

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

***Melancholia* (2011) jako obraz ženské psychické nemoci**

Natália Antoňáková

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Scriptwriting and dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

***Melancholia (2011)* as a depiction of female mental illness**

Natália Antoňáková

Thesis advisor: Mgr. Lucia Kajánková

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: *Melancholia* (2011) jako obraz ženské psychické nemoci, vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Abstrakt:

Tato práce analyzuje psychologii, rodičovské komplexy a mentální poruchy hlavních ženských postav filmu *Melancholia* režiséra Larse von Triera. Opírá se o literaturu zaměřenou na psychoanalýzu z pohledu rodičovských komplexů, ale i o texty filmových teoretiků. Zkoumá, jak lze vystavět filmovou postavu na jejím psychologickém profilu a také to, zda-li film *Melancholia* poskytuje jistou formu obrazu ženské psychické nemoci.

Abstract:

This thesis analyses psychology, parental complexes and mental disorders of main female protagonists from Lars von Trier's film *Melancholia*. The thesis is supported by literature focusing on psychoanalysis considering parental complexes and also by essays of film theorists. It examines building a film character based on their psychological profile and it also enquires how *Melancholia* shows an image of women's mental illness.

Obsah

Úvod.....	1
1. Film Melancholia v kontextu von Trierovy tvorby.....	6
2. Melancholia.....	12
Stavba vyprávění a postavy.....	12
Formální prvky.....	17
3. Co je rodičovský komplex a jak jej uplatnit v analýze postav Claire a Justine?	20
4. Claire	24
Pozitivně otcovský komplex u Claire	27
Negativně mateřský komplex u Claire	29
Shrnutí	31
5. Justine.....	32
Pozitivně otcovský komplex u Justine.....	34
Negativně mateřský komplex u Justine	36
Shrnutí.....	38
6. Sestry.....	39
7. Symbolický význam planety Melancholia.....	43
Závěr	47

Úvod

Psychické nemoci nejsou ve filmech tématem ani zdaleka ojedinělým. Ač už jsou součástí vnitřní charakteristiky jednotlivých postav či hlavním zobrazovaným motivem, který dává do pohybu celý děj, svět kinematografie provázejí už od jeho počátku. I přesto, že film je pořád poměrně mladým odvětvím umělecké tvorby, je skvělým 'pamětníkem' toho, jak se léčba a celkové společenské vnímání mentálních poruch v průběhu posledních zhruba sta let vyvíjelo. V úplných počátcích kinematografie se s psychickými nemocemi setkáváme především u vedlejších „bláznivých“ postav, které stojí na úplném okraji a – dle mého názoru – slouží jako něco naprosto nepochopitelného spíše k pobavení. Jak zmiňují i autoři eseje *Psychiatry and movies*:

„Zejména filmy mainstreamové tvorby poukazují a kladou důraz, ne však příliš autenticky a pravdivě, na amnézii, disociativní poruchu osobnosti (mnohočetnou poruchu osobnosti) a další disociativní reakce, na konto melodramatického potenciálu, které tyto poruchy mají.“¹

Stejně postavení měli ovšem lidé trpící psychickými problémy například ve dvacátých letech minulého století nejen ve filmu, ale i ve společnosti mimo filmová plátna. Deprese, bipolární porucha i schizofrenie v této době pořád nepatřily mezi obecně přijímané diagnózy, a to i přesto, že jejich atributy dokázali lékaři víceméně popsat už stovku let předtím.

Věda, technologie a přirozeně s nimi i medicína se však za posledních sto let vyvinula – oproti předchozím staletím – naprosto převratným způsobem. Nemocí, které lidstvo neumí dlouhodobě léčit, pořád ubývá. Stejně tak se markantně zvyšuje všeobecné povědomí o nejrůznějších diagnózách, včetně těch psychiatrických. I v nich máme sice pořád mnoho velikých otazníků, dnes ale dokážeme člověku trpícímu i těžší formou psychické nemoci lépe dopomoci ke kvalitnějšímu životu, než jak tomu bylo v minulosti. Ať už terapií či (oproti minulosti velmi pokrokovou) medikací korigovaná diagnóza tak dnes není pro

1 Aleksandar Damjanović, Olivera Vuković, Aleksandar A. Jovanović & Miroslava Jašović-Gašić: *PSYCHIATRY AND MOVIES Psychiatria Danubina*, 2009; Vol. 21, No. 2, str. 233
„Mainstream movies in particular, but not very authentically and truthfully, bring into the spotlight and pay particular attention to amnesia, dissociative identity disorder (multiple personality) and other dissociative reactions on the account of the melodramatic potential which these disorders have.“

jednotlivce nepřekonatelnou překážkou v rodinných a partnerských vztazích, zaměstnání a dalších důležitých složkách, z nichž dnešní společnost utváří mozaiku naplněné lidské existence.

Ruku v ruce s tímto pokrokem se pak výrazně proměnilo i zobrazování jednotlivých 'duchabolů' ve filmu. Lidé s duševní nemocí se stávají hlavními postavami a jejich cesta za uzdravením a smířením se s jejich problémem zase ústředním tématem snímků. Deprese, úzkosti, autismus, závislosti nejrůznějšího typu – všechny tyto útrapy můžeme nalézt v mnoha dílech současné kinematografie. A to v některých případech dokonce bez jakékoliv romantizace zmíněných diagnóz, která byla v začátcích kinematografie (a v mnoha obdobích literárního, divadelního a výtvarného umění) jakýmsi trendem.²

Mnoho současných filmařů si je dnes naštěstí dobře vědomo toho, že téma psychické nemoci ve filmu vyžaduje opravdu širokou znalost dané problematiky a také neotřelý přístup k tématu, které bylo v různých podobách zobrazeno a viděno už tolikrát předtím. Zde přichází do hry film *Melancholia* (2011) dánského režiséra Larse von Triera, na nějž se hodlám ve své bakalářské práci zaměřit. Von Trier se už od samotného počátku své tvorby soustředí na situace a postavy vychýlené z obecně uznávaného 'normálu'. V jeho případě nejde o zájem vedoucí k osvětě publika či objektivní dokumentaci takových problémů – je jasně patrné, že se jedná o jeho osobní fascinaci, kterou v každém svém hraném filmu zobrazuje jiným způsobem a skrze jiné postavy. Jak se však začalo krystalizovat po půlce devadesátých let, von Trierova pozornost se soustředí především na ženské postavy, jejich vývoj, životní zkoušky a v neposlední řadě i duševní problémy.

„Von Trier opravdu často prohlašuje – opět, v rámci provokace konvenčního pohlavního rozdělování – že se ve skutečnosti více identifikuje s ženskými než mužskými postavami v jeho filmech, že častěji reprezentují jeho a jeho vnitřní já.“³

Režisér nás tak v průběhu posledních pětadvaceti let ve svých dílech opravdu

2 Aleksandar Damjanović, Olivera Vuković, Aleksandar A. Jovanović & Miroslava Jašović-Gašić: *PSYCHIATRY AND MOVIES*, str 230- 235

3 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*. Bloomsbury Publishing, 2017, str. 3, ISBN 9781501322488.

„Indeed, von Trier frequently asserts – again, further challenging the conventional sexual division – that he actually identifies more with the female than the male characters in his films, that they more truly represent him and his inner self.“

zásobil neopakovatelnými a silnými ženskými postavami, které tváří v tvář všemožnému zlu světa, vlastním démonům a nemocem bojují o své postavení, autonomii a vnitřní přerod. Troufám si tvrdit, že z tohoto hlediska patří von Trier mezi mužské režiséry opravdu výjimečné. Jako jeden z mála (společně například s Krzysztofem Kieślowskim) totiž zobrazuje tyto důležité a velice obtížné procesy z perspektivy ženy. Ta byla v uměleckých dílech minulosti výrazně upozaděna (přirozeně, vzhledem k tehdejšímu společenskému postavení žen) a její vzestup byl náročný. Ač už dnešní ženská hrdinka nemusí neustále bojovat o své místo mezi hrdiny mužskými, její naprosto nepokrytá a právoplatná autonomní existence má pořád mnoho podob, s nimiž jsme v kinematografii konfrontováni poměrně nově. Komplexní obraz ženské psychické nemoci je jednou z nich.

Současná psychologie a psychiatrie už moc dobře ví, že charakter a průběh psychických nemocí se u žen a mužů liší. Poznatky a vzorce objevené a popsané velikány oboru jakými byli Sigmund Freud a Carl Gustav Jung se z velké části soustředili především na muže a k ženám se často pouze vztahovali z mužské perspektivy.

„Psychoanalýza je považovaná za patriarchální nauku v patriarchálním světě. V teorii psychoanalýzy má žen – pokud vůbec – okrajovou pozici. Ale rovněž v naší kultuře je pro ženu stále ještě těžké zaujmout postavení mimo omezující prostory, jež jí odedávna přidělovala tradice, nebo se prostě normálně lidsky usadit v prostředích, která jí odpovídají. Příliš často se na ženu pohlíží jen ve vztahu k muži a ve vztahu k dítěti.“⁴

To píše psychoanalytička Verena Kast ve své knize *Otcové-dcery, matky-synové*, která bude i jedním z hlavních literárních pramenů pro tuto práci. Obě pohlaví však v současné společnosti prochází svým vlastním vývojem směrem ven ze zkosnatělých představ minulosti a mentální poruchy u žen už díky tomu dávno nejsou pouhou 'hysterií' či 'melancholií'. Dnešní ženské hrdinky tak už nehrají archetypální role neuchopitelných sexuálních objektů či pečovatelských všeobjímajících matek. Právoplatně zastupují všechny pozice, které byli dříve přisuzovány pouze mužům a společně s nimi ukazují ty tváře ženy, které zůstávaly nejen ve společnosti ale i v umění po staletí neprobádány.

⁴ KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. Vyd. 2. Přeložil Petr PATOČKA. Praha: Portál, 2013. Spektrum (Portál)., str. 16, ISBN 978-80-262-0401-5.

Film *Melancholia* je z tohoto hlediska dílem naprosto unikátním. Skrze dvě hlavní ženské hrdinky, sestry Justine a Claire, zobrazuje psychickou nemoc v rámci snad dvou nejhlavnějších předpokladů (mimo ty genetické) k jejímu vzniku – rodičovských komplexů a vnímání odvrácené strany svého já, odborně nazývané též stínem. Právě tyto dvě specifika jsou nejen pro psychické nemoci, ale i pro celkový chod lidské psychiky, prožívání a přístup k mezilidským vztahům i podle současné psychologie naprosto klíčové. *Melancholia* se jimi zabývá skrze ženské hrdinky čelící možné apokalypse, díky čemuž vytváří ideální zázemí pro eskalaci konkrétních problémů. Obě hrdinky tak v tomto von Trierově filmu prochází vnitřním přerodem v rámci konfrontace s 'nejhorším myslitelným scénářem' a demonstrují dva různé přístupy ke svým psychickým neduhům – u Justine jde o depresi, u Claire o silnou úzkost.⁵

Hlavním záměrem mé bakalářské práce je prozkoumat psychologii a vývoj obou těchto postav z psychoanalytického hlediska, konkrétně skrze teorii o rodičovských komplexech a lidském stínu. Za použití odborné literatury zabývající se těmito jevy v kontextu současnosti popíšu, kde se v *Melancholii* u každé hrdinky rodičovské komplexy zobrazují, přístup k jejímu vlastnímu stínu a z toho pramenících psychických potíží. V rámci tohoto záměru budu muset mimo charakter hrdinek také prozkoumat jejich vztahy s rodiči a partnery – z rodičovských komplexů jejich chování a přístup k životu totiž vychází, přičemž na partnery se pak velmi výrazně promítá. V absenci rodičů i partnerů obou hrdinek pak popíšu jejich přerod až k úplnému zániku, kterým film (symbolicky) končí. Tento postup jsem zvolila proto, že se domnívám, že je v rámci psychoanalytického přístupu k postavám zdaleka nejlépe pochopitelný – jasně totiž propojuje jednotlivé události v jejich životech s jejich psychickými problémy a původem jejich vzniku. Tímto přístupem k analýze rozhodně nechci dokázat, že je to přístup jediný možný, nebo že snad podle tohoto klíče pracoval von Trier při tvorbě těchto svých postav. Připadá mi ale přínosné přistoupit ke zpětné analýze postav nejen skrze klasická hlediska dramaturgická, ale také přes jakousi rekonstrukci jejich psychologických profilů, jež dokáže posloužit jako vodítko k jejich pochopení a také jako inspirace k možnému pracovnímu postupu při psaní postav. Osobně mě tento postup vytváření postav velmi zajímá a práce tak slouží i k mé osobní scenáristické a režisérské praxi. U všech postav se často táži; Jaké asi mají vztahy se svými rodiči? S jakého zázemí

5 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*. str 186 - 187

vzešly? Nesou si sebou do života nějaké specifické vzorce, komplexy či mentální poruchy?

Každé hrdince a její diagnóze bude věnovaná v této práci věnovaná jedna samostatná kapitola. Po nich následující oddíl se bude zabývat pouze vztahem sester a jeho specifickou dynamikou. Tyto tři kapitoly tvoří podstatné jádro celé práce. Mimo to se budu v poslední kapitole zabývat i možnými významy a symbolickými hodnotami planety Melancholia. Ještě před těmito analytickými kapitolami však, pro větší přehlednost a výpovědní hodnotu, zasadím toto von Trierovo dílo do širšího kontextu jeho tvorby, shrnu jeho děj a následně film podrobím stručné filmové analýze, v níž se budu soustředit především na stavbu vyprávění a vývoj postav.

Má práce by měla prokázat, že film *Melancholia* je – mimo audiovizuální dílo – i z psychoanalytického hlediska velmi věrnou a pokrokovou ilustrací ženské psychické nemoci, jejího vývoje a možného přerodu. Mělo by se tím pádem také prokázat, že von Trier jako autor v tomto filmu nepracuje pouze s vlastní imaginací a kreativitou, ale také – velmi vědomě – s širokou znalostí lidské psychologie a jejich symbolů. Za celou narativní i výtvarnou stránkou filmu stojí naprosto pevná konstrukce rešerší a předem vybraných témat, která mají dojít svému uzavření. V praxi by tato má teoretická práce měla pro scénáristy a režiséry sloužit jako možný přístup k analýze postav a případná inspirace, jak postavy a jejich vzájemnou dynamiku vystavět na předem připravených psychologických profilech. Zároveň by jakéhokoliv diváka filmu *Melancholia* měla tato práce dovést k tomu, aby jej nevnímal 'pouze' jako film, ale také jako zdroj informací o ženské psychice, o stinných stránkách lidské duše a v neposlední řadě také jako dílo, které vytrhává ženskou postavu z tradičního kontextu a ukazuje jí jako silnou a zcela samostatnou bytost, která se i přes strach, bolest a nemoc, s množným koncem (jak už je u von Triera téměř zvykem) dokáže vyrovnat mnohem lépe, než by od žen mohlo být stereotypně očekáváno.

