

# O melancholii święta

NATASZA KORCZAROWSKA

Święto – przez to, że potrzebuje radosnego nastroju – nie potrafi wchłonąć bardzo przykrych, smutnych, rozpaczliwych, czasem tragicznych wydarzeń<sup>1</sup>. Co się zatem dzieje z ową „niewchłoniętą” nadwyżką (cierpienia i bólu), którą na użytek niniejszego tekstu zdecydowałam się określić mianem „melancholii”? Nie próbuję przy tym, podążając za klasycznym studium Julii Kristevej, czynić rozróżnień między jej różnymi „wariantami” opisanymi w dyskursie medycznym<sup>2</sup>. Melancholia to w takim ujęciu określenie metaforyczne, służące diagnozie egzystencjalnej sytuacji bohaterek filmowych.

*Pani Dalloway, wiecznie wydająca przyjęcia, by zapełnić nimi ciszę...*

*W samym sercu mojego przyjęcia – śmierć!*  
Michael Cunningham, *Godziny*

W przeważającej większości tekstów poświęconych filmowi *Godziny* (2002) w reżyserii Stephena Daldry’ego zwracano uwagę na perfekcyjną orkiestrację historii trzech bohaterek żyjących w różnych czasach i przestrzeniach (geograficznych, społecznych i kulturowych). Elementem łączącym owe historie byłyby, zdaniem badaczy, scena homoseksualnego pocałunku. Powtarzająca się, niczym motyw przewodni, scena odzwierciedla nieakceptowane pragnienie społeczne i dowodzi, w jaki sposób homoseksualizm pożądania staje się źródłem winy stanowiącej podłoże melancholii<sup>3</sup>. Jest to trop istotny, gdyż pozwala uargumentować tezę, że *Godziny* to w dużej mierze opowieść o kobiecej melancholii. Julia Kristeva nazywa przecież homoseksualistę *wybornym melancholikiem*<sup>4</sup>. W świetle teorii Judith Butler melancholia to właśnie efekt pierwotnego zakazu, prawa narzuconego jednostce już w momencie narodzin, zaś identyfikacja z osobą tej samej płci to rodzaj melancholii, w której płeć jest zinternalizowana jako zakaz i zakaz ten sankcjonuje<sup>5</sup>. Melancholię należy zatem pojmować jako internalizację wewnętrznej moralnej dyrektywy, której struktura i siły wywodzą się z tabu narzuconego z zewnątrz<sup>6</sup>.

W moim przekonaniu elementem integrującym strukturę tekstu filmowego<sup>7</sup> jest jednak przede wszystkim święto, którego podstawowym komponentem jest organizowane przez kobiety przyjęcie: uroczysty obiad w gronie rodzinnym (wątek Virginii Woolf), urodzinowa kolacja dla męża (wątek Laury), feta na cześć laureata nagrody literackiej (wątek Clarissy). Element ten, co niezwykle istotne, został głęboko ukryty – na ekranie, z różnych powodów, nie zobaczymy świętujących kobiet. To, co dane nam będzie zobaczyć, przybierze postać charakterystycznego dla melancholii pędu ku destrukcji.

W trakcie przygotowań do celebracji manifestuje się – w sposób gwałtowny i nieoczekiwany – wspomniana na wstępie niewchłonięta nadwyżka. Daldry w mistrzowski sposób dookreśla egzystencjalną sytuację bohaterki za pomocą figury spojrzenia. Virginia, wchodząc w rolę „gospodyni idealnej”, wydaje „niedorzeczne” polecenia służbie kuchennej, czym naraża się na jawnie manifestowaną pogardę. Wyrazem tej pogardy jest pełna dwuznaczności wymiana spojrzeń między kucharkami, w której można dostrzec ugruntowane przekonanie o „szaleństwie” pani domu. Znaczące jest także pełne obrzydzenia spojrzenie Virginii na stos surowego mięsa piętrzący się na kuchennym blacie. Woolf, w zetknięciu z przedmiotem-abiectem, „wypada z roli”. W roli gospodyni przyjęcia okazuje się bezradna. Kulminacją rodzinnego obiadu (o którego przebiegu dowiadujemy się jedynie z dialogów) jest wyprawa do parku. Sekwencja ta stanowi symboliczną prefigurację samobójczej śmierci pisarki: Virginia otrzymuje od wysłanniczki z zaświatów (siostrzenica nosi znaczące imię Angelica i ma anielskie skrzydełka) martwego ptaka. W samym centrum „święta” lokuje się śmierć.

