

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI, CLUJ – NAPOCA**  
**ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM**

**Feminități melancolice în cinematografie**

Conducător de doctorat:  
Prof. univ. dr. habil. Ioan Pop-Curșeu

Student-doctorand  
Claudia Negrea

**2024**

# Cuprins

<b>Introducere</b> .....	3
<b>Capitolul I. Definiri ale melancoliei. Bovarismul</b>	
1. Bucla.....	12
2. Sexualitatea.....	19
3. Estetici ale melancoliei.....	30
4. Conturarea portretului femeii bovarice.....	57
4.1.Melancolia Emmei Bovary.....	61
<b>Capitolul II. Portrete mute</b>	
1. Chipul melancoliei în cinemaul mut.....	67
2. Înspre un cinema feminist.....	103
<b>Capitolul III. Iluzia unui nou început</b>	
1. Melancolii sonore.....	123
2. Îndepărtări de imaginea personajului bovaric.....	148
<b>Capitolul IV. Tranziții ale personajului bovaric</b>	
1. Anti-melancolii?.....	179
2. Lars von Trier și <i>Melancholia</i> sa.....	187
3. Personajul melancolic în subgenul coming-of-age.....	200
<b>Concluzii</b> .....	207
<b>Bibliografie</b> .....	213
<b>Filmografie</b> .....	217

**Cuvine – cheie:** melancolie, bovarism, feminism, depresie, cinema european, feminități, sexualitate, estetică, psihologie

## Rezumat

Înainte să încep cercetarea de față am trecut printr-un lung proces de observare a modului în care sunt reprezentate fricile în cinema, imaginea celuilalt, a străinului – m-am apropiat într-o oarecare măsură și de zona horror, însă apoi mi-am dat seama că, de fapt, mă interesa modul în care era reprezentată depresia. Am ales să scriu despre modalitățile în care este reprezentată starea de melancolie, încercând să evit, pe cât posibil diagnosticarea personajelor din filme cu o tulburare precum depresia. Am pornit, așadar, de la ideea conform căreia starea de melancolie presupune și o latură reflexivă, fiind mai complexă și mai nuanțată decât depresia clinică. Autorii eseului *Melancholy as an aesthetic emotion* pe care l-am menționat în lucrare constată faptul că melancolia poate să includă urme ale altor sentimente – tristețe, iubire, dorință, plăcere și chiar teamă, subliniind dimensiunea estetică a melancoliei prin prisma faptului că reflexivitatea poate să influențeze creativitatea și, am putea spune, și invers. Am putea spune că starea de melancolie are și un caracter narativ, fiindcă ea cuprinde o varietate de complexă de sentimente, iar la această stare nu se poate ajunge decât printr-un lung proces care implică de multe ori o poveste pe care și-o spun personajele în cauză. Astfel, pornind de la ideea de poveste, am ajuns la concluzia că majoritatea personajelor feminine reprezentate ca având diverse simptome asociate cu melancolia trăiesc, de fapt, într-o oarecare măsură, într-o lume fantezistă, ajungând în cele din urmă să fie mai mult sau mai puțin decepționate de realitatea cu care se confruntă. Am pornit, așadar, de la întrebările: În ce măsură se transformă portretul femeii melancolice de-a lungul istoriei? Cât de relevantă este dimensiunea fantezistă, nostalgia și imaginația în conturarea acestui portret? Am ajuns, în cele din urmă, la o concluzie destul de limpede, și anume aceea că majoritatea personajelor feminine melancolice din cinema sunt construite, într-o mare măsură, după modelul personajului bovaric. În primele capitole am explicat acest concept teoretizat de filosoful francez Jules de Gautier, pornind de la personajul Emmei Bovary din romanul *Madame Bovary* al lui Gustave Flaubert. În eseu *Bovarismul*, de Gautier presupune faptul că personajul bovaric suferă de o slăbiciune a personalității care îl face să se conceapă altul decât este. De cele mai multe ori, personajele din filmele discutate se confruntă cu realități nesatisfăcătoare, fie pe plan social, fie pe plan romantic, astfel că ajung să își alimenteze diverse fantezii legate de acestea și să fie decepționate atunci când ele nu se materializează. Emma Bovary se plictisește în căsnicia în care se află, iar realitatea cu care trebuie să se confrunte, mai ales după nașterea fiicei ei, nu mai coincide cu imaginea vieții pe care și-ar fi dorit să o aibă. Romanele pe care le citește îi distorsionează și ele percepția asupra relațiilor de iubire, așa că femeia începe diverse relații extraconjugale, sperând să trăiască genul de aventură romantică pe care o regăsește doar în ficțiuni. Ea devine, așadar, nefericită atât în căsnicie, cât și în relațiile cu ceilalți bărbați, fiindcă, bineînțeles, nici acestea nu reușesc să o împlinească din punct de vedere sentimental.