1. Film *Melancholia* v kontextu von Trierovy tvorby

Jak už bylo řečeno v úvodu, Lars von Trier se v půlce devadesátých let, tozn. po dokončení své 'apokalyptické trilogie' (*Prvek zločinu*, 1984, *Epidemie* 1987 a *Europa*, 1991), začal ve svých filmech soustředit na ženské hrdinky v hlavní roli a jejich unikátní perspektivu. Takto to ve svém eseji popisuje Ulrike Hanstein:

*„Skrze konfliktní vztahy, uzavřené světy, izolované a trpící ženské postavy a vysoce dramatické scénáře filmy Larse von Triera zobrazují a rekonfigurují všechny charakteristiky klasického filmového melodramatu.“*⁶

Součástí diskuze v souvislosti s tímto von Trierovým směřováním v jeho tvorbě je spor, zda režisér explicitně zobrazuje (nejen psychické) utrpení svých ženských hrdinek, protože se v něm jako misogyn masochisticky vyžívá, nebo zda-li, zcela naopak, představuje feministu ve své nejčistší podobě a přibližuje utrpení žen skrze svá díla veřejnosti. Odborníci jsou v této diskuzi často ve výrazných opozicích, jak uvádějí i Rex Buttler a David Denny ve svém *Úvodu*⁷ v knize *Lars von Trier's Women*, která je i jedním z hlavních literárních pramenů této práce:

*„Von Trierovy filmy odhalují jeho fascinaci vším ženským. Ve většině jako filmů okupují centrální role jejich narativu potíže žen.“*⁸

'Nové směřování' k ženám ve své tvorbě von Trier neoficiálně započal ještě před dokončením 'apokalyptické trilogie', televizní adaptací antického dramatu *Médeia* (*Médeia*, 1988). Kromě původního dramatu od Euripida pojednávajícím o tragickém osudu Médei, manželky proslulého válečníka Jásona, von Trier použil při tvorbě scénáře poznámky tehdy již dvacet let zesnulého dánského režiséra Carla Theodora Dreyera, který se během svého kariérního života také připravoval na realizaci této adaptace. Lze se domnívat, že možná skrze tragický osud hlavní hrdinky adaptace von Trier našel nový směr, jímž by se chtěl ve své tvorbě pokračovat.

6 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*. str 31

„Through conflicting relationships, closed-off worlds, isolated and suffering women characters and highly dramatic scenarios, Lars von Trier's films display and reconfigure all of the characteristics of classic filmic melodrama.“

7 Tamtéž, str. 1 -13

8 Tamtéž, str. 215

„Von Triers's films reveal his fascination with the feminine. In the majority of his films, women's struggles occupy central role of the narrative.“

V roce 1996 přišel režisér s dramatem *Prolomit vlny*, odehrávajícím se v presbyteriánské přímořské komunitě ve Skotsku 70. let. Hlavní hrdinka, mladičká Bess (Emily Watson), je novopečenou manželkou Jana, který pracuje na ropné plošině. Bess kvůli práci svého manžela často nevidá a modlí se, aby s ním mohla trávit více času. Když je Jan na ropné plošině fatálně zraněn a ochrne, Bess trpí výčitkami svědomí, že zranění své lásky přivolala svou modlitbou. Jan navíc není kvůli ochrnutí schopný sexuálního výkonu a snaží se přesvědčit Bess, aby si v městečku našla milence. Ta jeho návrh zprvu odmítá, nakonec se však rozhodne přání svého manžela uskutečnit, protože věří, že tím odčiní svůj hřích a neštěstí, které mu způsobila. Zaplétá se do skandálních a často násilnických afér s muži ve městě a posléze je z komunity vyobcována. S vírou, že skrze obětování sebe sama může odčinit zlo, jde na loď, kde je hromadně znásilněna a následně zabita brutálními námořníky. Rex Butler v této situaci poukazuje na zajímavou okolnost:

„Když se Bess v Prolomit vlny rozhodne vrátit se na loď plnou námořníků, komunikuje s Bohem. 'Otče, jsi se mnou? Já jsem s tebou.' Opravdu to vypadá, že v jejich činech se skrývá jakýsi symbolický mandát.“⁹

V tomto filmu tak von Trier poprvé staví do popředí ženskou hrdinku, která, ač naprosto mimo rámec všeobecně uznávaných morálních hodnot, bere do rukou iniciativu a 'očisťuje se'. To, že k úplnému očistění dochází až smrtí nebude u von Triera ani nadále výjimkou.

Když opomeneme jeho následující film *Idioti* (1998), v němž, i přes jednu silnou ženskou hrdinku překonávající útrapy svého osudu, jde spíše o dílo se zaměřením na celý kolektiv postav, režisér pokračuje v hlavních ženských protagonistkách muzikálovým dramatem *Tanec v temnotách* (2000), jehož hlavní ženskou postavu ztvárnila islandská zpěvačka a skladatelka Björk. Hrála Selmu Ježkovou – českou imigrantku ve Spojených státech, která má syna Gena s dědičnou nemocí, přičemž sama postupně slepne. Selma pracuje v továrně a operuje s těžkými stroji. Veškeré vydělané peníze odkládá stranou na léčbu svého syna. Jak Selma ztrácí zrak, přijde v důsledku nehody i o práci. Navíc jsou jí odcizeny všechny její našetřené peníze, přičemž pachatelem je její soused Bill. Selma po potyčce Billa

⁹ BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*. str. 57

„In *Breaking the Waves*, when Bess decides to go back to the ship full of sailors, she is in fact communicating with God. 'Father, aren't you with me? I am with you.' Indeed, it appears as though there is always something of a symbolic mandate underlying these acts.“

zastřelí a film končí její popravou oběšením. I v tomto filmu tedy nacházíme silnou hrdinku, která se snaží žít svůj život, jak nejlépe umí, ve chvíli nespravedlnosti však převezme osud do vlastních rukou a razantně jedná. I zde je její iniciativa vykoupena (nejen) její smrtí, v ní však nachází smíření. Von Trier tak v *Tanci v temnotách* se svou ženskou hrdinou zachází podle stejné 'šablony', jako v *Prolomit vlny*, do hlavní role ale navíc umísťuje Björk, která v té době byla (a dodnes je), výrazným zosobněním nezávislé ženy, feministky a všeobecně silné a unikátní osobnosti ve veřejném prostoru.

Rok 2003 přinesl ve von Trierově tvorbě první díl tzv. 'americké trilogie'¹⁰ - *Dogville*, další film s hlavní ženskou hrdinkou Grace (Nicole Kidman). Mladá žena prchající před mafií a je přichýlena v americkém horském městečku Dogville. Všichni jeho obyvatelé se shodnou, že za malou výpomoc v domácnosti apod. uchovají její existenci v tajnosti. Jejich dobré úmysly se ale velmi rychle obrátí ve vykořisťování - Grace je napadána a ponižována ženami i dětmi a všemi muži postupně znásilněná, přičemž se své situace ani přes neúspěšný pokus o úprk nenachází žádné východisko. Když nakonec Tom, který Grace 'miluje', sám zavolá mafiánům, ukáže se, že Grace je dcerou mafiánského bosse a utíká proto, že nesouhlasí s násilnickými činy svého otce. Ten jí však upozorní na to, že pokud chce dodržet své radikální přesvědčení, měla by se pomstít obyvatelům města za jejich odporné chování na ní samotné. Grace souhlasí - banda mafiánů pak postupně vyvraždí a podpálí celé městečko Dogville, přičemž sama Grace zastřelí Toma, který tvrdil, že jí miluje, ale přesto jí znásilnil a předal zpět do rukou mafiánům. V tomto filmu tak von Trier nenechává svou ženskou hrdinku umřít, 'dovolí' jí však převzít iniciativu v pomstě lidem, kteří z jejího života učinili peklo. Grace tak může 'povstat z popela', obyvatelé města Dogville ani město samotné však nikoliv.

Druhým dílem 'americké trilogie' je film *Manderlay* (2005), který sleduje osud Grace po vypálení města Dogville. Silnou hlavní hrdinkou pořád zůstává žena, von Trier se ale v tomto konkrétním filmu spíše než na její vývoj soustředí na téma, kvůli kterému jeho 'americká trilogie' vůbec vznikla - jde o introspekci americké společnosti pod vlivem historických souvislostí a bájného amerického snu. Jedním z hlavních motivů je proto v *Manderlay* například otroctví. Postava Grace zde sice

10 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*. str. 7

prochází určitým vývojem ven z nové a pro ní morálně komplikované situace, nejde ale ani zdaleka o tak silnou linku, jako v předchozím *Dogville*. Celá trologie je završená až v roce 2019 snímkem *Jack staví dům*, kde je již hlavním hrdinou muž – sériový vrah Jack.

Rok 2006 byl v tvorbě Larse von Triera naprostým odklonem od jeho těžkých témat a dramatického žánru. Natočil komedii *Kdo je tady ředitel?*, která až dodnes zůstává v rámci jeho filmařských počinů naprostým unikátem. O tři roky později však započal svou 'depresivní trilogii' (The Depression trilogy) – *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) a *Nymmfomanka část 1. a 2.* (2013).¹¹

Von Trier byl v roce 2006 hospitalizován kvůli těžké depresi. První díl trilogie (*Antichrist*, 2009) napsal právě během svého hospitalizace a tvrdí, že skrze tyto tři filmy zobrazuje své zkušenosti s touto diagnózou.¹²

„Na premiéře Antichrista na Filmovém festivalu v Cannes v roce 2009 von Trier krypticky přivítal publikum slovy: 'Chtěl bych vás pozvat k drobnému nakouknutí za oponu, nazření do temného světa mé fantazie; k původu mých strachů, k původu Antichrista.'“¹³

Hlavní ženskou postavu (v *Antichristovi* a *Melancholii* jednou ze dvou hlavních) ztvárňuje ve všech třech filmech herečka Charlotte Gainsbourg, přičemž v každém ze tří filmů prožívá její postava jinou formu smutku a utrpení. V *Antichristovi* (Ona – Charlotte Gainsbourg, On – Willem Dafoe), sledujeme příběh páru, jejichž malý syn vypadne z balkonu zatímco se pár oddává sexu vedle v ložnici. Ona začne po této nešťastné události trpět silnou depresí, přičemž On, jakožto terapeut, není spokojen s oficiálními postupy léčby své ženy. Proto navrhne, aby se oba vystavili terapii v chatě v odlehlých lesích jménem Eden, kde předchozí léto Ona strávila s jejich synem při psaní své disertační práce o gynocidě (vyvražďování žen na základě jejich pohlaví). Během tohoto pobytu se pár oddává agresivnímu sexu a On díky v chatě nalezeným materiálům zjišťuje, že Ona od psaní své práce věří v

11 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*. str. 7

12 Sean O'Hagan talks to Lars von Trier about *Antichrist* | Film | The Guardian. [online]. Copyright © 2020 Guardian News [cit. 12.08.2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2009/jul/12/lars-von-trier-interview>

13 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*. str. 7 „At the premiere of *Antichrist* at the 2009 Cannes Film Festival, von Trier cryptically welcomed the audience with the words: 'I would like to invite you for a tiny glimpse behind a curtain, a glimpse into the dark world of my imagination: into the nature of my fears, into the nature of *Antichrist*.'“

to, že v ženách a ženství obecně je zakořeněno zlo. Film je protkán symboly ze zvířecí říše, odkazuje na Satanismus, Nietzscheho Antichrista a středověké představy o čarodějnicích a jejich upalování. Ona se pokusí svého manžela dvakrát zabít, přičemž jednou ho i pohrbí zaživa, následně ho ale vykope. Svému muži také několikrát zaútočí na genitálie, sama na sobě pak provede odstranění klitorisu. Film končí tím, že On Jí částečně v sebeobraně uškrtní a její tělo upálí. Jde o první von Trierův film, který byl kromě dramatu a thrilleru označován také jako horor – zřejmě právě kvůli 'temným' odkazům na již zmíněné pohanské rituály, čarodějnictví a Dábla. Režisér v *Antichristovi* opět nechává svou hrdinku bojovat s nepřízni osudu a 'zlem', přičemž původ zla v tomto filmu, na rozdíl od von Trierových předchozích děl, jakoby nevychází z okolního prostředí, ale přímo z hrdinky samotné. Ona, zamotaná v zakořeněných toxických představách o ženství, pradávných mýtech a v neschopnosti přijmout své pohlaví, spatřuje nepřítele v muži, ani jeho porážka jí však nepřináší satisfakci a útěchu v žalu. Z toho je nakonec 'vykoupena' a očištěna opět až svou vlastní smrtí.¹⁴

Tři roky po *Antichristovi* vzniká film *Melancholia* (2011), přičemž hloubková analýza jeho ženských postav je hlavním tématem této práce, tudíž se jí v této kapitole nebudu zabývat. V rámci 'depresivní trilogie' se jedná o film nejméně graficky explicitní co se týká násilí a erotiky, i přesto však jeho sdělení zůstává velmi naléhavé. Hlavními hrdinkami jsou sestry Justine (mladší, Kirsten Dunst) a Claire (starší, Charlotte Gainsbourg).

'Depresivní trilogii' von Trier dovršil v roce 2013, kdy přišel s dvojdílným filmem *Nymfomanka*. V těchto snímcích sledujeme praktický celý život ženy jménem Joe (Charlotte Gainsbourg), u níž se již od rané puberty rozvíjí tendence k nymfomanii. Přes všemožné ('morálně nepřijatelné') sexuální eskapády, nefunkční vztahy, narození dítěte, rozchod, smrt otce, (jí samotnou provedený) potrat a propad do kriminálního podsvětí tak sledujeme vývoj ženy, která se místy lépe a místy obtížněji vypořádává s pořád kontroverzní, leč zcela legitimní diagnózou. Joe celý svůj příběh vypráví cizímu muži, u nějž našla útočiště a jemuž důvěřuje. Právě tahle její důvěra se jí ale stane osudnou, protože právě tímto mužem je po dokončení svého vyprávění zabita. Von Trier zde, jako už po tolikáté, pracuje s velmi silnou a samostatnou hrdinkou, která žije svůj život, tak, jak podle

14BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*. str. 159 - 179

své morálky a přidružených okolností nejlépe umí. I přesto je neustále vystavována všemožnému utrpení, překážkám a předsudkům a ze svého boje je 'vysvobozena' až smrtí, o kterou sama v první řadě nestála.

I přesto, že se může při počáteční interpretaci této trilogie (a vlastně všech výše zmíněných snímků) jevit, že její poselství je velmi pesimistické a depresivní, ve všech třech případech režisér skrze smrt a destrukci symbolicky poukazuje na to, že k tomu, aby započalo něco nového a lepšího, je občas potřeba definitivní konec. Po přečtení těchto krátkých synopsí a drobných interpretací von Trierových děl a jeho hrdinek je patrné, že jeho filmy zřejmě nelze brát zcela doslovně. Sex, násilí a smrt v jeho dílech jsou spíše vizuální demonstrací vnitřních procesů jeho hrdinek a hrdinů, a – ač často v divácích vyvolávají odpor, hrůzu a bolest – stojí za nimi mnohem víc, než je při povrchové interpretaci zřetelné. V následující kapitole se tedy budu věnovat rozboru filmu *Melancholia* z hlediska scénáře, vývoje postav, ale i formálních prvků. Tato alespoň stručná analýza příběhu a technik, jakým je zobrazený, je důležitá k pochopení dále následujících analýz postav Claire a Justine – slouží k prohloubení znalostí o filmu a budu na ně průběžně odkazovat.