Martwa, w sensie duchowym, jest Laura Brown. Żona weterana wojennego, mieszkająca w perfekcyjnym domku na typowych suburbiach, uosabia ideał kobiety lansowany przez amerykańskie media w latach 50. Daldry portretuje ją w sytuacji „odświętnej” – bohaterka postanawia przygotować urodzinowe przyjęcie dla męża. *Zatem Laura Brown wpisuje się w sposób działania wszystkich protagonistek „Godzin”, kobiet, które wzorem Klarisy [bohaterki powieści Virginii Woolf Pani Dalloway – N. K.] starają się nadać – na krótką, ulotną może chwilę – formę chaosowi: wydając przyjęcia, piekąc torty i rozstawiając talerzyki na białym obrusie (...). To pozwala im znaleźć kruchą równowagę między poczuciem nieuchronności przemijania a uniesmiertelniającym je przez chwilę porządkiem: codzienności, drobnych rytuałów, sztuki*<sup>8</sup>.

Mimo że Laura – jak można sądzić po wieku jej synka – jest mężatką z kilkuletnim stażem, to jest to jej „święteczny debiut”. Tort, który decyduje się upiec (*To nie może być takie trudne*), to przedmiot symboliczny – wyraża desperackie pragnienie Laury, by sprawdzić się w przypisanej jej roli *perfect housewife*. Podrzedną pozycję Laury w męskim świecie odzwierciedla gra spojrzeń – kobieta zostaje poddana opresyjnemu i kontrolującemu spojrzeniu syna, który czujnie śledzi każdy krok matki. To niedające się znieść, uporczywe spojrzenie przekształca oswojoną przestrzeń domową w panopticum, zaś Laurę w przedmiot, w żywego trupa, próżnię, abiekt<sup>9</sup>. Niemożliwa do zniesienia presja spojrzenia skłania Laurę do podjęcia próby samobójczej. Wydaje się zatem, że to nie wymieniony z przyjaciółką pocałunek, lecz spowodowane świętem „wypadnięcie” z kolein rutynowych czynności wywołało w Laurze gwałtowną potrzebę zmiany. Wizualnym ekwiwalentem pustki kryjącej się za fasadą rodzinnych rytuałów jest ujęcie ukazujące osamotnioną i uprzedmiotowioną Laurę (podobne ujęcie pojawia się w finałowej partii pierwszej części *Melancholii* Larsa von Triera, 2011).

W wątku Clarissy gorączkowe przygotowania do „święta” przerywa samobójstwo Richarda. Ale Clarissa „wypada z roli” znacznie wcześniej, jakby przeczuwała nadchodzącą katastrofę – skandal śmierci, która wciska się w wyczekiwane przez cały dzień przyjęcie<sup>10</sup>. I na podobnej zasadzie, jak w dwóch omówionych wątkach, wizualnym ekwiwalentem sytuacji psychicznej bohaterki jest figura spojrzenia – Clarissa wyraźnie unika wzroku Richarda, który

ewidentnie nie radzi sobie z presją związaną z uroczystością. W melancholii nie ma już mowy o odpowiadaniu spojrzeniem na spojrzenie. *Ta utrata relacji między oglądającym i oglądanym to jeszcze jeden przejaw doświadczenia melancholijnego. Osobnikowi melancholicznemu, pozbawionemu przyszłości, zwróconemu ku przeszłości, zdruzgotanemu, największą trudność sprawia odbieranie i odwzajemnianie spojrzenia*<sup>11</sup>.