Am pornit, astfel, de la premisa conform căreia caracterul bovaric este inerent personajului melancolic, identificând aceste trăsături în construcția mai multor personaje feminine de-a lungul istoriei cinemaului: de cele mai multe ori, cauzele insatisfacției pe care o trăiesc își au rădăcinile în decepții pe care le trăiesc pe plan amoros. Ele ajung să se raporteze în mod eronat la personajele masculine care apar în viețile lor, distorsionarea la care sunt supuse acestea fiind o consecință a

așteptărilor pe care și le fac personajele feminine, alimentate de cele mai multe ori de factori externi, așa cum este literatura în cazul Emmei Bovary. Am observat, astfel, o recurență a trăsăturilor acestor tipologii de personaje, care s-a perpetuat de-a lungul istoriei cinemaului.

În primele capitole ale lucrării am teoretizat conceptul de melancolie, trecând prin istoria definirii acestei afecțiuni. Teoria celor patru umori, dezvoltată în Grecia Antică și teoretizată de Aristotel, definea melancolia ca fiind o dispoziție naturală, apărută din cauze medicale – și anume dintr-un exces al bilei negre, deci a splinei. În timpul Renașterii, starea de melancolie era asociată cu genialitatea și atribuită bărbaților. Astăzi, depresia poate fi din nou asociată cu diverse dezechilibre la nivel neurobiologic, însă nu pot fi ignorați factorii externi care pot să contribuie la această afecțiune, precum aspecte ale nivelului de trai, probleme sociale sau care țin de vârsta sau de genul persoanelor afectate. Am avut ca repere teoretice lucrări precum eseul *Doliu și melancolie* al lui Sigmund Freud, în care autorul scoate în evidență relevanța sentimentului de pierdere, făcând oarecum o analogie între suferința cauzată de pierderea unei persoane sau a unui obiect iubit cu scăderea sau chiar pierderea totală a interesului pentru lumea exterioară. Mai departe, am analizat statutul femeii în societate și modalitățile în care este privită ea, în funcție de etapele vieții prin care trece sau de rolurile pe care și le asumă, pornind de la studiul *Al doilea sex* de Simone de Beauvoir. Apoi, am integrat în cercetarea mea teoriile și observațiile lui Andrew Solomon în *Demonul amiezii. O anatomie a depresiei*, un studiu care analizează amănunțit categoriile de populație și cauzele depresiei. Am ajuns, astfel, la concluzia că, deși toate studiile arată că în cazul femeilor depresia este mai des întâlnită din cauza mai multor factori care le pot influența starea (cum ar fi depresia post partum sau alte forme ale depresiei care pot apărea din cauza dezechilibrelor sau ale fluctuațiilor hormonale), în cinema aceste cauze sunt de cele mai multe ori reprezentate ca fiind consecințe ale neîmplinirilor personajelor feminine pe plan amoros.

Am selectat, în mare parte, o filmografie în care sunt reprezentate relații heterosexuale, fiindcă acest tip de reprezentări au dominat și domină în continuare cinemaul, cu toate că imaginea personajului melancolic – bovaric poate fi regăsită și în alt tip de relații. Am adăugat, tot în prima parte a cercetării, un capitol destinat esteticilor melancoliei, în care am analizat cu precădere opere care au reprezentat starea de melancolie a unor personaje feminine reale sau fictive. Am dorit, prin aceasta, să observ în ce măsură portretele femeilor melancolice apărute în arta picturală au influențat imaginea acestei tipologii de femei în arta cinematografică, atât la nivel estetic, cât și la nivel tematic. Am observat cum, în timp ce majorității personajelor masculine melancolice le sunt atribuite și trăsături care țin de viața lor intelectuală, personajelor feminine le sunt atribuite preocupări legate de pierderea sau de așteptarea unei relații de dragoste sau, mai specific, a unui bărbat. Sigur, dimensiunea fantezistă, starea de reflecție și o anumită încărcătură nostalgică există în ambele tipuri de reprezentări.