2. Melancholia

Stavba vyprávění a postavy

Melancholia má ze scénářistického hlediska velmi jednoduchou strukturu a vývoj. Je rozdělená na dvě kapitoly – první „Justine“, druhá „Claire“. Odehrává se pouze v jedné lokaci, na rozlehlém sídle Claiřina manžela Johna, kde probíhá Justinina svatební veselka a kde spolu poté Justine, Claire, John a jejich syn Leo žijí. Sídlu je situováno na mořském pobřeží a kromě obrovských pozemků k němu náleží i stáje, protože Claire i Justine jsou zřejmě již od dětství vášnivými jezdky. *Melancholia* zachycuje velmi krátké časové období. U první kapitoly jde o jeden večer, u kapitoly druhé zhruba o týden – čas, který je ohraničen tím, jak se planeta *Melancholia* přibližuje k Zemi.

V první kapitole se skrze premisu svatební veselky seznamujeme s charaktery postav (hlavně s tím Justininým) a s dynamikou jejich vztahů. Film začíná velmi opožděným příjezdem novomanželů na sídlu, kde již svatebčané v čele s Claire a 'velice drahým' svatebním organizátorem rozčileně očekávají jejich uvedení. Již ve druhé scéně se tak skrze Claiřino odměřené chování k Justine dozvídáme, že jako starší sestra přistupuje k té mladší sice přirozeně ochránářsky, zároveň však naprosto bez iluzí, protože se (v minulosti zřejmě již mnohokrát) dočkala ze strany své sestry zklamání a nepředvídatelného chování. Podobný přístup k Justine zaujímá i švagr John, ten se však v rámci zachování pohodové atmosféry raději (vždy) chová k Justine spíše ambivalentně. Po začátku oslav zjišťujeme, že jsou přítomni oba rodiče sester – bohémský a trochu vyžilý otec v doprovodu dvou mladých žen, elegantní matka sama, však s očividnou antipatií ke svému bývalému manželovi a nedůvěrou ve vztahy i manželství, kterou posléze i dost nahlas před svatebčany vyjádří.

Skrze tuto krátkou představení lze velmi rychle interpretovat rodinné zázemí, z něhož obě hlavní postavy vzešly a bojovnou atmosféru, která na místě oslav nárazově vzniká. Claire velmi očividně otce ctí, přičemž matku pouze 'trpí'. Justine má k otci evidentně ještě o něco blíže než Claire a na matčino svérázné chování je zřetelně zvyklá. Nepovažuje jí za autoritu, ale přesto se jí obává – z chování Claire

k matce i Justine, (které je místy téměř totožné), je totiž jasné, že pokud by někdo mohl 'skončit jako matka' (tozn. sama, vzpouzející se a zahořklá), je to právě Justine, jež si je této možnosti dobře vědomá. Otec obě své dcery zahrnuje láskou, přičemž Claire k této lásce přistupuje důstojně a po letech už možná poněkud blahosklonně. U Justine je však vidět, že se v otcově pozornosti až dětsky 'koupe' a staví se do role hodné mladší dcery. Matka je jako neustálý a naprosto nekompromisní kritik životů všech kolem sice nakonec zetěm Johnem nemilosrdně ze sídla vykázána, její chování však podpoří Justininu nejistotu, bolest a strach, která vede k nešťastnému konci večera. (Tento pár krátkých zobrazených epizod s rodiči je také velmi důležitý pro následnou analýzu psychologických archetypů a rodičovských komplexů obou sester, jimž se budu věnovat v následujících kapitolách.)

Justine veselku i svého manžela často opouští, vyhledává samotu v odlehlých místnostech sídla, vykoupe se, a když jde uložit ke spánku svého synovce Lea, sama na chvíli usne. Během těchto momentů o samotě můžeme u Justine pozorovat silnou únavu, smutek a narůstající neklid. Claire se snaží udržovat oslavu v chodu, vrátit sestru do reality a hlavně zajistit, aby si jejího podivného chování nikdo nevšiml. Není v tom však příliš úspěšná a své snahy postupně vzdává. I Michael pozoruje, že je s jeho manželkou cosi v nepořádku – Justine se ho například snaží sexuálně vzrušit v odlehlé místnosti během veselky, když jsou však konečně osamotě, sex s ním už mít nechce. Její nálada celkově kolísá a atraktivní novomanžel, u nějž zřejmě není komunikace silnou stránkou, netuší, co si s 'novou tvář' své manželky počít.

V této kapitole je důležitou postavou i Justinin šéf Jack, který je také Michaelovým svědkem. Jack v rámci svatebního přípitku Justine povýší na art directora v reklamní agentuře, v níž dosud pracovala na nižší pozici. Svým velikášstvím tak strhne spoustu pozornosti na sebe a v průběhu večera pokračuje – například ponižováním Justinina novopečeného kolegy Tima, který je na svatbě také přítomen. Justine se ale velmi překvapivě svému šéfovi ke konci večera vzepře, dá výpověď a bez okolků vyjádří, co přesně si o jeho chování myslí. Když následně odmítá mít sex s manželem, uteče a na golfovém hřišti souloží s Timem. Tímto aktem je rozpad celého večera i vztahu Michaela a Justine dovršen. Tato kapitola je tudíž velmi přísně ohraničena jedním konkrétním večerem a soustředí se

převážně na Justine. Nejedná se však o Justininu perspektivu – pozorujeme jí spíše objektivně zvenčí nebo přes okolní postavy. Dostáváme obraz mladé ženy, která vnitřně trpí – nedokáže zkrotit svou nemoc a sebe sama, aby si udržela zdánlivě ideální životní okolnosti, které v jednu chvíli večera má a v příští je všechny ztrácí. Rebeluje a vzápětí přichází o veškerou sílu, podléhá tíze své nemoci a rezignuje. Chápeme tak hlavní konflikt této postavy a problém, s nímž se bude muset v další část filmu potýkat. Zároveň se v závěru této kapitoly dozvídáme o existenci planety Melancholia, ne však zatím o jejím možném katastrofickém dopadu. Nacházíme se tak v první půlce filmu a jsme detailně seznámeni s charakterem jedné ze dvou hlavních postav, s jejími vztahy i rodinným zázemím.

V druhé kapitole nazvané 'Claire' opouštíme všechny vedlejší postavy ze svatby. Zřejmě pár týdnů po svatbě se pořád nacházíme v sídle manželů, kam kvůli své těžké depresivní epizodě opět přijíždí Justine, tentokrát proto, aby se o ní mohla starší sestra postarat. Středobodem zájmu je v této druhé polovině filmu Claire, její charakter a specifické problémy. Projevuje se její silná mateřská nátura – velmi důsledně pečuje o svého syna a nově i o nemocnou Justine, která je kvůli depresi neschopná běžných lidských činností. Claire sestru koupe, dohlíží na její příjem živin a nedovoluje jí pořád spát. John a malý Leo zatím vzrušeně očekávají přiblížení Melancholie k Zemi a planetu často pozorují profesionálním dalekohledem. V začátku této kapitoly se také seznamujeme s možností, že překrásná neznámá Melancholia by při své pouti vesmírem mohla narazit do Země a kompletně jí zničit. Vědci jsou však přesvědčeni, že Zemi těsně mine, přičemž John, jakožto vášnivý amatérský astronom, toto přesvědčení sdílí.

Díky Melancholii a Justininému zhoršenému psychickému stavu se ukazuje, že Claire sama není tak pevná, jak by se mohlo v první kapitole zdát. Pod tíhou okolností začíná trpět silnou úzkostí – vědcům nedůvěřuje a bojí se o osud své rodiny i sebe. John navíc v několika dialogích s Justine referuje k tomu, že Claire bývá hodně úzkostlivá i mimo takto 'vykloubenou' situaci, což je ovšem Justine dobře známo. Ta ve své nemoci a pokročilé rezignaci vypadá v naprostém smíření s probíhajícími událostmi a je toho názoru, že její sestra by se měla se svými starchy naopak více konfrontovat. Zhruba v půlce druhé kapitoly, když už je Melancholia v blízkosti Země, se role sester vůbec poprvé v celém filmu (a možná i

v jejich dosavadních životech) obrátí. S vidinou možného konce vypadá Justine čím dál tím klidněji a velice pesimistickými predikcemi, o jejichž pravdivosti je naprosto přesvědčená, protože 'prostě ví věci', se snaží dovést ke smíření se smrtí i Claire, čímž se vůči ní ocitá v roli 'mentorské'. Claire se však konfrontaci vzpouzí a začíná být hysterická. Tajně pořídí silné léky, aby mohla celou rodinu v případě toho nejhoršího uspat a ušetřit ji tak utrpení. Melancholia se však po svém přiblížení k Zemi začne opravdu oddalovat a Claire i John, i přesto, že byl původně optimistický, si oddechnou.

Statická zůstává pouze Justine, která spektakulární přiblížení Melancholie k Zemi částečně prospí. Její stanovisko ke konci světa zůstává nezměněné. Když Claire následujícího dne zjistí, že Melancholia se k Zemi opět přibližuje, najde mrtvého Johna ve stájích. Ten spolykal zásobu Claire pořízených léků – zcela odmítl konfrontaci se smrtí. Opustil svou rodinu bez jakéhokoliv rozloučení a v tom nejhorším, než aby nesl důsledky selhání vědy, které tak slepě důvěřoval. Jak se Claire vypořádává s náhlou Johnovou smrtí, přijímá lépe i smrt vlastní. Po určitém momentu klidného uvědomění u ní však opět propuká panika a chce s Leem a Justine prchnout do nedaleké vesnice. Justine však podíl na tomto nesmyslném útěku odmítá. Claire tudíž odjíždí s Leem sama, kvůli selhání technologií, které Melancholia v zemské atmosféře způsobuje, se však nakonec vrátí do sídla za Justine.

Sestry tak, společně s malým Leem, čelí konci světa v naprosté izolaci. Zde Claire už zcela vypadává ze své mateřské role a kvůli obrovské úzkosti a panice není schopná obstarat ani svého syna. S ledovým klidem tak vede situaci Justine - uprostřed zahrady připraví s Leem z klacků 'kouzelnou jeskyni', kde se jim 'nemůže nic stát'. V tomto improvizovaném útočišti tak v sedě Justine, Claire a Leo prožijí poslední momenty své existence, než studeně modrý obr Melancholia narazí do Země a kompletně jí rozdrťí.

Druhá kapitola tak, ač soustředící se převážně na Claire, v sobě uchovává jádro děje, eskalaci vnitřních konfliktů, jejich definitivní rozřešení a v neposlední řadě mnoho symbolů, kterým se budu věnovat v samostatném oddílu. Především však ukazuje, že i přesto, že Claire je v běžném životě mnohem 'funkčnější' a racionálnější než Justine, všechny tyto své schopnosti v konfrontaci se smrtí ztrácí.

Sestry vykazují silnou dualitu a přelévající se závislost jedna na druhé, přičemž této pozoruhodné dynamice bude také věnována oddělená kapitola této práce. John zde, jakožto jediný zástupce mužského pokolení, naprosto selhává a v této souvislosti snad i sama Claire cítí, že nemá smysl jeho odchod dlouze oplakávat. Tváří tvář úplnému zániku se ukazuje snad jako jediná důležitá životní zkušenost Justinina deprese, během níž byla neustále konfrontována se svým vlastním stínem a tuto konfrontaci mohla následně zúročit i v posledních minutách svého života a dojít smíření. To, že Claire byla ve svém životě hodnou dcerou, postupně naplňující všechny společensky předepsané role, matkou a manželkou, už nijak zúročit nedokázala – ba naopak, to vše jakoby jí bylo před smrtí spíše na obtíž. Mohlo by se zdát, že se smrtí všech postav filmu (včetně těch vedlejších), dojdou tyto postavy svého oblouku, opak se ale jeví jako pravdou. Claire ani vteřiny před smrtí není na ukončení své existence připravená a v rámci příběhu nedostala žádnou možnost své vnitřní konflikty vyřešit – její procesy jsou (tak, jak tomu bývá často i u smrti mimo filmová plátna) přerušeny.

Oproti první kapitole filmu je kapitola 'Claire' vyprávěna více v obrazech než v dialogu – což je pochopitelné, vzhledem k tomu, že kapitola 'Justine' zahrnuje mnoho rozličných postav a velkou společenskou událost. Délkou i množstvím podaných informací jsou si však obě kapitoly naprosto rovny. Zatímco ta první končí zdánlivým rozpadem dosavadního Justinina života, ta druhá vyeskaluje v zánik celého lidství. Autor tak buduje ve filmu dva konce, přičemž ten druhý je z hlediska žánru katastrofického filmu naprosto definitivní. Záměr tohoto scénáře však nelze považovat za zobrazení katastrofy – katastrofický film totiž zpravidla počítá s alespoň hrstkou přeživších, kteří mohou civilizaci budovat od základů. O tomto trendu mluví i následující výňatek z eseje Jennifer Friedlander:

„Peterson poukazuje na to, že v hollywoodských katastrofických filmech převládá tendence přizvat diváka k 'účasti na fantazii přežití vlastní smrti', přičemž Melancholia 'nás ponechává bez přeživších, čímž diváka obírá o rutinní potěšení, které žánr katastrofického filmu nabízí.'¹⁵

Smrt planety a všech jejích obyvatel je zde neodvratná a nenabízí žádné obnovení.

15 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*, str. 203
„Hollywood disaster films, Peterson points out, tend to invite the spectator to 'participate in the fantasy of living through one's own death' whereas Melancholia 'leaves us with no survivors, thus depriving the spectator of the routine pleasures afforded by the disaster genre.'"

I přes všechny výše popsané atributy scénáře v něm pořád nejvíce vyvstává téma psychické nemoci a různých přístupů v zápolení s jejími různými formami.

„Von Trier přesně toto navrhuje, když tvrdí, že Melancholia 'není příliš filmem o konci světa; je filmem o stavu mysli'." 16

Identifikace s postavami je možná, žádná z nich však jakoby nebyla kompletní – každá zastupuje jeden výrazný prvek či přístup, z psychologického hlediska i 'archetyp', chceme-li. Až jejich kombinací vzniká ucelenější obrázek 'opravdového' člověka, a proto je jejich (filmová) existence na sobě navzájem do určité míry závislá.