Sceny kluczowe dla wątku rozgrywają się w zagraconej kuchni. Podczas rozmowy z Watersem Clarissa gwałtownie wbija jajka do miseczki (podobnie kompulsywny charakter mają działania Clarissy w przypominającym śmietnik mieszkaniu Richarda). Pozornie banalna czynność w wykonaniu Clarissy wydaje się obsesyjna – ma w sobie coś z rytuału (dobra gospodyni musi sama upiec ciasto), którego kurczowo trzyma się bohaterka, by nie dopuścić do głosu stłumionych emocji. *Stany psychicznego letargu i uwięzienia dają się jednak pogodzić zżywieniem, które uzewnętrznia się w przestrzeni. W tradycji ikonograficznej melancholik lub melancholia są otoczeni rozproszonymi przedmiotami. Trwają zastygli pośród jakiejś rupieciarni, która ich więzi, lecz której bezład zdradza jednak jakieś rozgorączkowanie*<sup>12</sup>.

Nieoczekiwanie, przede wszystkim dla samej siebie, Clarissa wybuchą: *Nie wiem, co się dzieje, przepraszam. Jestem dziś w jakimś dziwnym nastoju. Przepraszam, to bardzo nieuprzejme. Pewnie po prostu denerwuję się przyjęciem. Zła gospodyni.* Podobnie jak w wątku Virginii „święto” zostaje nawiedzone przez wysłannika z zaświatów (córka Clarissy nazywa Wattersa duchem<sup>13</sup>), noszącego symboliczne imię. To „nawiedzenie” wywołuje kryzys psychiczny – Clarissa zostaje zmuszona, by odbyć podróż ku najciemniejszej emocjonalnej głębi<sup>14</sup>. W takiej samej głębi pogrąża się Virginia, a przed nią – podczas wizyjnej sceny w hotelu – pani Brown. W przypadku Laury i Clarissy „zanurzenie się w wodach” ma charakter oczyszczający. Laura Brown ostatecznie „wybiera życie”, a Clarissa przemierza trajektorię od kryzysu psychicznego do reparacji duchowej. W tym ujęciu wieńczące wątek współczesny „przyjęcie, którego nie było” ustanawia kobiecą wspólnotę i sugeruje możliwość integracji rozdwojonej jaźni głównej bohaterki<sup>15</sup>.

W powieści Woolf *Pani Dalloway* Klarysa identyfikuje się z porządkiem wspólnotowym, co znajduje odzwierciedlenie w otwarciu jej domu, który widzimy podczas przygotowań oraz w trakcie przyjęcia w ogromnym zatłoczeniu, wypełniony członkami rodziny i gośćmi<sup>16</sup>. Dom – przestrzeń wrogości (Virginia) i wyobcowania (Laura) – w filmowej historii Clarissy zostaje ukazany ostatecznie jako miejsce celebracji wspólnoty.

A skandal śmierci, która „rozsadza” scenariusz (świętecznego) przyjęcia? Jest niezbędna, by mogło się pojawić pytanie: *Co robimy, gdy śmierć wymyka się porządkowi i przychodzi podczas rytuału, który miał być celebracją życia? Takie wydarzenie daje się zinterpretować jako wynik błędu w procedurze rytualnej, jako ostrzeżenie i przekaz od bóstw lub jako okrutny znak ludzkiej niemocy. Istnieje jednak i inna możliwość. W tym, co nieoczekiwane, można dostrzec wypełnienie się innego, wznioślejszego celu, odnaleźć nowy, wyższy – choć nieoczywisty – porządek, wyjaśniający rzeczywistość i w niej się ujawniający*<sup>17</sup>.