Am început studiile de caz pornind de la modurile în care sunt portretizate personajele feminine în cinemaul mut, în unele filme în care acestea se confruntă cu diverse situații care le declanșează starea de melancolie. De exemplu, în filmul *Ménilmontant* al lui Dimitri Kirsanoff protagonista trece mai întâi printr-un eveniment traumatic, și anume moartea părinților ei care o determină să se mute cu sora mai mare la oraș. Aici, ea întâlnește un bărbat de care se îndrăgostește și care o lasă însărcinată pentru ca mai apoi să o părăsească, fără să îi spună, însă, nimic. În unele scene, ea este reprezentată visând cu ochii deschiși la apariția bărbatului sau meditând la sinucidere atunci când realizează că va trebui să crească singură copilul. În cazul Ioanei d'Arc, din *Patimile Ioanei*

*d'Arc* de Carl Theodor Dreyer, am analizat starea de melancolie, punând-o în relație atât cu teoriile conform cărora femeia ar fi suferit de o anumită formă de epilepsie, cât și cu momentul vieții ei, și anume cel de dinaintea execuției. Am analizat filmele cinemaului mut și dintr-o perspectivă estetică, fiindcă, de exemplu, în cazul Ioanei d Arc, am realizat importanța gros-planului în măsura în care acesta are capacitatea de a reda fiecare microexpresie a personajului. Trăirile personajului ajung să primească ele însele o dimensiune narativă puternică, astfel că povestea femeii din ultimele ei zile de viață se poate citi și doar prin intermediul expresivității acesteia. În cazul acesta, am introdus unele teorii propuse de filosoful Gilles Deleuze care spune că „ne aflăm în fața unui chip reflexiv sau reflectant atâta timp cât trăsăturile rămân grupate sub stăpânirea unui gând fix sau teribil, dar imuabil și fără devenire, etern într-un fel.” Acest tip de chip poate fi identificat în cazul Ioanei d Arc, mai ales în momentele în care aceasta află anumite vești cu privire la sentința ei sau în care trebuie să facă apel la memorie, rămânând fixată asupra unui gând sau asupra unor amintiri care îi schimbă starea de spirit, devenind într-o oarecare măsură nostalgică. Cu toate că Ioana d Arc nu se încadrează în tipologia personajului bovaric așa cum este el analizat de-a lungul cercetării, dimensiunea fantezistă nu lipsește nici din construcția acestui personaj, iar puterea nostalgiei și a iluziei sunt, cu siguranță, aspecte care îi conturează portretul într-o măsură foarte apropiată de cel bovaric.

Am mai dat unele exemple din perioada cinemaului mut, cum ar fi *Broken Blossoms (Muguri zdrobiți)* al lui Griffith, *Pariziana* al lui Charlie Chaplin sau *Zâmbitoarea doamnă Beudet* de Germaine Dulac, observând unele tendințe ale regizorilor de a reprezenta femeii oarecum independente din punct de vedere emoțional de figurile masculine. Unul dintre cele mai relevante exemple, considerat ca fiind primul film feminist, *Zâmbitoarea doamnă Beudet* o reprezintă pe protagonistă într-o stare de exasperare față de soțul ei care este, la rândul lui, parcă în mod convenabil construit ca un bufon, comportându-se adesea ridicol și făcând glume care pe femeie o enervează. Ea ajunge să își imagineze moartea soțului și apariția unui bărbat care să îi ofere afecțiune și care să o răsfete cu gesturi romantice. Ea se diferențiază de alte personaje feminine ale acestei perioade prin prisma faptului că acționează punând un glonț în pistolul cu care știe că soțul ei se mai preface uneori că se împușcă, sperând ca de data aceasta să scape de el. Femeia ar dori să iasă din situația domestică în care se află, însă prin prisma fanteziilor cu care trăiește, ne dăm seama că nu de independență are nevoie, ci de un înlocuitor al bărbatului care nu o mai satisface pe plan romantic. Bineînțeles, avem de-a face și cu un anumit tip de plictiseală care se poate regăsi în cazul protagonistelor din prima jumătate a secolului. De multe ori ele sunt reprezentate ca neavând neapărat o ocupație: femei casnice care își petrec timpul citind, visând cu ochii deschiși sau povestind cu alte femei. Universul lor, oricând de mult s-a încerca în această perioadă o desprindere de portretizările obișnuite, gravitează în jurul prezențelor masculine, fie ele satisfăcătoare sau nesatisfăcătoare.