Formální prvky

Jak už bylo zmíněno v kapitole 1. *Melancholia v kontextu von Trierova díla*, režisér se rozhodl do všech tří filmů 'depresivní trilogie' v hlavní roli obsadit Charlotte Gainsbourg (Claire). Druhá hlavní role (Justine) byla v Melancholii obsazena herečkou Kirsten Dunst. Tyto herečky jsou vizuálně výrazně odlišné, stejně tak se odlišují i hereckým projevem. Gainsbourg je v tradici současné evropské kinematografie spíše civilnější, herectví Dunst, která je 'odchována' americkým Hollywoodem, je zase poněkud expresivnější. Sestry tak k sobě vytváří nejen charakterový a vizuální kontrast, ale vykazují diverzitu i svou 'hereckou školou'. Taková volba se, v rámci scénáře pojednávajícím o sestřích s naprosto odlišnými problémy a s úplně jiným viděním světa, jeví jako dobře promyšlená, protože podtrhává záměr textu. Novomanžela Justine ztváril Alexander Skasgard. Jeho postava je i své manželce spíše 'na ozdobu' ale neplní téměř žádnou funkci. Dává proto smysl, že jí ztvárnil herec, který je objektivně velice atraktivní a splňuje tak funkci 'doplňku' k neméně půvabné Justine. Machistického šéfa Jacka pak hraje Alexandrův otec, Stellan Skasgard, který patří mezi von Trierovy 'kmenové' herce a napříč jeho filmy se objevuje v různých polohách (Jan v *Prolomit vlny*, Seligman v *Nymfomance*). Je proto logické, že byl po četné spolupráci s režisérem zvolen do role ač vedlejší, tak velmi charakterově výrazné a pro pohyb děje důležité.

16 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*, str. 203

„Indeed, von Trier suggest exactly this when he claims that Melancholia 'is not so much a film about the end of the world; it's a film about a state of mind'."

Von Trier vede své herce (nejen) v *Melancholii* k co největší autenticitě v rámci daných situací. Kromě hlavních replik se často improvizuje nebo 'dohrávvá', čímž vzniká veliký objem natočeného materiálu, s nímž se dobře pracuje v rámci jump-cutů, o jejichž funkci se rozepisují níže. Mimo to je ale podle vývoje a chování postav zřejmé, že jejich charaktery jsou předem precizně vybudovány z hlediska jejich komplexnosti, zázemí a motivace, což bude nicméně předmětem hlubší psychoanalýzy postav Claire a Justine v kapitolách 3. a 4. Do jaké míry von Trier seznamuje své herce se záměrem a vlastní reflexí napsaných postav, zůstává však otázkou právě na samotného režiséra, čili v objektivní analýze nezodpověditelnou.

Lars Von Trier, ač jedním ze zakladatelů a vyznavačů filmového hnutí Dogma 95¹⁷ se s počátkem milénia od této přesně definované autorské manýry výrazně odklání a kombinuje jí s mnoha prvky, které můžeme nalézt i v *Melancholii*. V Dogmě je důležitým atributem používání ruční kamery bez dodatečného osvětlení. Toto pravidlo von Trier dodržuje v *Melancholii* u dialogových situací, nebo u osamocených chviliek v interiéru – což je prakticky během celé první kapitoly v rámci svatby, v té druhé pak u rozhovorů či jiné bližší interakce postav. Ve zbytku filmu uplatňuje postupy naprosto protichůdné. Úplný počátek filmu (před svatbou) je složen ze statických, širokých, velmi stylizovaných záběrů, které obsahem referují ke konci filmu a kompozicí, světlem a barevností silně připomínají renesanční výtvarná díla s uplatněním šerosvitu. Postavy v nich jsou zachyceny buď v naprosté strnulosti, nebo ve výrazně zpomaleném pohybu, který budí dojem trojrozměrnosti.

Podobné obrazy nalézáme i napříč kapitolou druhou, kde je Justine už zcela přímo stylizována do obrazu Ofélie Johna Johna Everetta Millaise. U takovéto obrazové stylizace se jedná o výrazný kontrast k nesvíceným záběrům ruční kamery. Ty jsou bez výjimky stříhané v jump-cutech, rychlé a často také nedodržují pravidla osy. Von Trier tímto způsobem udává tempo jednotlivých pasáží filmu. S ruční kamerou a jump-cuty napředujeme rychle a dynamicky, u klasičtěji rámovaných statických záběrů zase zpomalujeme, máme možnost zpracovat události již viděné či připravit se na ty, které teprve budou viděny. Je pak samozřejmostí, že u výše zmíněných širokých statických obrazů připomínajících malby jde především o jejich

17 THE VOW OF CHASTITY | Dogme95.dk - A tribute to the official Dogme95. *Dogme95.dk - A tribute to the official Dogme95* | [online]. Dostupné z: <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>

estetickou, případně také symbolickou hodnotu, která by ale v propojení s historií výtvarného umění vydala na další samostatnou práci.

Důležitou složku filmu tvoří mimo herectví a kamerové stylizace i zvuk a to především ten nediegetický ve formě hudby. Pro ústřední hudební motiv Melancholie zvolil von Trier Wagnerovu skladbu Tristan a Isolda. O symbolice této volby lze zřejmě hodně napsat, stejně, jako v případě rekreace výše zmíněných maleb. Z čistě formálního hlediska však jde o skladbu pomalejšího rytmu s velice tísnivou smyčcovou melodií, která pomáhá dotvářet napětí s blížícím se koncem. Ozývá se už od samotného začátku filmu a jakoby předznamenávala destrukci, kterou Melancholia na Zemi následně vykoná. Váže se tedy spíše k externím vlivům než k vnitřním pochodům postav, k něčemu 'nadopozemskému' a neovladatelnému. Mimo hudbu se v Melancholii hojně pracuje i se zvuky přírody a zvířat. Ty jsou, stejně tak jako počasí, přibližující se planetou výrazně vykolejené – ptáci vstávají uprostřed noci a štěbetají, ustájené koně neklidně pobíhají a řehtají. Stejně tak se občasné rozprší nebo dokonce začne sněžit – všechny zvuky k těmto jevům přidružené, upozorňují diváka i postavy, že je něco neustále v nepořádku. Když chvíli před nárazem Melancholie do Země zvířata utichnou, potvrzuje se nejhorší.

3. Co je rodičovský komplex a jak jej uplatnit v analýze postav Claire a Justine?

V rámci základních rodinných komplexů rozlišujeme komplex mateřský a otcovský, případně sourozenecký. U žen i mužů může nastat otcovský komplex pozitivní nebo negativní, stejně tak ten mateřský může být u žen i mužů pozitivní nebo negativní. U obou pohlaví se však konkrétní komplex (např. pozitivně otcovský) projevuje ve vývoji a dospělém životě úplně jiným způsobem a má na existenci daného člověka jiné dopady. Jelikož v této práci analyzované postavy jsou obě ženského pohlaví, budeme se věnovat především tedy specifickým příslušícím vztahům otec – dcera a matka – dcera.

Abychom mohli správně porozumět rozboru postav Claire a Justine z hlediska psychologických komplexů, musíme se nejdříve seznámit s jeho základní problematikou a pojmy:

„Komplexy jsou specifické konstelace vzpomínek ze zhuštěných zkušeností a fantazií shromážděných kolem spojujícího základního tématu, obsazených silnou emocí stejné kvality. Jestliže v životě dojde k dotyku s tímto základním tématem nebo příslušným afektem, reagujeme komplexově. To znamená, že situaci vidíme a vykládáme ve smyslu komplexu, jsme 'emocionální' a stereotypně se bráníme, jako jsme to dělali vždycky. Pro oblast vztahů to znamená, že v takových situacích je vzájemné porozumění přerušeno.“¹⁸

Obzvláště poslední věta této citace je důležitá. Díky komplexům se totiž úplně každý člověk dostává ve svém životě do situací, v nichž i přes veškerou jeho empatii částečně nebo i zcela ztrácí schopnost druhému porozumět. To se – jak prozkoumám v následujících kapitolách - v případě Justine a Claire děje poměrně často. V chování jedna k druhé reagují v rámci svých specifických komplexů, které jim zabraňují zcela pochopit svůj protějšek.

„[...] komplexy vznikají z interakce kojence či dítěte se vztahovou osobou – rané dětství je samozřejmě obzvláště citlivou situací pro vznik komplexů. Komplexy však mohou vznikat kdykoliv během života.“¹⁹

¹⁸ KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*, str. 25

¹⁹ Tamtéž

Právě z tohoto důvodu je pro rozbor Clairiných a Justininých komplexů tak důležitá první kapitola filmu, v níž obě ženy vidíme ve významové interakci s rodiči – vztahovými osobami. Záměrem mé práce není postavy 'léčit' - nehledáme prapůvod vzniku komplexu či konkrétní komplexovou větu. Při jejich analýze nám proto zcela postačí 'pozorovat' chování už dospělých (filmových) postav v rámci vztahů s jejich rodiči, kde je již komplex vůči jim oběma dávno ustanovený a i z těchto krátkých situací zcela zřetelný.

„Komplex se konsteluje prostřednictvím vztahového zážitku, snu nebo fantazie, jež připomínají komplexovou situaci. To znamená, že na aktuální situaci reagujeme emocionálně nepřiměřeně, máme přehnanou reakci. Nereagujeme totiž na aktuální situaci, ale na všechny situace našeho života, které se této situaci fatálně podobají.“²⁰

Tato skutečnost je obzvláště důležitá pro vnímání našich postav i ve vztazích k jiným lidem než jen k jejich vlastním rodičům. Komplexy vytvořené v rámci vztahů s rodiči mají lidé tendence přenášet do všech dalších vztahových konstalací svých životů – sourozeneckých, partnerských, přátelských a v neposlední řadě také (pokud se sami stanou rodiči) do vztahů ke svým dětem, čímž v rodinách vznikají určité 'komplexové koloběhy'. Claire i Justine jsou přítom demonstrací těchto koloběhů – ačkoliv se vůči rodičům každá svým vlastním způsobem vymezují, jejich chování částečně duplikují.

„Existují všemožné způsoby skladby mateřských a otcovských komplexů. Také u lidí, kteří mají relativně vybalancovanou strukturu mateřského a otcovského komplexu, se mohou vyskytnout životní období, ve kterých – v interakci s druhými lidmi a s požadavky života a povolání – se určité komplexové momenty konstelují výrazněji, více přijdou ke slovu.“²¹

Vzhledem k tomu, že u Claire a Justine se nejedná o skutečné jedince, ale 'pouze' o filmové postavy, nebude jejich skladba rodičovských komplexů tak skladba, či 'kombinatorika' chceme-li, příliš výrazná. Ve filmu lze však vysledovat určité momenty, v nichž 'se komplexy konstelují výrazněji', jak píše Verena Kast.

20 KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 31

21 Tamtéž, str. 153

„[...] To neznamena, že bychom se mohli z vlivu rodičovských komplexů vymanit zcela, ale je možné se vypořádat vždy s těmi aspekty, se kterými se v životě setkáváme v podobě 'stále stejných potíží'. [...] Z tohoto pohledu lze celý život vnímat jako proces zrození. [...] Tato připravenost stále znovu se rodit by znamenala připravenost stále znovu zpochybňovat zvyklosti, které jsou výsledkem komplexových založení. To zároveň znamená vzdávat se jistot.“²²

Právě toto je fakt, v jehož souvislostech budu nahlížet rozdílné charaktery a reakce sester ve filmu *Melancholia*. Skrze 'vnímání celého života jako proces zrození' dále získává i přítomnost planety Melancholie nad příběhem sester a její následná destrukce Země úplně jiný význam, než jen ten doslovný.

„ [...] je rovněž třeba uvážit, že existuje něco jako 'kolektivní komplexy', které nás v našich komplexových založeních rovněž ovlivňují. V naší androcentrické společnosti je za normální nebo přímo za hodnotné považováno mnohé, co patří k otcovskému komplexu. [...] Proto je naše komplexová struktura navíc obklíčena kolektivním otcovským komplexem.“²³

Tato skutečnost je z hlediska současné psychoanalýzy, jejíž optikou budu na ženské postavy a celý film *Melancholia* nahlížet, také velmi důležitá, jelikož je v tomto von Trierově filmu silně přítomná a to jak v případě Claire tak v případě Justine.

V mých následujících analýzách postav Claire a Justine dojde k zásadnímu obratu oproti filmové struktuře *Melancholie* – první kapitolou je 'Justine' a zaměřuje se více na její postavu a problémy, druhou pak 'Claire', která se zase věnuje více specifikům této postavy. Já jsem se rozhodla pořadí kapitol změnit a zanalyzovat nejdříve postavu Claire, až poté postavu Justine. Činím tak z jednoho prostého důvodu – rodičovské komplexy, skrze které charaktery obou ženských postav nahlížím, jsou u Claire mnohem čitelnější a přehlednější, než u Justine. Přejde mi proto vhodné vstoupit do problematiky skrze 'případ' méně zapeklitý a až následně pokračovat k tomu více komplikovanému.

V další kapitole 4. *Claire* a po ní následující 5. *Justine*, bude tedy postup analýzy

²² KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 154

²³ Tamtéž

následující: Nejdříve dojde k popisu faktů o charakteru, chování a dalších ve filmu vysledovatelných atribut postavy. Následně budou tato fakta konfrontována s interpretací podloženou konkrétními dokladujícími výňatky z literárního zdroje od Vereny Kast, jehož obsah cituji i v tomto malém úvodu do rodičovských komplexů.

4. Claire

Claire je žena kolem čtyřicítky, dcera, sestra, manželka a matka. Zda pracuje, nevíme, ale podle reálií filmu, v němž se svým manželem Johnem a synem Leem Clair obývá obrovské šlechtické sídlo na pobřeží, s golfovým hřištěm a rozlehlými pozemky, chápeme, že zřejmě není na práci odkázána. Vzhledem k tomu, že Claire ani nikdo další se ve filmu o jejím profesním zaměření nezmiňuje, budeme předpokládat, že Claire je v současné situaci 'matkou v domácnosti'.

Podle zařízení sídla má mnoho koníčků, mezi ty nejzjevnější (ty, které jí doopravdy vidíme vykonávat) patří jízda na koni, která navíc vypadá na 'dědičnou' rodinnou zábavu. Claire je elegantní a velmi sofistikovaná žena, z tradičního hlediska velmi správně zastupující všechny společností vytyčené role. Je milovanou manželkou a taky láskyplnou matkou, hostitelkou, pečovatelskou starší sestrou a ve vztahu k otci i uctívou dcerou, přičemž od matky si v dospělosti udržuje spíše chladný odstup.

Dle arogantního, velmi nadřazeného a nepokrytě neempatického chování matky na Justinině svatbě lze soudit, že to není poprvé, kdy se matka vůči svému okolí (a svým dcerám) takto projevuje, z čehož s největší pravděpodobností pramení i již zmíněný Clairin chladný distanc od matky. Tento distanc působí jako určitá rezignace na matčino chování a síla zvyku, zároveň v něm ale také v rámci důležité rodinné a společenské události hraje roli to, že Claire evidentně raději mlčky přejde nevhodné chování matky, aby předešla možnému faux pas a případnému emočnímu výjevu před hosty. Zároveň ale Claire očividně souhlasí (nebo alespoň nijak aktivně neprotestuje) když její muž John, který tchýnino chování nehodlá tolerovat, manželčinu matku ze sídla nemilosrdně vykáže. Claire tak zůstává v pasivní roli, má 'čisté ruce', ale další hrozba ze strany matky je odvrácena.