*Jestem zwiastunem burzy na tym weselu**Mam gdzieś wasze zastrane rytuały!*Lars von Trier, *Melancholia*

Mianem „błędu w procedurze rytualnej” możemy określić element obnażający fasadowość „święta”. Takim „błędem” jest melancholik – główny aktor historii maskującego zachowania i demaskowania kłamstwa<sup>18</sup>. W trzech wybranych filmach (*Margot jedzie na ślub*, reż. Noah Baumbach, 2007; *Rachel wychodzi za mąż*, reż. Jonathan Demme, 2008; *Melancholia*, reż. Lars von Trier) melancholik pojawia się podczas uroczystości weselnych, by dokonać aktu demaskacji. Jakże często (wystarczy się ograniczyć do naszego kręgu kulturowego) wesele stanowi w filmie jedynie pretekst – służy diagnozie rzeczywistości społecznej. W odniesieniu do wybranych filmów będzie mnie interesować wymiar indywidualny, nie zbiorowy (choć w istotny sposób oddziałujący na zbiorowość). Elementem wspólnym jest wyraźnie manifestująca się „kobieca perspektywa” oglądu zdarzeń. W każdym z filmów owa perspektywa zostaje podwojona – bohaterki muszą skonfrontować się z „tą drugą” (siostrą), by tym wyraźniej odczuć swoją inność w świecie. Co niezwykle istotne, demaskacja „święteckiej fasady” dokonuje się tu na dwóch poziomach. Na poziomie wewnątrzdiegetycznym aktu demaskacji dokonują filmowe bohaterki, a na poziomie pozadiegetycznym – kamera (za profanację „święta” można uznać sceny pozbawione funkcji dramaturgicznej, w których kamera podgląda bohaterki w trakcie kulturowo tabuizowanych czynności: oddawania moczu i masturbacji).

Filmy marginalizują znaczenie samego rytuału zaślubin: w *Margot jedzie na ślub* do ślubu nie dojdzie, w *Rachel wychodzi za mąż* zdecydowaną większość czasu ekranowego zajmują przygotowania, w *Melancholii* akcja rozpoczyna się już po ceremonii.

W filmie *Margot jedzie na ślub* – wbrew początkowej deklaracji – bohaterka nie jest w stanie udzielić siostrze wsparcia. Od pierwszej chwili pogardza przyszłym szwagrem i usiłuje wyperswadować Pauline małżeństwo. Przygotowania do ślubu mają zatem charakter „pozorny” – im bliżej ceremonii, tym wyraźniejsza staje się inercja uczestników zjazdu. Momentem kulminacyjnym filmu jest scena, w której drzewo – symbolizujące rodzinną przeszłość – spektakularnie wali się na ziemię, przygniatając namiot weselny. „Ślub, który się nie odbędzie” pełni jednak niezwykle istotną funkcję – ujawnia traumę, która pozornie została przez kobiety już dawno przepracowana (w jednej z najbardziej szokujących scen Margot ze śmiechem stwierdza: *Becky miała gorzej. Zgwałcił ją instruktor jazdy konnej*). Trauma ta jest związana z faktem seksualnego molestowania siostr przez ojca (*Rozbierał się do gaci i bił nas pasem*). Traumatyczna przeszłość jest podłożem kobiecej depresji (*Ja jestem wariatką, a Pauline ma tu dość prochów dla słonia*), która staje się bezpośrednią przyczyną okaleczenia emocjonalnego. W kompulsywnych zachowaniach Margot i Pauline (*Czy to przez tatę grzmociliśmy się z każdym?*) ukryte jest jednak desperackie pragnienie miłości stanowiącej aksjologiczne jądro melancholii<sup>19</sup>.

Skłonność do kompulsywnego seksu to cecha wyróżniająca wszystkie pogrążone w melancholii bohaterki. Perwersje seksualne chronią podmiot przed całkowitą destrukcją. Maniakalne podniecenie obecne w działaniach melancholiczek

może być postrzegane jako rozwiązłe tylko wtedy, gdy nie dostrzega się w nich znaczeń<sup>20</sup>.

