciałem wstrząsa szloch. Ujęcie uderza w splot słoneczny – z radykalną szczerością i intensywnością ukazuje moment całkowitej bezsilności, a przy tym zastępuje ucieleśnieniem psychologizację skoncentrowaną na mimice. Scena ta działa jeszcze mocniej dzięki widocznym w niej temporalnym anomaliami: jest autonomiczna względem akcji i nie sposób osadzić jej w czasie. Nie wiadomo, czy prezen-

towana w niej chwila słabości miała miejsce przed wyjazdem, w jego trakcie czy po nim, a jeśli tak, to czy tuż po rozstaniu się z córką, czy jednak jeszcze później, po miesiącach czy latach zmagania. Czy jest obiektywna, wyobrażona, a może tylko przefiltrowana przez subiektywną perspektywę. Trudno mieć nawet pewność, że widzimy Caluma.

Łóżko jest także ważnym elementem *Domu przy autostradzie* (*Home*, reż. Ursula Meier, 2008). Rodzina chroni się tutaj przed przerażającym światem zewnętrznym, znosząc do jednego pomieszczenia wszystkie materace, z czasem już coraz rzadziej opuszczane, gdy dzień miesza się z nocą, a brak tlenu i nadziei coraz bardziej osłabia. Rodzina ta żyje na uboczu, przy autostradzie, której budowę zarzucono lata wcześniej. Najmłodsze dzieci codziennie chodzą do szkoły, ojciec jeździ do pracy, w domu zostaje tylko najstarsza córka, znudzona i niezaangażowana, oraz matka, Marthe, grana przez Isabelle Huppert¹³. Motywacje jej postaci nie są do końca wyjaśnione; wiemy, że nie chce iść do pracy, nie oddała się od domu, a kiedy autostrada zostaje jednak otwarta, osaczając rodzinę hałasem, zagrożeniem i spalinami, nie zgadza się na wyprowadzkę. Stopniowo sytuacja wymyka się spod kontroli: kobieta często kłóci się z mężem, jest coraz bardziej zależniona (do nieoficjalnego katalogu scen nasycających ciała depresyjnymi afektami dopisuję tę, w której bohaterka próbuje przeprowadzić dzieci na drugą stronę drogi, wahając się, zatrzymując, kurcząc się i spinając, by wycofać się z poczuciem druzgocącej porażki), coraz mniej sprawcza. A jednak nie jest w stanie wyprowadzić się z domu. W końcu azył zamienia się w grobowiec – rodzina coraz szczelniej izoluje się od autostrady, ostatecznie odcinając się również od świata zewnętrznego, już nie tyle zamknięta w międzyczasie, ile w *przeciwczasie*¹⁴.

A Choir of One (Thom Yorke)

Dom przy autostradzie to film, w którym najpełniej odnajduję własne doświadczenie – nie w sferze konkretnych wydarzeń, lecz w cielesnym trwaniu. Opowiadając innym, że to najlepszy film o depresji, jaki widziałam, dowiedziałam się, że wiele osób w ogóle go tak nie czyta. To mój film, który rozumiem i którego doznaję w taki, a nie inny sposób dzięki własnemu doświadczeniu.

Psychoanalityczka Melanie Klein pisała, że pozycja depresyjna pozwala na *scalenie obiektów wewnętrznych* przez wejście w wymiar czasu¹⁵. Daleka jestem od afirmowania depresji, ale faktem jest, że zmienia ona sposób bycia w świecie i sposób percepcji – także filmowej. W trakcie epizodów depresyjnych inaczej funkcjonowałam w czasie i retroaktywnie nie dziwię się, że odnajdywałam się w *slow cinema*, w narracji, która umożliwia odczuwanie czasu, zastępując logikę czasu fizycznego afektywnymi wyładowaniami. Odkrywałam dzięki kinu momenty, w których ciało wracało do czasu, a dzięki czasowi depresji zagłębiałam się w temporalne zakamarki filmów.