Tato pasivní pozice je s velkou pravděpodobností i ta, kterou Claire vůči svému manželovi tradičně zaujímá. V *Melancholii* se to potvrzuje i tím, že se Johnem nechává chlácholit ohledně potencionálního zničení Země přibližující se planetou. V rámci této fatální situace následně nastává i její osobní přerod a vývoj ven z této role, protože si díky na internetu nalezeným informacím, sestřiným pesimistickým

prohlášením, ale především zřejmě na základě vlastní intuice začíná uvědomovat, že Johnovi už důvěřovat nemůže a že muž, jemuž ráda dříve přenechala otěže v jiných situacích, nyní zcela selhává – což se jí ovšem ultimátně potvrdí Johnovou sebevraždou.

K otci, jak už bylo zmíněno v obecné analýze scénáře filmu *Melancholia*, zaujímá Claire mnohem vřelejší postoj než k matce. Ve spojitosti s otcovým bohémským charakterem a laskavým chováním k oběma dcerám se lze domnívat, že v dětství sester byl právě otec zdrojem lásky a možná i inspirace a motivace, nebyl ale zřejmě příliš stabilní. Matka pak jako jeho úplný protipól zastupovala pro své dcery řád, režim a přísnou výchovu, s velkou pravděpodobností ale byla vždy emočně chladná. Claire se tak vůči matce v dospělosti vymezuje distancí a rezervovaností, vůči otci s přetrvávající láskou, která však odpovídá jejímu věku – otce miluje, není však na něj už nijak *zdánlivě* nezdravě navázána a žije svůj život odděleně. S matkou bližší pouto zřejmě nenavázala nikdy a vzhledem k matčinému chování o toto navázání neprojevuje zájem ani v dospělosti.

Do silně pečovatelsky-mentorské role, v níž je ráznou iniciátorkou akce, ale i kritičkou a mravokárcem se pak Claire staví ke své mladší sestře Justine. V rámci trdičních sourozeneckých konstalací je takovéto 'rozdělení sil' do určité míry typické – starší sourozenec bývá ten zodpovědnější a schopnější, přičemž mladší bývá rebelantským miláčkem rodiny, kterému kdeco projde. V případě Claire a Justine jsou tyto rozestavení ale ještě posíleny Justininou psychickou nemocí, s níž se sestry (společně) potýkají zřejmě už od dob dospívání. Claire má tak i v dospělosti pocit, že za život, zdraví a směřování mladší sestry nese do určité míry zodpovědnost, což vyjadřuje i v rozhovoru s Johnem před tím, než se k nim po svatbě Justine nastěhuje. V návaznosti na to dokáže Claire sestru nepokrytě kritizovat a zadávat jí 'úkoly', zároveň však o ní dokáže pečovat skoro až z mateřské pozice – částečně asi proto, že matka pro dcery svou roli plnohodnotně nezastupuje.

V Claiřině osobnosti tak můžeme sledovat jasný rozpor – v manželství se jeví jako spíše pasivní, v rodičovství a sourozeneckém vztahu je však velmi aktivní, iniciativní a zodpovědná. K důvodům takového rozporu se dostaneme později, v rámci určení Claiřiných rodičovských komplexů a z nich pramenícího chování.

Nejen Justine však zastupuje v *Melancholii* určitou psychologickou diagnózu. Claire ve světle přibližujícího se konce světa začíná trpět silnou úzkostí, což je v takové situaci jistě možno považovat za pochopitelné ba snad i očekávatelné. Ve filmu však nalzáme několik dalších indikátorů, že u Claire se s úzkostí nejedná o momentální stav způsobený výjimečnou situací. I na Justinině svatbě se jako hlavní organizátorka chová velmi pečlivě, což přerůstá až v úzkostlivou neurózu. Po celou dobu oslav je napjatá, nedokáže se uvolnit a neustále sleduje vývoj situace, aby v jakýkoliv 'nevhodný' moment mohla zakročit a srovnat vše do normálu. V neposlední řadě i její manžel John projevuje o Claire starost v rozhovoru s Justine, kdy potvrzuje, že jeho choť je úzkostnějšího ražení jaksí neustále.

U Claire zřejmě nejde hovořit o oficiální diagnóze panické poruchy, rozhodně u ní však lze pozorovat přetrvávající neurózu a celkově úzkostné založení. Takové problémy jsou typické u lidí, kteří se už od dětství potýkají s břemenem zodpovědnosti – buď sami za sebe, pokud síly rodičů z jakýchkoliv důvodů selhávají, za svoje sourozence a nezdědkakdy i za rodiče samotné. Tito lidé si mnohokrát do dospělého života nesou silný perfekcionalismus, potřebu udržovat kontrolu nad každou situací, v níž se ocitají a často i nad tou, již nejsou sami součástí. Takováhle absolutní kontrola sebe samých ale i ostatních však není fyzicky možná, což v těchto jedincích vyvolává silnou úzkost a nejistotu. Tu však kompenzují zdánlivě sebevědomým vystupováním a schopností operativně řešit problémy.

Není proto divu, že v situaci, kdy má být Země zničena přibližující se Melancholií, Claire úzkosti propadá čím dál tím silněji – situaci nemá jak sama vyřešit a nemůže její řešení vložit ani do rukou Johna, kterému tuto výsadu snad jako jedinému ve svém životě přenechává. Kontrola situace a zabránění tomu nejhoršímu je nemožná. Claire se proto musí odevzdat a ponořit se sama do sebe, což je pro člověka jejího založení velmi těžké. Neustálou péčí o druhé a udržování všeho v chodu je totiž 'ušetřena' vlastní introspekce. Jde o obranný mechanismus, který však ve světle konce světa zcela ztrácí svou funkci.

Odpověď na to, proč je Claire taková, jaká je, nalezneme v jejích specifických rodičovských komplexech. Dle literárního zdroje se u postavy Claire podle všech

výše popsaných faktů kombinuje (naprosto stejně jako u Justine) pozitivně otcovský a negativně mateřský komplex. U každého komplexu je však několik možností vývoje a jeho působení na život dospělého člověka – i přesto, že sestry vyšly ze stejného prostředí a potýkají se se stejnými komplexy, jejich chování je zcela odlišné.

Pozitivně otcovský komplex u Claire

U Claire se nejdříve zaměříme na komplex pozitivně otcovský. *„K původně pozitivnímu otcovskému komplexu patří to, že vede k naplňování konvencí a obrazů konvenčních rolí. Otcovský komplex se přenáší na to, co 'se' dělá.“²⁴*

„[...] otcovský komplex se ukazuje buď ve vztahu ke konkrétním mužům, nebo spíše ve vztahu k tomu, co naše kultura za mužské definuje – normy, hodnoty, intelektuální zájmy, atd.“²⁵

(Pozn.: Verena Kast ve své knize Otcové – dcery, matky – synové, jednotlivá komplexová založení popisuje na případech svých pacientů. Pacientka odpovídající Claiřinému pozitivně otcovskému komplexu se jmenuje Anna, což je jméno, k němuž na následujících stránkách použitých citacích Kast referuje).

„V případě otců, kteří jsou spíše ovlivňováni otcovským komplexem, ustupuje osobní závislost dcery na otci do pozadí. Dochází spíše ke ztotožnění s atmosférou otcovského komplexu, přičemž osobní otec a významné interakce s ním pak jsou s to poskytnout tomuto komplexu osobní zbarvení.“²⁶

„[...] [Anna] dostává jako zpětnou vazbu sdělení, že je velmi spolehlivá, férová, kompetentní, ale málo 'lidská', že se příliš kontroluje, je úzkostná, trvá na své autoritě a člověk se vedle ní nikdy necítí příliš dobře.“²⁷

Přesně takovéto chování pozorujeme i u Claire, u níž by se jako u starší sestry na svatbě té mladší očekávalo, že se oddá zábavě a bude sdílet Justinino štěstí. Claire

²⁴ KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 103

²⁵ Tamtéž, str. 101

²⁶ Tamtéž, str. 106

²⁷ Tamtéž, str. 107

tak zdánlivě učinit 'nemůže' - je hostitelkou s velkou zodpovědností, novomanželé dorazili pozdě, všechno se už od začátku pokazilo. Do takto fatálního světla však všechno staví především ona sama a vyzářuje kolem sebe diskomfort a napjatost. O momentu jakéhokoliv uvolnění, či lidském projevu emocí, nemůže být u Claire na svatbě ani řeč.

„[...] [Anna] je inteligentní, musí však vždy všechno velmi přesně prozkoumat. Ve skutečnosti působí úzkostně, zprvu však její úzkost imponuje jako přesnost. [...] Působí na mě jako žena s vysloveně koherentním jáským komplexem, jako člověk se silným já. Nápadné je, že musí naplňovat absolutně rigidní normy. Když se jí to nedaří, je pronásledována pochybnostmi o sobě a reaguje úzkostí, které se zase brání tím, že se ještě více kontroluje, vezme v potaz ještě další mínění, celou záležitost znovu probere. Těmto rigidním vnitřním normám odpovídá to, že věří v autority – a sama také zřetelně jako autorita vystupuje. [...] Anna má na sebe zjevně vysoké nároky, kterým nemůže dostát. [...] zachází se sebou málo empaticky - to, co rozpozná jako chybné, musí změnit.“²⁸

Těžko hledat tvrzení, které by i postavu filmové Claire popsalo přesněji. V souvislosti s výše zmiňovaným popisem pacientky Anny s pozitivně otcovským komplexem je zcela jasné, že právě tento komplex si Claire ze svého vztahu s otcem odnesla do dospělosti. Právě on je zdrojem její úzkostlivé povahy, přehnaných nároků na sebe i druhé, zdánlivou 'nelidskost' a celkovou svázanost.

Jaký otec dokáže u své dceři vytvořit tuto formu komplexu?

„Anna je nejstarší ze čtyř dětí. Její otec by býval měl raději syna [...], i přes toto nevyplněné přání byl otec nadšený z chytré dcery, které ovšem nevěnoval příliš mnoho času. Byl právník. [...] Anna se cítila velmi důležitá, když se směla s otcem sama procházet a on se jí vyptával, co bylo ve škole. [...] Pocit vlastní hodnoty nadále odvozovala ze spíše řídkých ocenění, která jí otec projevoval. Matka jí poskytovala mnohem více potvrzení, ale její potvrzení neměla pro Annu takovou cenu. Matka byla také mnohem něžnější. Anna však chtěla něhu spíše otce. [...] Anna už není tolik dcerou svého otce, je od něj – z vnějšího pohledu – zcela odpoutaná.“²⁹

28 KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexi jako cesta k vlastní identitě*. str. 103.

29 Tamtéž, str. 107

Tato citace už tak přesně nepopisuje rodinné zázemí Claire, je v ní však ukrytá podstata, která je pro pozitivně otcovský komplex charakteristická.

Claire je opravdu nejstarší ze dvou sester. To, zda by její otec měl raději syna, nevíme, je každopádně jasné, že si své chytré prvorozené dcery velmi cení. Pro Claire byl zdrojem uznání – v případě popisovaného případu Anny šlo o uznání řídké, protože její otec byl velmi vytížený profesionál. Zda byl i u Claire její otec málo přítomný kvůli zaměstnání, nevíme, možná ano, dle jeho chování je ale možné, že byl pro dcery málo dostupný spíše kvůli svému bohémskému založení a rozhodně i pro své časté mimomanželské styky. Je však velmi důležité zmínit, že v Melancholii můžeme u Claire sledovat jakýsi vývoj ven z tohoto pozitivně otcovského komplexu. Při konci světa, zrazena autoritami a zbaběle opuštěna manželem, jemuž důvěřovala, je nucena nechat situaci plynout bez jakékoliv možnosti jí ovlivnit. I pro ní je tak usmrcení Melancholiou pouze symbolické – zastupuje Claiřino vyvinutí se ven z otcovského komplexu a 'znovuzrození' (viz. 3: kapitola, citace č. 22). Dále tuto symboliku vývinu z komplexu skrze smrt analyzuje Kast i u dalšího své ukázkového pacienta jménem Jindřich:

„Tento strach ze smrti měl i určitý význam, neboť pokud by se Jindřich pokušení podvolil, nakonec by se zřetelně proměnil a starý Jindřich by byl 'mrtev’.”³⁰

Negativně mateřský komplex u Claire

Claire však zdaleka neměla to štěstí, jako popisovaná Anna co se vztahu s matkou týče. Ta Annina je popisována jako něžná, ta, co svému dítěti poskytuje uznání bezpodmínečně. Dle chování Claiřiny matky však lze soudit, že tuto roli pro svou dceru v dětství a dospívání nezastupovala. Tím se plynule dostáváme ke Claiřinému negativně mateřskému komplexu, jež se kombinuje s tím pozitivně otcovským.

„Původně negativní mateřský komplex se neodvíjí jen z interakce dítěte s osobní matkou, ale z celého mateřského pole. Matky, které nechtěly mít děti a nedokázaly se s nimi ani dostatečně srovnat, dávají dítěti malou šanci na dobrou interakci.

30 tamtéž, str. 129

Matky, které jsou přetížené, protože, jejich partneři nepřevzou své úlohy nebo své partnerky i jejich angažovanost ve vztazích nevědomě znehodnocují, bývají v interakci s dítětem často málo schopné vcítění. Přetěžující matky, které vidí sebe, ale nevidí už dítě, mívají rovněž potíže s tím, aby dítěti dovolily vyvíjet se v souladu s vlastní povahou. [...] Původně negativní mateřský komplex vzniká rovněž tehdy, když osoba poskytující výchovu a dítě k sobě nesedí."³¹

V případě Claire a její matky lze soudit, že příčina vzniku komplexu je kombinací možných výše zmíněných důvodů. Sestry zřejmě nebyly nechtěnými potomky, jejich matka však byla s velkou pravděpodobností přetížená a také otec dostatečně nesplňoval svou roli v podpoře partnerky a plnohodnotné výchově dcer. V kombinaci s nevěrou v matce vzniklo odmítnutí tradiční rodiny jako konceptu a emoční distanc od dětí.

Není proto divu, že ani v dospělosti nemá matka ke svým dcerám vřelý vztah, stejně tak dcery k matce. Matka také velmi očividně (což ve filmu i verbálně vyjadřuje) nepřijímá skutečnost, že se obě její dcery rozhodly žít v tradičním manželském sňatku. Pro Justine i Claire tak vyvstal životní pocit, který se i nadále potvrzuje, že pro matku nejsou kvůli svému směřování a životním volbám dostatečně hodnotné a jejich existence by měla být podmíněna přizpůsobením se matčiným standardům.