Margot nieustannie zdradza męża z sąsiadem Pauline. Jedną z pierwszych aktywności Kym (*Rachel wychodzi za mąż*) podczas przygotowań weselnych jest seks z nowo poznanym druhną pana młodego. Wydaje się, że Kym nie przystaje do stereotypowego wizerunku melancholika. Jest erotycznie (nad)aktywna, pewna siebie, skłonna do agresji. A jednak za tą starannie wypracowaną „personą” skrywa się trauma (*Kym, odebrałaś nam Ethana. Przećpałaś jego życie*), która w strukturze opowiadania filmowego pełni funkcję niewchłoniętej nadwyżki. Podobnie jak w wypadku *Margot wychodzi za mąż* pretekstem do ujawnienia tajemnicy rodzinnej staje się ślub. W filmie obserwujemy drobiazgowo przygotowania weselne z nieodłącznym ceremoniałem planowania układu gości przy stolikach (Rachel nie chce posadzić siostry przy stole weselnym: *To mój stolik. Ma być idealny*). Ceremonia, ze względu na multietniczność zaproszonych gości, jest utrzymana w modnym klimacie *new age* (wydaje się, że przypominająca sari suknia panny młodej i „kostiumy” druhen zostały wybrane wyłącznie ze względu na walory estetyczne). Żaden nieprzewidziany element (w rodzaju tatuażu Rachel wstydliwie ukrytego pod draperią tkaniny) nie może popsuć uroczystości (stąd ciągnąca się w nieskończoność „próba generalna”). Wesele ma być perfekcyjne, bowiem perfekcyjna jest panna młoda – całkowite przeciwieństwo Rachel. Wystarczy jednak chwila nieuwagi (w rodzaju zaimprovizowanego „konkursu kuchennego”), by pękła fasada rodzinnego szczęścia. Przedmiot symboliczny – mały talerzyk ozdobiony nieporadnym dziecięcym rysunkiem – wywołuje kataklizm, którego zapowiedź stanowi pojawienie się Kym (*Jestem zwiastunem burzy na tym weselu*). Dzięki niej zostaje ujawniona sztuczność weselnego rytuału. Centralną sekwencją filmu o kluczowym znaczeniu dramaturgicznym nie może być zatem ślub, lecz to, co się dzieje za jego „kulisami” – rodzinna psychodrama, podczas której Kym wypowiada znamienne słowa: *Wszyscy żyjecie w świecie osądów, paranoi i braku zaufania. Wy jesteście moją rodziną. Przez was czuję się jak gówno sto razy dziennie*.

W strukturze „święta” Kym wydaje się jedynie „wstydliwym sekretem”, lecz pełni w istocie funkcję Girardowskiego *pharmakona* – jako kozioł ofiarny zostaje obciążona odpowiedzialnością za rozpad rodziny (rozwód rodziców, bulimie siostry), konsoliduje jej członków w postawie wrogości i sama wymierza sobie karę (w finałowej scenie ucieka z domu, by dobrowolnie powrócić do zamkniętego ośrodka odwykowego).

W przypadku Margot i Rachel melancholia ma konkretne podłoże – traumatyczne doświadczenie z przeszłości, które warunkuje terażniejszość bohaterek. Najbliższy pojmowania melancholii jako fundamentu ludzkiej egzystencji jest Lars von Trier. W jego filmie melancholia jest czymś bolesnym i sięgającym samych korzeni naszego istnienia, czymś związanym z głębią istoty człowieczeństwa<sup>21</sup>. *Cierpienie związane z melancholią ma charakter szczególnej wewnętrzności, szczególną głębię, coś niechronionego, coś odsłaniającego się. (...) Ta bliskość cierpienia – do tego jeszcze nieproporcjonalność między normalnym efektem bólu z jakiegoś powodu a głębią jego oddziaływania na dotkniętego melancholią – wyraźnie pokazują, że chodzi tu o coś konstytutywnego. To, co właściwe, nie tkwi w zewnętrznych przyczynach czy impulsach, lecz w samym wnętrzu człowieka; ponieważ w powinowactwie z wyboru ze wszystkim, co może sprawiać ból<sup>22</sup>.*