Am dedicat un capitol conceptului de iluzie, demonstrând greutatea pe care o au în continuare fantezia, imaginația și dorința de a începe o viață nouă în cazul construcției personajelor feminine. Cel mai relevant exemplu este reprezentat de filmul *Scurta întâlnire* al lui David Lean în care protagonista, Laura se află într-o căsnicie fericită și e mulțumită de viața domestică pe care o are, dar se îndrăgostește de alt bărbat cu care are o aventură scurtă, dar intensă. Ea se simte vinovată și realizează că, în mod normal, nu ar trebui să aibă nevoie de o astfel de relație, însă entuziasmul pe care i-l declanșează noua prezență masculină este incomparabil cu previzibilul de acasă și cu soțul ei despre care chiar ea afirmă că nu ar fi emoțional sau delicat în vreun fel. Nostalgia cântărește mult și în cazul construcției Laurei. Cu toate că femeia nu prezintă vreo nemulțumire cu privire la relația cu soțul ei, ea afirmă că re trăiește unele sentimente asociate cu tinerețea. Revenind la

trăsăturile personajului bovaric, putem spune că dacă nemulțumirile Emmei Bovary survin din nepotrivirea dintre imaginea pe care și-o crease despre dragoste și cea pe care o descoperă în realitate, în cazul Laurei avem de-a face cu o nemulțumire mai accentuată față de propriile acțiuni în raport cu valorile pe care credea că le însușește. Ea idealizează relația amoroasă, însă mult mai timid decât Emma, neajungând să-și exprime nemulțumirea față de căsnicia pe care o are.

Mai departe am analizat unele filme ale căror protagoniste par a se îndepărta de construcția personajului bovaric prin prisma intențiilor, a intereselor și a nevoilor pe care le au. Karin, protagonista din *Stromboli* preferă la final să scape de pe insula pe care a locuit cu tatăl copilului cu care este însărcinată, chiar dacă această evadare presupune moartea sa – în timp ce încearcă să plece de pe insulă, vulcanul din apropiere începe să erupă, iar scena finală sugerează faptul că femeia a sfârșit tragic. Ce o diferențiază de anumite personaje care par a fi construite după modelul portretului bovaric este lipsa dimensiunii fanteziste. Ea este conștientă de nefericirea pe care ar trăi-o locuind pe insulă alături de un bărbat cu care nu se poate înțelege, într-o mini-societate în care se simte discriminată și exclusă. Preferă să plece, fără a se agăța de vreo figură masculină, doar pentru scopul practic de a părăsi insula. În acest sens, am mai exemplificat cu unele personaje feminine proeminente precum Cabiria din *Noaptea Cabiriei* al lui Fellini sau Monika din *Vara cu Monika* a lui Bergman. Totuși, putem observa că cel puțin până pe la jumătatea secolului, trăsăturile personajului bovaric persistă în construcția acestui tip de personaje. Inclusiv independența Monika din filmul lui Ingmar Bergman cade sub această umbrelă, ea fiind deștepționată de imaginea vieții care ar aștepta-o dacă ar rămâne împreună cu iubitul ei și cu copilul pe va trebui să-l crească, din punctul ei de vedere într-un moment nepotrivit al vieții. Ea caută, încontinuu, noi începuturi în ceea ce privește realțiile, orice formă de atașament care ar „domesticio” creându-i repulsie și dorința de a evada.