„Lidé s původně negativním mateřským komplexem mohou své oprávnění k existenci dokládat také tím, že o druhé mateřsky pečují, dávají jim to, co sami nedostali. Není to špatná strategie, protože se tak v celkovém systému rozvíjí 'mateřský prvek'. Nebezpečí spočívá v tom, že tito lidé si snadno naloží příliš. Nevyvinul se u nich dostatečný cit pro ně samé, nevědí, kdy je dost. A protože si tak musejí získávat oprávnění k existenci, ale zpětná vazba se dostaví jen zřídka nebo vůbec, musejí dělat ještě více v klamném předpokladu, že potom – až budou mateřská péče a hýčkáni dostatečné – se oprávnění na existenci dostaví."³²

Právě z toho pramení Claiřina 'lidštější', emočnější stránka její osobnosti spojená s péčí o druhé. Ta se může někomu jevit přehnaná, (John například příliš nesouhlasí s tím, aby Claire o svou již dospělou a soběstačnou sestru pečovala v jejich sídle),

31 KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 123 - 124

32 Tamtéž, str. 121

zároveň, jak bylo popsáno v citaci výše, je tato tendence pro ženy s negativním mateřským komplexem strategií, jak si získat uznání a 'právo na existenci'.

Shrnutí

Claire je tedy dle odborné literatury případem ženy s kombinací pozitivně otcovského a negativně mateřského komplexu, přičemž mnohem výrazněji se usídlila v prostoru toho otcovského. Z něj pramení její silné úzkostné založení, svázanost ale i perfekcionalismus, důvěra v autority a autoritativní vystupování. Z toho mateřského zase vyvstává Clairina 'odvrácená' strana, kterou projevuje před Johnem, jemuž důvěřuje, a ve vztahu k synovi a sestře – je mateřská, pečovatelská, láskyplná a zodpovědná. Ani jedna z popsaných vlastností jí ale nedovoluje hluboce nahlížet do vlastního nitra, konfrontovat se se svými strachy a osobními problémy. Pro ženu, jakou je Claire, je tedy konec světa a jejího života 'bez varování' velmi bolestnou zkušeností, která instantně nechává vyplavat na povrch roky potlačování sebe sama. Hodiny před apokalypsou však již nejde tento ztracený čas nijak dohnat. Citace Vereny Kast význam tohoto procesu doplňují:

„Strach nám pak ono vytěsněné prezentuje, abychom se tím zabývali, neboť to vytěsněné zjevně patří k našemu životu.“³³

„Odpoutání z mateřského nebo otcovského komplexu, ať už jsou zbarveny jakkoliv, se obecně děje prostřednictvím integrace stínu, těch částí, jež byly vynechány aktuální dobovou situací, ve které došlo k určujícímu ovlivnění a která nese i kolektivní hodnoty.“³⁴

³³ KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 15

³⁴ Tamtéž, str. 189

5. Justine

Justine je žena kolem třicítky, novopečená art directorka v reklamní agentuře a také novomanželka Michaela, kterého zná přes svého šéfa, tudíž s největší pravděpodobností 'z brandže'. Justine je na první pohled atraktivní a šarmantní žena, rodinou, přáteli i manželem zbožňována. Zdárně naplňuje své ambice v kariérní oblasti a nově do svého života přibírá i roli manželky s vyhlídkami na budoucí mateřství. K úvahám o vlastní dětech je zatím spíše odmítavá, se synovcem Leem má nicméně dobrý a láskyplný vztah, který je hlavně přátelského charakteru. S Leem jedná jako se sobě rovným a dokáže se s ním oddat i hrám, což jsou vlastnosti, které mají děti u dospělých ve velké oblibě.

Je vidět, že něco z dítěte přetrvává i v dospělé Justine - je často zasněná, jakoby zahloubaná do vlastního nitra a představ. To jí činí zajímavou, ale také poněkud nevyzpytatelnou a nezodpovědnou. Je nedochvilná a málo ohleduplná k lidem ve svém okolí. Jedná impulzivně - funguje vždy hlavně ve vlastním režimu, který se musí bezesporu přizpůsobit jejím momentálním emočním stavům. Na pozadí toho všeho stojí Justinina těžká deprese, s níž se evidentně už nějakou dobu, možná už od adolescentních let, potýká. Hlavně dle jednání Claire je patrné, že Justine má toho za sebou, co se týká její psychické nemoci, opravdu hodně.

Se svým otcem má Justine velmi vřelý vztah. Je vidět, že je ráda v jeho přítomnosti, že je jí jeho náklonnost příjemná a že si váží každého jeho proneseného slova či úsměvu směrem k ní. Z otcovy strany je také docela patrné, že přesto, že má rád obě své dcery, je Justine jeho 'oblíbená'. Je proto šťastný, že může oslavit den, kdy Justine 'odevzdává' úspěšnému muži, který jí miluje alespoň tolik, jako samotný otec. Ke vztahu s matkou pak Justine přistupuje na první pohled podobně, jako Claire - udržuje si spíše chladný distanc, její jednání se jeví jako velmi formální. V momentě, kdy se matka s dcerou ocitají o samotě se však ukazuje, že Claire chová k matce prudkou zášť. Ta je způsobená tím, že Justine si je s matkou v mnoha ohledech mnohem podobnější, než by si asi přála. Nenávidí, kdo její matka je a nechce být jako ona - snad i proto činí pokus o manželství. Nenávidí tak ale i kus sebe, který z její matky vzešel a snaží se ho potlačovat. Zároveň pociťuje, že se jí to nedaří se že se jí situace vymyká z rukou.

Ve filmu se s Justine setkáváme ve chvíli, kdy zřejmě po klidnějším a pohodovějším období nedokáže své diagnóze nadále vzdorovat. Události na svatbě, které Justine přinesou ztrátu manžela i zaměstnání, jsou u ní také teatrálním začátkem další silné depresivní epizody. Té předchází silná únava, demotivace a odmítnutí všeho, co Justine v životě má, což sama sobě snad ze zoufalství potvrdí impulzivním sexem s (bývalým) kolegou Timem na vlastní svatbě. Prostřednictvím tohoto aktu se Justine utvrzuje v tom, že je opravdu 'zkažená' a neschopná naplnit žádnou z rolí, která se jí nabízí, tudíž má 'právo' vše zahodit. U lidí trpících klinickou depresí není výjimkou, že dokážou i mnoho let žít bez jakýchkoliv příznaků, v konfrontaci se zvýšeným stresem, tragickou událostí v rodině apod. však u nich nemoc opět propukne v plné síle:

„Ženy, které nerozvíjejí svou původní identitu, neodpoutají se od otcovského komplexu a nevypořádají se s mateřským komplexem nebo vlastní identitu nebudují z jiných důvodů, reagují často depresí na partnerský rozchod.“³⁵

Ve světle této skutečnosti je dost dobře možné, že právě rozchod s Michaelem byl u Justine ultimátním spouštěčem depresivní epizody.

Od této chvíle (filmu) je potřeba na Justinino chování nahlížet skrze její diagnózu. Lidé v depresi od sebe často ty nejbližší odhánějí – činí tak buď z důvodu toho, aby své milované ochránili 'sami před sebou', nebo naopak, by sami sebe ochránili před všemi ostatními. Jde však o velmi typické chování, které je, ač pro osoby blízké bolestivé, u člověka upadajícího do depresivní epizody snadno předvídatelné:

„Depresivní struktura i úzkostné poruchy poukazují na to, že člověk věnuje malou pozornost tomu, aby byl sám sebou, a málo zodpovědně prožívá svou vlastní individualitu.“³⁶

Když Justine v první kapitole filmu nahlížíme optikou počínající deprese, v té druhé jí musíme vidět jako člověka již zcela ochromeného rozvinutou epizodou této diagnózy. Justine ztrácí vše ze svého šarmu, který můžeme zahlédnout ještě v

35 KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 18

36 Tamtéž, str. 61

počátcích veselky. Během pobytu na Claiřině a Johnově sídle je Justinina existence zredukována pouze na spánek, případně tiché posedávání na zahradě či v prostorách sídla a velmi sporadické přijímání potravy a hygienu, na jejímž provádění nese zásluhu Claire. Justine očividně netrpí aktivní sebevražednou tendencí, která je u lidí s depresí častá, místo toho však zaujímá druhý možný přístup a to ten, že na jejím životě jí už vůbec nezáleží, nečiní však žádné kroky k tomu, aby ho ukončila. Zdá se však, že pasivní zůstává hlavně díky tomu, že je zcela přesvědčená o tom, že se vědci pletou a že Melancholia Zemi zničí, tudíž i její život bude co nevidět ukončen. Zároveň před Claire mluví o tom, že už odmala 'ví věci' (například to, že 'jsme ve vesmíru sami') a poukazuje tak na jakousi svou zesílenou intuici či dokonce schopnost předvídat budoucnost. Je otázkou, zda jsou tyto její prohlášení součástí zkresleného vnímání spojeného s jejím neutěšeným stavem, nebo zda postavě tyto schopnosti autor přisoudil jako prvek jistého 'nadvýroznosti', s nímž jinak ve filmu ale nepracuje.

S přibližujícím se koncem světa se však – paradoxně – Justinin psychický stav zlepšuje. Sama se vykoupe a nají a celkově vypadá mnohem uvědoměleji, než v počátcích své depresivní epizody. Nepropadá panice, nehledá řešení ani východiska z očividně bezvýchodné situace. S až překvapivým klidem a čistou myslí očekává konec, v tomto očekávání však není žádná radost z toho, že ač se na konci své existence nemusí aktivně podílet, smrt přece jen nastane.

Justine byla do dospělého života vybavena úplně stejnými rodičovskými komplexy, jako její sestra – pozitivně otcovským a negativně mateřským. Jak už ale bylo zmíněno v kapitole o Claire, i u stejného komplexu můžou vyvstat dva naprosto odlišné vzorce chování. I u Justine se proto nejdříve zaměříme na její pozitivně otcovský komplex.

Pozitivně otcovský komplex u Justine

(Pozn.: Pacientku v ukázkovém případě, který se shoduje s Justine, pojmenovala Verena Kast příznačně, s odkazem na Ibsena – Nora.)

„Otec jí vždy velmi obdivoval a ona obdivovala jeho. I na veřejnosti rád ukazoval,

jak je na ní pyšný a ona mu obstarávala každou možnost, aby na ní mohl být pyšný.[...] Od začátku bylo jasné, že otec je 'ten důležitější'. Matka jí v poslední době kritizuje [...]. Muži jsou pro Noru velmi důležití. Dávají podněty, řídí a kontrolují, dovolují tak určitou dětskost, probouzejí šarm, kterým se dá opravdu hodně dosáhnout. [...]"³⁷

Jak už bylo zmíněno na začátku této kapitoly, Justine má se svým otcem vřelý vztah a je očividné, že právě tato dcera byla a je jeho pýchou. Justine se rovněž chová tak, že je pro ní uznání jejího otce důležité, stejně tak, jako jeho přítomnost na svatbě, kdežto matka je i se svými názory spíše 'trpěna' někde na okraji, což je samozřejmě způsobeno i matčinou odměřeností a nepokrytou kritikou svého bývalého manžela, instituce manželské apod. Lze se proto domnívat, že jinak tomu nebylo ani v Justinině dětství a že otci zkrátka dávala před matkou přednost, ačkoliv možná nebyl konzistentně přítomen.

Zároveň je vidět, že stejně jako v citovaném případě, je přítomnost mužů v jejím životě pro Justine velmi důležitá. Nejenom, že se rozhodla pracovat v 'mužském světě' reklamy, kde je, jak ve filmu chápeme díky postavě jejího šéfa Jacka, často konfrontována s mocnými muži ve vedoucích pozicích, dokáže si ale mezi nimi probojovat i své právoplatné místo.

„Mimo oblast komplexu jsou ženy schopné jednat novátorsky a samostatně. [...] Protože muže skutečně dobře znají, vědí také, jak se musí pohybovat, aby měly úspěch. V osobním vztahu k muži se taková žena stane přizpůsobivým děvčátkem.“³⁸

Zde vyvstává u žen s pozitivně otcovským komplexem zajímavý paradox. Kupříkladu v profesionálním životě si dokáží muže 'zkrotit' správným dávkováním šarmu, intelektu, humoru a flirtu. Jde o chování odvozené od pozitivně otcovského komplexu, přičemž ženy jako Justine jej dokáží v životě vědomě využít ve svůj prospěch. Všechny tyto vlastnosti můžeme u Justine pozorovat při komunikaci s Jackem a to jak během jejího povýšení (situace pozitivní) tak během její impulzivní výpovědi a vyjádření názoru na Jackovu osobnost (situace negativní).

³⁷KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. Str. 102 -104

³⁸Tamtéž, str. 104

Takto schopná žena se pak paradoxně, jak bylo řečeno v citaci, v partnerském vztahu k muži stává 'přizpůsobivým děvčátkem'.

Tuto tendenci můžeme ve vztahu Justine a Michaela, alespoň v první polovině svatební veselky velmi jasně vyzorovat. Justine se k manželovi chová velice láskyplně, až trochu dětsky se podmaňuje jeho slovům a koupe se v jeho dojemných projevech citů. Často se na něj směje a vyhledává fyzický kontakt s ním. I vzhledem k Michaelově fyzické konstituci u něj Justine působí křehce a je vidět, že jí Michaelův ochranný a pečovatelský sklon dělá dobře.

„Dobrý pocit vlastní hodnoty souvisí s obdivem ze strany mužů. A zde pro ženy s tímto komplexovým založením tkví velký problém. Jestliže nám někdo zaručuje pocit vlastní hodnoty, jsme tomu člověku vydáni. Jestliže takového člověka ztratíme, ztratíme i vlastní hodnotu.“³⁹

Justine si je tohoto rizika zřejmě velmi dobře vědoma, předpokládejme, že jako dospělá žena má už nějaké vztahy i rozchody za sebou a proto ví, jak na ně (v rámci svého komplexu) reaguje. Možná proto se cítí manželstvím ohrožena – jakmile se k jednomu muži definitivně připoutá, bude mít tento muž o to větší schopnost jí svým případným odchodem (ať už by měl být z jakéhokoliv důvodu) zranit. Raději proto od sebe Michaela odežene hned 'na začátku' se slovy 'Cos čekal?'

Negativně mateřský komplex u Justine

Nyní přistoupíme k Justininu negativně mateřskému komplexu, který, stejně jako ten pozitivně otcovský, sdílí se svou sestrou Claire. Příčiny vzniku a hlavní atributy negativně mateřského komplexu již byly detailněji popsány v předchozí kapitole 4. *Claire*. Je však důležité prozkoumat, jak se v rámci tohoto komplexu projevuje Justine, protože její vývoj v něm se opět od toho sestřiného liší.

(Pozn.: Verena Kast ve své knize v rámci negativně mateřského komplexu popisuje případ pacientky Heleny, jejímuž profilu Justine odpovídá. V citacích bude

³⁹ KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 105

proto referováno právě ke jménu Helena.)