Justine to melancholiczka, której sama egzystencja sprawia ból – jej własne istnienie i fakt, że w ogóle coś istnieje (*Życie na ziemi jest złe*)<sup>23</sup>. Oczywiście można się doszukiwać konkretnych przyczyn depresji Justine (w filmie pojawia się suggestia, że dziewczyna została bardzo wcześnie porzucona przez matkę), ale nie one wydają się istotne. Zachowanie Justine podczas przyjęcia weselnego nie może być interpretowane wyłącznie jako reakcja na hipokryzję społeczną. Taka hipokryzja stanowi bowiem integralny element świątecznego rytuału. W świecie pól golfowych reakcje Justine stanowią rodzaj niedającego się racjonalnie wytłumaczyć ekscesu. W nich ujawnia się głęboka ontologiczna podstawa melancholii.

Ślub ma być dla Justine formą psychoterapii – ratunkiem przed ostatecznym pogrążeniem się w „szaleństwie”. Wydaje się, że wszyscy są świadomi jej choroby, ale nie mają odwagi, by wypowiedzieć słowo „depresja”. Tak jakby żywili przekonanie, że istnieją choroby – przede wszystkim psychiczne – które przenoszą się, ponieważ się o nich mówi<sup>24</sup>. Rodzina za wszelką cenę stara się odciąć Justine od świata zewnętrznego – przyjęcie weselne odbywa się w luksusowej rezydencji otoczonej starannie przystrzyżonymi trawnikami. W sposób symboliczny sytuację psychicznego osaczenia bohaterki ilustruje kadr pojawiający się w prologu (do tego obrazu nawiązuje późniejsze wyznanie Justine: *Przedzieram się przez szare, gęste pnącza. Czepiały się moich nóg. Brnęłam przez nie z wielkim trudem*).

Świat *Melancholii* to mały, zamknięty w sobie mikrokosmos uprzywilejowanej białej burżuazji Zachodu<sup>25</sup>. Ślub Justine staje się polem rywalizacji dwóch „klanów” (pana młodego reprezentuje potentat branży reklamowej). Popis władzy i bogactwa (*Wiesz, ile kosztowało to wesele? Fortune. Inni musieliby sprzedać nerkę*) mógłby stanowić doskonałą ilustrację tezy Rolanda Barthes’a: *Ślub z wyższych sfer (arystokracji lub mieszczaństwa) jest zgodny z ową odziedziczoną po przodkach i egzotyczną funkcją wesela: to zarazem potłacz między dwiema rodzinami i demonstrowanie tego potłacz na oczach tłumy, który towarzyszy konsumpcji bogactw*<sup>26</sup>.

Posiadłość okazuje się dla Justine pułapką, co zostaje uwypuklone za pomocą dwóch komplementarnych sekwencji – w początkowej limuzyna wioząca parę młodą na przyjęcie nie może się zmieścić na wąskim zakręcie drogi, w końcowej koń Justine staje dęba w opozycji przed przekroczeniem granicznego mostu. Omawiane sekwencje tworzą w obrębie pierwszej partii filmu ramę kompozycyjną. Znacznie istotniejsza wydaje się jednak rama, którą tworzą pozadiegetyczny prolog złożony z niemal statycznych kadrów i ujęcia końcowe. Taki układ kompozycyjny odzwierciedla filozoficzny sens filmu. *Już sama forma ronda (...) cudownie wyraża krętą trasę tulaczki w zamknięciu, pościg skazany na przymusowe powroty, które sprawiają, że na końcu zawsze odnajdujemy się właśnie tam, gdzie rozpoczęliśmy. Bezruch pod pozorami regularnego ruchu; (...) błędzenie po omacku; uwięzienie lub zamknięcie – to los, który cała tradycja astrologiczna przeznaczyła melancholikowi, temu, którego narodziny zostały naznaczone wpływem Saturna*<sup>27</sup>.