- ¹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, s. 78.
- ² C. Whiteley, J. Birch, *Depression Is More Than Low Mood – It's a Change of Consciousness*, „Psyche”, 8.11.2021, <https://psyche.co/ideas/depression-is-more-than-low-mood-its-a-change-of-consciousness> (dostęp: 9.06.2023).
- ³ K. A. Aho, *Depression and Embodiment: Phenomenological Reflections on Motility, Affectivity, and Transcendence*, „Medicine, Health Care and Philosophy” 2013, t. 16, nr 4, s. 752-753.
- ⁴ Zob. T. Fuchs, *Depression, Intercorporeality, and Interaffectivity*, „Journal of Consciousness Studies” 2013, t. 20, nr 7-8, s. 219-238.
- ⁵ M. Ratcliffe, *Experiences of Depression: A Study in Phenomenology*, Oxford University Press, Oxford 2015, s. 174.
- ⁶ V. Woolf, *O chorowaniu*, tłum. M. Heydel, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 32.
- ⁷ Zob. tamże, s. 40.
- ⁸ Zob. M. Kempna-Pieniążek, *W głębi ciemnego lasu*, „Ekran” 2015, nr 5, s. 6.
- ⁹ J. Brach-Czaina, dz. cyt., s. 74.
- ¹⁰ E. Meijer, *Granice mojego języka. Esej o depresji*, tłum. R. Pucek, Linia, Warszawa 2019, s. 47.
- ¹¹ K. Rachubińska, *Sprawozdanie z oglądania filmów w depresji*, „Dwutygodnik” 2022, nr 331, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10021-sprawozdanie-z-ogladania-filmow-w-depresji.html> (dostęp: 9.06.2023).
- ¹² E. Meijer, dz. cyt., s. 22.
- ¹³ Z perspektywy czasu środkowe dziecko – które zaczyna odczuwać paniczny lęk przed zanieczyszczeniami związanymi ze spalaniem, walczy z nimi, ale w końcu popada w apatię – można interpretować w kluczu depresji klimatycznej. To także dowód na wielowymiarowe potraktowanie w filmie doświadczeń depresyjnych.
- ¹⁴ E. Meijer, dz. cyt., s. 22.
- ¹⁵ Tamże, s. 45.

Marta Stańczyk

Doktor nauk o sztuce. Rozprawę doktorską poświęciła *sensuous theory* i ucieleśnionemu doświadczeniu kinowemu. Redaktorka czasopisma „Ekran”. Współredaktorka publikacji poświęconej koncepcji parakina *Poszukiwacze zaginionych znaczeń* (2016) oraz autorka monografii *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „Słow Cinema”* (2019).

Bibliografia

- Aho, K. A.** (2013). Depression and Embodiment: Phenomenological Reflections on Motility, Affectivity, and Transcendence. *Medicine, Health Care and Philosophy*, 16 (4), ss. 751-759.
- Bielik-Robson, A.** (1999). Melancholia i ekstaza. W: P. Czaplinski, P. Śliwiński (red.), *Nuda w kulturze* (ss. 25-49). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Brach-Czaina, J.** (2018). *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Fuchs, T.** (2013). Depression, Intercorporeality, and Interaffectivity. *Journal of Consciousness Studies*, 20 (7-8), ss. 219-238.
- Kempna-Pieniążek, M.** (2015). W głębi ciemnego lasu. *Ekran*, (5), ss. 4-11.
- Meijer, E.** (2019). *Granice mojego języka. Esej o depresji* (tłum. R. Pucek). Warszawa: Linia.

- Rachubińska, K.** (2022). Sprawozdanie z oglądania filmów w depresji. *Dwutygodnik*, (331). <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10021-sprawozdanie-z-ogladania-filmow-w-depresji.html>
- Ratcliffe, M.** (2015). *Experiences of Depression: A Study in Phenomenology*. Oxford: Oxford University Press.
- Whiteley, C., Birch, J.** (2021, 8 listopada). Depression Is More Than Low Mood – It’s a Change of Consciousness. *Psyche*. <https://psyche.co/ideas/depression-is-more-than-low-mood-its-a-change-of-consciousness>
- Williams, L.** (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44 (4), ss. 2-13.
- Woolf, V.** (2010). *O chorowaniu* (tłum. M. Heydel). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Keywords:

depression;
time;
narrative;
experience

Abstract

Marta Stańczyk

The Time of Depression

The author considers the relationship between experiencing time and experiencing depression. She points out that during major depressive episodes, there may occur a shift of temporal structures, so cinematic representations should be modified to reject visual clichés and substitute them with an embodied and affective experience of time. The article features examples of phenomenological approaches to experiencing time during depression. It focuses mainly on film tropes in the depictions of depressive disorder; the author criticizes clichés, especially close-ups of a crying woman, and proposes emphasizing embodied temporal structures instead. The main case studies are *The NeverEnding Story* (*Die unendliche Geschichte*, dir. Wolfgang Petersen, 1984), *Aftersun* (dir. Charlotte Wells, 2022), *The Night House* (dir. David Bruckner, 2021), and *Home* (dir. Ursula Meier, 2008). The essay concludes with remarks about the connections between depression and capitalism, explored by slow cinema narrative. **(Non-reviewed material).**