„Ten, kdo má původně negativní mateřský komplex, chová přesvědčení, že není dobrý člověk a že žije ve špatném světě.“⁴⁰

Právě tohle je základním prvkem projevu negativně mateřského komplexu u Justine. Ta vnímá svět kolem sebe ve velmi negativním světle - 'Lidé jsou zlo, tahle planeta je zlá. Nikdo jí nebude postrádat.', tvrdí v rozhovoru s Claire. Stejně negativně pak vnímá sebe a své schopnosti uspět, například v kariéře a ve vztahu. To je zřejmě jednou z hlavních příčin, proč svůj profesní růst i manželství sabotuje – potřebuje si prokázat, že toto její hluboce zakořeněné vnímání sebe i světa kolem ní je pravdivé:

„Prostě jsem si myslela, že život je tak obtížný, chladný a vždycky takový užstane. A vždycky budu špatný člověk.“⁴¹

Žena jako Justine pak často nevědomě učiní vše proto, aby se v tomto svém přesvědčení utvrdila.

„Helena, druhorozená, žila kontrafobicky. Chovala se tak, jako by se ani čerta nezalekla. I to je způsob zacházení se strachem – člověk je sice úzkostný ale vystupuje výrazně směle a úzkost zastírá. Úzkost však cítíme v těle a to se nedá ošidit. V těle setrvávají i přes vnějškově odvážné chování hluboká napětí.“⁴²

I Justine vykazuje podobné projevy. Na povrch je výřečná a v komunikaci smělá, troufá si (například v kariéře) do míst, kde je potřeba mít 'ostré lokty'. Stejně tak dokáže bez větších okolků říct svému šéfovi Jackovi, jaké k němu chová pocity a co si o jeho chování myslí. Ač na povrch tedy velmi smělá, napětí se hromadí v jejím těle, přičemž po svatbě je tolerance těla k tomuto napětí evidentně překročena. V některých případech se toto překročení hranice projevuje jako různými psychosomatickými příznaky, u Justine však 'cílí' přímo na její nejslabší místo, kterým je její depresivní založení. Následně upadá do silné depresivní epizody, v níž chvílemi selhává i její tělo.

40 KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě.* str. 105

41 Tamtéž, str. 118 - 119

42 Tamtéž, str. 120

„'Od té doby, co mám strach, jsem to skutečně já. Od té doby co mám strach, pociťuji, že mám tělo.'“⁴³

Takto postupný vývoj ze svého negativně mateřského komplexu popisuje pacientka Helena. Stejný vývoj pak můžeme pozorovat u Justine, konkrétně v kontextu s přibližujícím se koncem světa. Justine tímto koncem paradoxně ožívá – cítí se lépe, dokonce se v noci nahá 'koupe' v modravém světle Melancholie, která už brzy Zemi nadobro rozdrťí.⁴⁴ Tohle je reakce, která je v rámci Justinina komplexového zázemí jednou z metod, jak se z komplexu vyvinout. Už se neuchyluje ke strategiím, které jí mají ochránit před strachem a bolestí. Její mysl se opět rozjasňuje a tělo nabírá zpět ztracených sil – děje se tak díky tomu, že Justine se se svým strachem ze smrti a neznáma naplno konfrontuje a to jí začne vysvobozovat ven z deprese i komplexu.

Shrnutí

Justine je podle odborné literatury, stejně jako její sestra Claire, ženou s kombinací pozitivně otcovského a negativně mateřského komplexu, přičemž mnohem výrazněji se Justine usídlila v prostoru toho mateřského. Z něj pramení Justinin všeobecný pesimismus, skepse a nemožnost dosáhnout štěstí. Trpí pocitem, že nemá na šťastnou existenci právo, že je špatným člověkem ve špatném světě, což vede k depresivním tendencím v jejím psychickém zdraví. Ze svého otcovského komplexu si Justine do života nese svůj zase zájem a schopnost prosadit se i v 'původně mužských teritoriích', protože 'ví, jak na muže.' V partnerském vztahu se ale díky svému otcovskému komplexu staví do role 'přízpusobivého děvčátka', čímž si evokuje stejnou dynamiku, jakou prožívala v dětství ve vztahu se svým otcem.

43 KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 121

44 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*, str. 205

6. Sestry

V předchozích kapitolách 4. *Claire* a 5. *Justine* jsme zjistili, že obě sestry si ze vztahu se stejnými rodiči sice odnesly naprosto stejné komplexy (pozitivně otcovský a negativně mateřský), v jejich prostoru se však chovají naprosto rozdílně. Tento duální vývoj člověka v rámci komplexu může nastat úplně u každého z nich, proto byly i v literárním zdroji od Vereny Kast u každého komplexu k nalezení dva odlišné případy, díky nimž jsme si mohly sestry popsat. Tato 'volba', kterým směrem se v rámci komplexu dále v životě ubírat, záleží jednak na charakteru každého člověka (a postavy), zadruhé pak i na tom, do jaké míry na jednotlivce působil komplex 'druhého' rodiče.

„Zatímco Justine konstantně zpochybňuje rodičovskou autoritu, (v první části skrze hysterickou provokaci a v druhé části uchýlením k depresi), Claire pracuje na tom, aby jí udržela, i když sama často zpochybňuje její efektivnost.“⁴⁵

I toto je jeden z možných výkladů chování sester v rámci vztahů s rodiči, který popisuje Todd McGown ve svém eseji *Not melancholic enough: Triumph of the feminine in Melancholia*.⁴⁶

Claire se pro život zabydlela v pozitivně otcovském, Justine zase spíše v tom negativně mateřském. Z toho pramení velký rozdíl v charakteru obou sester – ačkoliv obě vyšly z jednotného založení s jednotnou komplexovou strukturou, jejich životy i prožívání vypadají naprosto odlišně. I přesto je jejich sesterské pouto očividně mnohem silnější, než jejich pouta k oběma rodičům. Je to proto, že pro vývoj psychiky je už od raného dětství velmi důležitý pocit splynutí, někdy taky popisovaný jako 'oceánský pocit'.⁴⁷ Ten by mělo dítě pocítit ve vztahu s rodiči a sourozenci – zajišťuje bezpečí a možnost svobodného vývoje. V některých rodinách však toto splynutí není možné z nejrůznějších důvodů, v rodině Claire a Justine s velkou pravděpodobností proto, že jejich matka se od vztahu k dcerám emočně distancovala, otec pak zřejmě nebyl často přítomen, nebo nezastupoval

⁴⁵ BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women*, str. 184

„Whereas Justine constantly challenges parental authority (in the first part through hysterical provocation and in the second part through a retreat into depression), Claire works to uphold it, even as she often doubts its efficacy.“

⁴⁶ Tamtéž, str. 181 - 199

⁴⁷ KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 119

svou roli konzistentně. V neposlední řadě ani partnerský vztah rodičů nepatřil mezi ideální, díky otcově záletům.

„Nejen že není možné s někým splynout, dítěti je rovněž zapovězeno 'my', prožívání účasti na rodičích jako na dvojici, na jednotlivých rodičích nebo na rodičích a sourozencích.“⁴⁸

Claire a Justine nemohly prožívat 'my' v účasti na rodičích jako na dvojici (nebo jej mohly prožívat jen krátce) a těžko prožívaly účast na rodičích jako jednotlivcích (otec ne vždy přítomen, matka distancovaná). Děti z takových rodin pak často prožívají pocit 'my' více skrze vztahy sourozenecké, než vztahy s rodiči, což je i případem Claire a Justine. Jelikož však síly 'my' nejsou rovnoměrně rozdělené mezi všemi členy rodiny a, jako v tomto případě, ulpívají například na dvou sestrách, je jejich splynutí o to silnější a často přetrvává až do dospělosti. To lze pozorovat na tom, s jak silnou zodpovědností přistupuje Claire k péči o nemocnou Justine, stejně tak u Justine v tom, jak obrovskou důvěru v Claire (zřejmě často) vkládá – nejen v tom, že se v depresi odevzdá její péči, ale i v plánování a organizaci její vlastní svatby. Stejně tak jako Claire ale i Justine dokáže převzít zodpovědnost za svou sestru a jejího syna s příchodem apokalypsy, v němž je strachem ochromená Claire naprosto bezmocná.

Všechny výše zmíněné prvky chování sester naznačují, že jejich pouto je opravdu to nejsilnější, které kdy v životě navázaly – jsou to nakonec přece jen ony dvě, které společně čelí konci světa, když byly svými partnery z různých důvodů opuštěny. Spolčenými silami došly až do tohoto bodu a společně z něj také odejdou.

„Ženskou identitu musí žena nalézat ve vypořádání s vlastním ženstvím, s jinými ženami, [...]“⁴⁹

Tato skutečnost je nesmírně důležitá nejen v rámci komplexové teorie, ale i pro vztah Justine a Claire. Jelikož mají obě ženy stejné rodičovské komplexy, k nimž se každá z nich vymezuje jiným způsobem, jsou pro sebe ideálním protějšky v

48 KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 119

49 Tamtéž, str. 111

nalézání a následném pochopení své pravé identity. Každá z nich je protipólem stejného problému, a tak se může jedna skrze tu druhou jasně podívat na svou odvrácenou stranu, na stín své osobnosti, který potlačuje.

„Lidé o svém stínu přirozeně vědí. Ve většině příběhů jde o stín a o to, jak s ním zacházet.“⁵⁰

Příkladem by byl pohled Justine na Clairin naplněný rodinný život, který ona není schopná dosáhnout a zdánlivě jej odmítá, z pohledu Claire by pak mohlo jít o Justininy kariérní úspěchy a odvahu, které zase postrádá ona.

„Co je nám cizí, to nás svádí nebo nutí k tomu, abychom překračovali své navyklé hranice – co je nám cizí, to mění naši identitu.“⁵¹

Pro uchopení vlastní identity je proto interakce a konfrontace sester velmi důležitá, zároveň z ní i přes jejich očividnou lásku pramení také vztek, frustrace, nepochopení a nenávisť. Tyto emoce se však skutečně nevážou k 'fyzické' sestře, ale k tomu, jak už bylo zmíněno, že jedna pro druhou představují odvrácené strany svých osobností (stíny), které na povrchu odmítají, zesměšňují či kritizují, ale jež je zároveň hluboce fascinují, jak už to v lidském přístupu ke stínům chodí.⁵² Jako příklad poslouží následující situace:

„Claire, úzkostlivá sestra, závidí melancholické Justine její připravenost na katastrofu. Zejména když si dělá starosti s pravděpodobným koncem světa před její ničím neohroženou sestrou, Claire hořce vyjádří svou závist peskováním: 'Ach, ty to máš snadné, že?'“⁵³

Jelikož jsou Claire a Justine 'pouze' filmovými charaktery a ne skutečnými lidmi, dalo by se skoro říci, že obě představují jednu a tutéž postavu s protichůdnými reakcemi na stejný problém, nebo stejný problém manifestující se srze různé chování.

⁵⁰ KAST, Verena. *Stín v nás: podvratná životní síla*. P. eložil Petr BABKA. Praha: Portál, 2020. Spektrum (Portál). ISBN 978-80-262-1576-9, str. 9

⁵¹ tamtéž, str. 46

⁵² KAST, Verena. *Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě*. str. 46 - 47

⁵³ BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women.* , str. 205

„In particular, as she frets about the likelihood of the apocalyptic disaster to her unruffled sister, Claire bitterly expresses her jealousy, chiding Justine, 'Oh, you have it easy, don't you?'“

Claire a Justine nelze ani zdaleka srovnávat s asi notoricky nejznámějším příběhem lidského stínu – *Podivuhodný případ doktora Jekylla a pana Hyda*⁵⁴ – kde se dualita v rámci jedné osobnosti definitivně rozštěpí a skrze jedno tělo se projevuje jako dvě naprosto odlišné postavy, přičemž jedna je obrazem učiněného dobra, druhá čirého zla a zkaženosti. V příběhu filmu *Melancholia* není ani jedna ze sester jasným zobrazením 'dobra' nebo 'zla', vlastností ušlechtilých nebo naopak vlastností zavrženíhodných. Obě sestry jsou zcela samostatnými bytostmi se svými klady i zápory. Jejich dualita v rámci psychologických komplexů však tuto dynamiku silně evokuje. I proto je v příběhu Claire a Justine nevyhnutné, aby jejich vývoj ven z komplexu nastal společnou smrtí. Samozřejmě by bylo za jiných okolností možné, aby jedna bez druhé fyzicky přežila, ze symbolické roviny díla by to však možné nebylo.

*„Film [Melancholia] ukazuje rozdíl mezi dvěma možnými formami ženství nejlépe, když Claire navrhne svou představu o tom, jak chce strávit jejich poslední momenty. I když už její život končí, chce vytvořit sociálně autorizovaný moment. Představuje si, že umře podle zákonů, které řídily celý její život. To je ovšem přesně to, co Justine odmítá.“*⁵⁵

V citaci uvedené výše poskytuje Todd McGowan ve svém již zmíněném eseji další pohled na dualitu sester skrze formy ženství.

54 KAST, Verena. *Stín v nás: podvratná životní síla*, str. 9

55 BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women.*, str. 188

„The film shows the difference between the two forms of femininity most clearly when Claire proposes an image of how she wants to spend their final moments. Even as her life ends, she wants to create a socially authorized moment. She imagines dying according to the law that she governed her entire life. But this is exactly what Justine refuses.“

7. Symbolický význam planety Melancholia

Vzhledem ke kontextu von Trierova díla i k hloubkové analýze ženských postav ve filmu *Melancholia* je zcela jasné, že ani planeta nesoucí stejné jméno není pouze doslovným nebeským tělesem. Jako ústřední symbol se 'tyčí' nad celým příběhem, propojuje jeho jednotlivé složky, je katalyzátorem událostí a v neposlední řadě i ultimátním ničitelem všeho živého.

Planeta je pojmenovaná podle dnes již poněkud zastaralého označení psychického stavu všeobecného smutku, stesku, strachu a deprese. Ač jí dnes nahradili přesnější diagnostické pojmy, toto označení zůstává živé skrze čtyři základní lidské temperamenty – sangvinik, choleric, flegmatik a *melancholik*. Neméně živá je pak i ve světě umění. Termín melancholie je někdy i v současných formách umění používán jako 'vznešenější', archaické označení stavu, který dnes nazýváme depresí, což je však označení, jež vzhledem k těžké diagnóze, kterou označuje, pochopitelně získalo výrazně pejorativní konotaci. V 'melancholii' pořád přežívá jakási romantizace utrpení, pro doby minulé typická. Von Trier tak název 'své' planety propojil s jedním z nejdůležitějších témat svého filmu (s depresí), pojmenoval jí však tímto starším termínem. Přisoudil jí navíc i modrou barvu, což je barva kulturně-historicky spjata s pocitu smutku. V angličtině název této barvy v rámci fráze 'I'm blue.' dokonce významově zastupuje slovo 'smutný', 'deprimovaný' apod. Existuje také termín 'Blue Monday/Modré pondělí' označující třetí lednové pondělí. Bylo prokázáno, že se jedná o 'nejdepresivnější den každého roku', v němž je na světě statisticky pácháno nejvíce sebevražd.⁵⁶ Barevný význam planety tudíž není příliš těžké pochopit.