Zanim katastrofa zyska wymiar globalny, ujawni się w skali mikro. W pierwszej części *Melancholii* katastrofą okazuje się przyjęcie weselne Justine. Początkowo widz może odnieść wrażenie, że *Melancholia* powieli wzór klasycznego dzieła Dogmy – *Festen* (1998) w reżyserii Thomasa Vinterberga, w którym uroczystość rodzinna stała się okazją do ujawnienia traumatycznych zdarzeń z przeszłości. Wskazówką do takiej interpretacji (poza oczywistym kluczem wizualnym) może być pełna nienawiści i pogardy relacja między rodzicami Justine. Ważną funkcję

w procesie demaskowania rodzinnych rytuałów pełni matka, która podczas wznoszenia zwyczajowych ślubnych toastów stwierdza: *Tak, nie poszłam do kościoła. Nie wierzę w małżeństwo. Cieszcie się sobą, póki możecie. Ja nienawidzę małżeństw, szczególnie gdy dotyczą członków mojej najbliższej rodziny.* Jednak fasada pęka znacznie wcześniej.

Para młoda przybywa na miejsce *skandalicznie spóźniona*. Justine od początku wyłamuje się ze sztywnego scenariusza (przed powitaniem gości udaje się do stajni, a przy stole *nie podaje tacy w prawo*) i rujnuje harmonogram imprezy (*o dwudziestej trzeciej trzydzieści państwo młodzi pokroją tort*). W połowie przyjęcia ucieka do ogrodu i inicjuje stosunek seksualny z młodzieńcem podwładnym. Działa tak, jakby głęboka pokusa ciągnęła ją ku temu, by móc się zatracić, by zanurzyć się – w zależności od nastroju – w bezgraniczną rozkosz, przeżycie, wyżycie się albo w... nużącą samorezygnację, bądź w... poddanie się wielkim siłom z powodu własnej znikomości<sup>28</sup>. Jej „anarchistyczne” zachowanie wywołuje ostantacyjnie teatralną reakcję mistrza ceremonii (*Zrujnowała moje wesele. Nie będę na nią patrzył*) i gwałtowny sprzeciw szwagra (*W wannie można wylegiwać się w domu. Tu mają do dyspozycji pola golfowe z osiemnastoma dolkami. Skandal!*). Największym skandalem okazuje się jednak publiczne obrażenie wpływowego szefa, którego Justine nazywa *żądny władzy miernotą*. To moment, w którym bohaterka występuje w roli demaskatorki – obnaża fałsz kryjący się za fasadą świątecznego rytuału. Melancholik *stoi w pierwszym szeregu demaskatorów kłamstwa. Będąc raczej widzem niż aktorem, nie ufając rzeczywistości, która mu się wymyka, wszędzie widzi maski. Jego dystans w stosunku do świata skłania go do demaskacji i to sytuuje go zarazem w ramach pewnej symptomatologii i pewnej etyki. Bo choć melancholia jest przede wszystkim formą depresji (...), to przez wieki była jednak nie tylko chorobliwym stanem ciała i umysłu (...), lecz także prawomocnym, albo nawet lepszym sposobem bycia w świecie*<sup>29</sup>.

Wystąpienie Justine wywołuje lawinę, której nie można już zatrzymać. Goście pospiesznie opuszczają przyjęcie. Zapada kurtyna, święto się kończy. Justine zostaje sama.

Święto potrzebuje radosnego nastroju. Ma łączyć wspólnotę, pozwalać jednostkom i grupom, za pomocą rytuałów, „przechodzić” bezpiecznie ze zwykłego trwania czasowego do czasu sakralnego<sup>30</sup>. Dlaczego zatem melancholia, ów *lepszy sposób bycia w świecie*, z tak destrukcyjną siłą objawia się właśnie podczas „święta”? Być może dlatego, że w trakcie przyjęcia urodzinowego, weselnej fety lub uroczystego obiadu rodzinnego niespodziewanie uświadomiamy sobie, że *coś odeszło od nas raz na zawsze*.

*Można więc paradoksalnie powiedzieć, że właśnie dlatego, iż w naszym życiu zawsze coś bezpowrotnie tracimy, właśnie też dlatego jesteśmy w stanie cokolwiek w nim zachować. Co też sprawia, że nigdy nie udaje nam się wyzbyć do końca melancholii. Powraca ona ciągle w naszych dziejach wraz z każdym nowym okaleczeniem i utratą. Jest niczym nie przepracowany do końca ból, nie odżałowana strata, jakaś resztką, coś jakby uwierające ziarenko piasku, niemalże drobiazg, nic prawie*<sup>31</sup>.

- <sup>1</sup> J. J. MacAloon, *Igrzyska olimpijskie a teoria widowisk w społeczeństwach współczesnych*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, Dromena, Warszawa 2009, s. 410.
- <sup>2</sup> W książce *Czarne słońce* Kristeva zamiennie posługuje się pojęciami „depresji” i „melancholii”. Por. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyziński, Universitas, Kraków 2007.
- <sup>3</sup> Zob. J. Mizieleńska, *Melancholia małej dziewczynki. Rozważania o melancholii w kontekście prac Zygmunta Freuda i Judith Butler*, w: tejże, *Ciało, pleć, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006, s. 87.
- <sup>4</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 34.
- <sup>5</sup> J. Mizieleńska, dz. cyt., s. 87.
- <sup>6</sup> Zob. J. Butler, *Uwikłani w pleć*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 142.
- <sup>7</sup> Na ten koncept konstrukcyjny w odniesieniu do literackiego pierwowzoru *Godzin* zwróciła uwagę Agnieszka Izdebska. Zob. A. Izdebska, *Niežnośna lekkość przyjęć, czyli o różnych wcieleniach pani Dalloway*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, LIX, z. 3, s. 46.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 51.
- <sup>9</sup> Yun-yi Tan, *Phantasies, Motherhood, and Genealogy in „The Hours”*, „The Wenshan Review of Literature and Culture” 2009, t. 2.2, s. 132.
- <sup>10</sup> A. Izdebska, dz. cyt., s. 50.
- <sup>11</sup> J. Starobiński, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 348.
- <sup>12</sup> F. Vidal, *Doświadczenie melancholiczne z perspektywy krytyki*, w: J. Starobiński, dz. cyt., s. 470.
- <sup>13</sup> W pewnym sensie za „ducha” można również uznać Kitty, której wizyta przerywa „święte” przygotowania Laury. Kitty choruje na raka macicy, co wydaje się jednoznaczne z wyrokiem śmierci (taką interpretację „liminalnego” statusu postaci podsuwa scena, w której udęczona cierpieniem Laura zamyka się w łazience; ból wywołuje w niej świadomość, że *Kitty mogłoby nie być*).
- <sup>14</sup> Yun-yi Tan, dz. cyt., s. 145.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 147.
- <sup>16</sup> Zob. U. Terentowicz-Fotyga, *Semiotyka przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 47.
- <sup>17</sup> B. G. Myerhoff, *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, dz. cyt., s. 235.
- <sup>18</sup> F. Vidal, dz. cyt., s. 468.
- <sup>19</sup> R. Guardini, *O sensie melancholii*, tłum. B. Grunwald-Hajdasz, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 2009, s. 7.
- <sup>20</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 54.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 7.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 30.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> J. Starobiński, dz. cyt., s. 190.
- <sup>25</sup> S. Shapiro, „Melancholia”, or *The Romantic Anti-Sublime*, „Sequence” 2012, t. 1.1, s. 7.
- <sup>26</sup> R. Barthes, *Małżeństwa*, w: tegoż, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 69.
- <sup>27</sup> J. Starobiński, dz. cyt., s. 456.
- <sup>28</sup> R. Guardini, dz. cyt., s. 64-65.
- <sup>29</sup> F. Vidal, dz. cyt., s. 465.
- <sup>30</sup> Zob. M. Eliade, *Czas święty i mity*, w: tegoż, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 55.
- <sup>31</sup> P. Dybel, *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 31.