Co tedy ale Melancholia jako taková zastupuje jako symbol z hlediska psychoanalýzy? Pokud budeme na její interpretaci nahlížet stejnou optikou, jako na analýzu postav Claire a Justine, tj. skrze oblast psychologie, je Melancholia zcela určitě zástupným obrazem pro stín, odvrácenou stránku lidské osobnosti, o níž se zmiňuji již v předešlé kapitole 6. *Sestry*. Melancholia přitom zastupuje v kontextu filmu svým způsobem hned dvě roviny stínu – stín osobní a stín kolektivní.

⁵⁶ Blue Monday is bad and you shouldn't feel bad about ignoring it - PosAbility Magazine | UK Disability Lifestyle Magazine. *Posability Magazine* | *disability lifestyle magazine* - *PosAbility Magazine* | *UK Disability Lifestyle Magazine* [online]. Copyright © 2017 [cit. 12.08.2020]. Dostupné z: <https://posabilitymagazine.co.uk/blue-monday-is-bad-and-you-shouldnt-feel-bad-about-ignoring-it/>

Jak už bylo řečeno ke stínu osobnímu, ten zahrnuje všechny aspekty našich osobností, které v sobě přirozeně máme, ale subjektivně je považujeme za 'špatné' a 'nesprávné', což je také důvodem, proč tyto své stránky potlačujeme:

„Stín není definován obsahově. Všechno, co nedokážeme (nebo ještě nedokážeme) přijmout, se může stát stínem.“⁵⁷

Ač často nedokážeme nebo nechceme úplně přesně identifikovat stín vlastní, spatřujeme ho v lidech kolem sebe.

„Stinné aspekty, které si neradi přiznáváme, dokážeme obzvlášť dobře odhalovat v druhých. Stává se, že v nás neodvratně budí vztek a s ním spjaté nepřátelství lidé, kteří vůbec nic neřekli a neudělali. Tito lidé by mohli být ztělesněním těch stínových aspektů, které patří k nám, které si však netroufáme realizovat v životě a proto je projikujeme.“⁵⁸

V takovém případě je Melancholia pro postavy von Trierova filmu právě tím 'někým', kdo je popsán v předchozí citaci. K Zemi přibližující se planeta znamená neodvratnou smrt, přičemž právě osobní smrt je jednou ze složek stínu, s níž se jen málo lidí dokáže během svého života plně nebo alespoň částečně konfrontovat a vyrovnat. Není proto divu, že pod vlivem tohoto stínového aspektu/pod vlivem Melancholie eskalují osobní problémy všech postav.

Chladná Melancholia představuje smrt a tváří v tvář smrti se i Clairina úzkost stává postupně neovladatelnou a její konání zcela iracionálním. Claire díky Melancholii nedobrovolně čím dál tím více projevuje svůj stín a poslední hodiny svého života je nucena k přímé konfrontaci s ním. Stejně tak je i Justine zasažena Melancholií a to nejen v příslovečné podobě, tudíž ve formě své deprese. Justine v doslovném modrém světle přibližující se planety již vůbec nepotlačuje svou stinnou stránku – je naprosto otevřeně skeptická k životu na Zemi i k lidstvu jako takovému. Lidi považuje za 'zlo' přičemž do tohoto zla zahrnuje i sama sebe. Otevřeně mluví i o své schopnosti 'vědět' nebo předvídat určité věci a události, což je schopnost, o níž (před Claire a asi ani před nikým jiným) dosud nepromluvila, protože jí taktéž považovala za součást svého stínu a snažila se jí potlačit, nebo alespoň

⁵⁷ KAST, Verena. *Stín v nás: podvratná životní síla*, str. 23

⁵⁸ KAST, Verena. *Stín v nás: podvratná životní síla*, str. 23

'nevystavovat na odiv'.

Obě ženy jsou tak skrze Melancholii se svým stínem konfrontovány, přičemž Justine je této konfrontaci plně otevřená a Claire se jí naopak částečně brání. Existují však typy lidí, kteří, než aby odhalili části svého stínu, raději zemřou. Mezi tyto lidi patří Claiřin manžel John.

„Jsou lidé, kteří by raději zemřeli, než aby ztratili svou tvář. A tvář ztrácíme alespoň načas, jakmile začne být jasně zjevné naše stínové chování. 'Raději smrt, než abych ztratil tvář!' - Takto uvažují lidé s vysokým jáským ideálem a tvrdým nadjád, které vyžaduje splňování nároků, jež jsou v onom vznešeném ideálu já víceméně vědomě formulovány.“⁵⁹

Ač už Johnovo 'nadjá' vyžadovalo splnění jakýchkoliv nároků (např. vždy se postarat o svou rodinu, být jí oporou, ničeho se nezaleknout), John věděl, že vstříc apokalypse takového jednání není schopen. Než aby před rodinou projevil aspekty své osobnosti, které považoval za stínové – strach, bolest, neschopnost situaci nijak vyřešit – spáchal sebevraždu. Vyvaroval se tak konfrontace se svým stínem, nemusel jej odhalit před sebou ani před svou rodinou.

Těmito způsoby tedy Melancholia symbolizuje osobní stín. Může být však také zástupcem stínu kolektivního, což je pojem popsany Jungem po Druhé světové válce.

„V Jungově koncepci stínu je však jeden stín [kolektivní], jež dalece přesahuje všechno osobní, a 'proto bychom jej mohli nejspíše přirovnat k principu, jakým je například princip zla'. [...] Jako zlé vnímáme to, co se staví na odpor naší vůli a našemu záměru. Rovněž osud, kterému nerozumíme a který nemůžeme akceptovat, nazýváme zlým. Když důsledně zkoumáme, co prožíváme jako zlé, jsme konfrontováni s úzkostí: jako zlé vnímáme to, co v nás budí úzkost, ať už právem, nebo neprávem. [...] Zkušenost se zlem v životě je těsně spjata se stínem. Jak toto spojení vzniká? Existují nemoci, rozklad, smrt, ztroskotání, opuštěnost, přicházíme o lidi, které milujeme, [...] To vše patří k lidskému životu. My však, místo abychom to akceptovali a realisticky zpracovávali zkušenosti, které prožíváme jako zlé, raději provádíme kolektivní projekci – obviňujeme zlo.“⁶⁰

⁵⁹ KAST, Verena. *Stín v nás: podvratná životní síla*, str. 105

⁶⁰ Tamtéž, str. 53 -54

V souvislosti s touto citací Melancholia nejen pro postavy filmu, ale potencionálně pro všechny 'postavy' na Zemi, zastupuje právě výše popsaný kolektivní stín, 'zlo', které nemůžeme nijak ovlivnit. Toto zlo však můžeme obvinít ze všeho špatného, co nás potkalo, nebo potká. Planeta Melancholia objektivně nemůže být opravdovým 'zlem' - jde o neživé nebeské těleso putující vesmírem po vlastní dráze na základě fyzikálních zákonů. Neučinilo vědomé rozhodnutí zničit Zemi, stejně tak Země nemohla učinit rozhodnutí postavit se Melancholii do cesty a být zničena. I přesto k Melancholii postavy odkazují k jako jaksi živému objektu s vlastním vědomím, který nejen že vyvolává strach a nutí je ke konfrontaci se stínem, což je velmi nepříjemné až nezvladatelné, ale následně také zapříčiní destrukci všeho živého. Po smrti všeho pak pozbývá případné objevení vlastního stínu a vypořádání se s ním – alespoň zdánlivě - jakýkoliv smysl.

Zcela jistě by šlo planetu Melancholii ze symbolického hlediska interpretovat i v návaznosti na výtvarné umění nebo literaturu, přičemž možné motivy takové interpretace byly zmíněny v úvodu této kapitoly. Z pohledu psychoanalýzy však symbolika Melancholie jako osobního a kolektivního stínu obohacuje předchozí rozbor charakterů Claire a Justine, jejich rodičovských komplexů, chování a také jejich vztahů. Prozkoumání jiné symbolické hodnoty Melancholie by tedy bylo předmětem i jiné práce, než je tato.

„Zachycením destrukce celé planety Melancholia zobrazuje neschopnost představit si jinou negaci moderního kapitalismu, než skrze jeho totální zničení, a v přesném smyslu se tak ztotožňuje s estetizací fašistické politiky.“⁶¹

Tímto způsobem poukazujícím na filozofické a politické rozměry symboliky Melancholie, který je přirozeně zcela odlišný od mé vlastní interpretace, například na planetu nahlíží ve svém eseji již citovaný Todd McGowan. Tím otevírá – kromě již zmíněného výtvarného umění a literatury, 'mé' psychoanalýzy další úhel pohledu, z něž lze zástupnou hodnotu této planety ve filmu zkoumat.

⁶¹BUTLER, Rex a David DENNY, ed. *Lars von Trier's Women.* , str. 182

„When it depicts the destruction of the entire planet, Melancholia displays its inability to imagine a negation of capitalist modernity other than total destruction, and in it's precise sense, it aligns itself with fascism's aesthetization of politics.“

Závěr

Cílem této práce bylo podrobně prozkoumat psychologii ženských postav ve filmu *Melancholia* Larse von Triera. V rámci tohoto průzkumu bylo potřeba nejdříve stručně zmapovat význam *Melancholie* v kontextu ostatních děl tohoto režiséra, posléze přišel na řadu i stručný rozbor filmu z hlediska stavby vyprávění, vývoje postav, režie a dalších formálních prvků. Na základě těchto podkladů bylo možno přistoupit k hlubší analýze postav Claire a Justine z hlediska psychoanalýzy.

Na základě odborné literatury se prokázalo, že obě tyto ženské postavy mají velmi výrazně vybudované rodičovské komplexy – pozitivně otcovský a negativně mateřský. Obě se ale v rámci této specifické kombinace komplexů ke svému okolí i sobě samotným vymezují různým způsobem, přičemž příčiny tohoto různého vymezení byly objasněny a podrobněji prozkoumány na příkladech z partnerských vztahů Claire i Justine, což je oblast, do níž se rodičovské komplexy přenášejí zdaleka nejčastěji.

Předmětem další analýzy byly i specifické diagnózy obou sester – u Claire to bylo úzkostné založení, u Justine pak tendence depresivní. Prozkoumala jsem, že obě tyto diagnózy mají svůj možný původ v rodičovských komplexech, jež se u sester vyformovaly. Zároveň se rozkrylo, že díky (alespoň částečnému) vývoji z těchto komplexů, který můžeme u Claire i Justine ve filmu sledovat, je možno zlepšit i jejich psychický stav. Jejich doslovná smrt způsobená nárazem planety *Melancholie* do Země je pak vnímána jako smrt symbolická – může zastupovat přerod z rodičovského komplexu směrem ven, do 'lepší' a celistvější identity obou žen.

Analýze byl dále podroben i vztah sester, který v sobě mimo komplexové struktury nese i aspekty duality a stínu, s nimiž jsme byli seznámeni v kapitole 6. *Sestry*. Sestry pro sebe navzájem mohou reprezentovat své stinné stránky, což jednak vede k návalu prudce negativních emocí, zároveň je to však způsob, jak se se svým stínem v rámci vztahu s osobou blízkou konfrontovat, přestat ho potlačovat a tím opět postoupit k ucelenějšímu vnímání sebe sama a své opravdové identity, která již není identitou odvozenou nebo polovičatou.

V poslední kapitole byl skrze symboliku lidské psychologie prozkoumán i význam planety Melancholia ve stejnojmenném filmu. Ukázalo se, že Melancholia může zastupovat hned dvě důležité roviny lidského stínu – stín osobní a stín kolektivní, přičemž obě formy stínu na postavy ve filmu působily. Tato teorie napovídá tomu, že tato planeta není ve filmu ani zdaleka pouhým nástrojem destrukce, ale katalyzátorem důležitých psychologických procesů postav.

Skrze všechny výše zmíněné analýzy, v nichž byly shody s odbornou literaturou mapující rodičovské komplexy a aspekty stínu velmi přesné, se prokázalo, že Lars von Trier při tvorbě scénáře a filmu jako celku velmi vědomě pracoval s předem vypracovanými psychologickými profily svých postav. Nelze předpokládat, že vycházel konkrétně z jejich rodičovských komplexů či z literatury mnou použité, atributy komplexů však u obou analyzovaných ženských postav najdeme. Za každou z nich stojí specifická komplexová struktura manifestující se specifickými psychickými a vztahovými problémy. Obě postavy se mají ve filmu rovněž možnost ze svého komplexu alespoň částečně vyvinout a tedy i dojít svého oblouku psychologického oblouku.

Na základě mé práce je tedy prokazatelné, že tvorba postav a jejich konfliktů na základě podrobného psychologického profilu a také konkrétních diagnóz, je zcela možným postupem. Tato práce tedy – mimo jiné - z hlediska autorské tvorby nabízí inspiraci, jak postupovat při tvorbě postav, tj. na které aspekty jejich psychologie se dá zaměřit a jak je je následně možno promítnout do jejich chování, motivací a vztahů.

Vztyčným tématickým bodem této práce je ale pořád její samotný název – *Melancholia* jako obraz ženské psychické nemoci. Skrze detailní rozbor psychologie Claire a Justine se ukázalo, že jejich diagnózy můžou mít původ v rodičovských komplexech. Obě psychické poruchy se pak u žen projevují a vyvíjí vzhledem k poli psychologie (dle literatury) velmi typicky, jsou však obohaceny o specifické charaktery a založení obou žen, což je činí ještě o něco živějšími. Proto lze tvrdit, že film *Melancholia* opravdu je obrazem ženské psychické nemoci, se všemi prvky, které k ní náleží. Psychické nemoci v tomto filmu nejsou pouze 'charakterovou vlastností' daných postav – jsou součástí jejich osobnosti, mají svůj vlastní hluboce zakořeněný původ, projevy i vývoj.

Bibliografie:

BUTLER, Rex a David DENNY, ed. Lars von Trier's Women. Bloomsbury Publishing, 2017, ISBN 9781501322488.

DAMJANOVIĆ, Aleksandar a Olivera VUKOVIĆ, ed. Psychiatry and movies. Psychiatria Danubina, 2009; Vol. 21

KAST, Verena. Otcové - dcery, matky - synové: práce s rodičovskými komplexy jako cesta k vlastní identitě. Vyd. 2. Přeložil Petr PATOČKA. Praha: Portál, 2013. Spektrum (Portál). ISBN 978-80-262-0401-5.

KAST, Verena. Stín v nás: podvratná životní síla. Přeložil Petr BABKA. Praha: Portál, 2020. Spektrum (Portál). ISBN 978-80-262-1576-9.

ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

MCKEE, Robert. (2010). Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting. New York, NY: ItBooks, 2010. ISBN 978-0-413-71560-9

Filmografie:

Antichrist [česky Antikrist] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2009.

Breaking the Waves [česky Prolomit vlny] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 1996.

Dancer in the Dark [česky Tanec v temnotách] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2000.

Dogville [česky Dogville] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2003.

Manderlay [česky Manderlay] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2005.

Medea [česky Médea] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 1988.

Melancholia [česky Melancholia] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2011.

Nymphomaniac: Volume I [česky Nymfomanka I] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2013.

Nymphomaniac: Volume II [česky Nymfomanka II.] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2013.