În capitolul dedicat tranzițiilor personajului bovaric, am ales să mă concentrez asupra personajelor feminine care nu mai întrunesc astfel de trăsături și care se îndepărtează din ce în ce mai mult de tipologiile cu care am fost obișnuiți de-a lungul cinemaului. Jeanne Dielman din filmul lui Chantal Akerman nu pare să sufere de melancolie, cu toate că există câteva scene care o surprind într-o stare care seamănă cu cea de reflecție. Neavând niciun fel de acces la universul interior al protagonistei, e dificil să descifrăm trăirile ei, iar modul mecanic în care își duce activitățile la bun sfârșit o fac să pară lipsită de orice dimensiune sentimentalistă pe care ar cuprinde-o, în general, filmele ale căror personaje principale sunt de sex feminin. „Akerman își ia timp pentru a clarifica faptul că personaje precum Jeanne Dielman nu se încadrează în tipologia Emmei Bovary. Dielman nu este o figură care caută milă, în mare parte pentru că nici măcar nu înțelege că este demnă de milă. Nu plângem pentru ea, pentru că durerea ei nu o face neajutorată. Nici măcar nu este pregătită să folosească cuvântul "durere" pentru a-și descrie viața.”<sup>1</sup> – eseu de Joseph Earp despre melancolie în cinemaul lui Chantal Akerman. Jeanne Dielman pare să nu aibă nevoi, dorințe sau fantezii legate de orice aspect al vieții și al micro-universului în care trăiește, iar asta o pune în opoziție cu tipologia personajului bovaric. Obiectul iubirii ei pare să fie reprezentat de obiectele casnice și de spațiul în care trăiește. În acest caz, dorința sau nevoia de a avea un bărbat în viață

---

<sup>1</sup> Joseph Earp

nu mai pare să conteze pentru bunăstarea emoțională a eroinei, iar crima de la final subliniază acest aspect, deja demonstrat pe parcursul întregii intrigi.

Am încheiat partea destinată studiilor de caz menționând *Trilogia Depresiei* a lui Lars von Trier, rezumându-mă la analiza filmului *Melancholia* în care este reprezentată, poate în modul cel mai evident de până acum, o formă de depresie severă. Trebuie avut în vedere faptul că, deși Justine este unul dintre cele mai reprezentative personaje melancolice ale cinemaului, melancholia de care suferă ea nu constituie vreo dimensiune a portretului bovaric. Am putea spune că, din anumite puncte de vedere, ea chiar adoptă un portret bovaric inversat pentru că nu proiectează asupra oamenilor care apar în viața ei vreo așteptare, nu își trăiește viața alimentată de vreo fantezie, nu trăiește cu nostalgie. Starea ei nu se datorează nici eșecului pe care am putea spune că l-ar fi suferit pe plan romantic. Tot la final, am analizat portretul personajului melancolic într-un film încadrat în subgenul coming of age. Există și în cazul *Thelmei* al lui Joachim Trier o dimensiune fantezistă: la un moment dat ea își imaginează un moment intim cu prietena de care se îndrăgostește pe parcursul filmului, iar faptul că își dorește ca unele lucruri să se întâmple, ajunge să îi declanșeze un soi de puteri telekinetice prin care e capabilă să facă oameni să apară sau să dispară în funcție de nevoia pe care o are. În cazul acestui gen de filme, chestionez motivul pentru care scenariștii – regizori recurg la introducerea puterii supranaturale. Acest lucru poate fi interpretat ca o chestionare a capacităților reale ale tinerelor femei de a se elibera dintr-o anumită situație sau de a se descoperi fără ajutorul unei forțe externe.

Am concluzionat specificând faptul că personajele feminine melancolice nu se mai identifică atât de mult cu portretul bovaric pe care l-am regăsit, cu precădere în prima jumătate a secolului XX, dar și mai târziu în cinema. Cu toate acestea, mai putem observa trăsături ale acestuia în anumite construcții ale personajelor feminine, însă ele încep să aibă preocupări din ce în ce mai diverse, iar fanteziile legate de imaginea partenerului ideal sau a vieții romantice ideale par să se estompeze în noile narațiuni. Există, astfel, unele indicii că portretul bovaric poate să primească noi dimensiuni. Un bun exemplu apărut mai recent este reprezentat de *Sărmanele creaturi* al lui Yorgos Lanthimos în care stratificarea și nedreptățile sociale devin surse noi de frustrare și de tristețe pentru protagonista care ajunge să chestioneze valorile lumii în care trăiește și diverse probleme existențiale. În acest caz, nevoia unui partener romantic și a stabilității din acest punct de vedere pare să fie foarte departe pe lista de priorități a protagonistei, iar despre o dimensiune fantezistă nici nu poate fi vorba, cu toate că avem de-a face cu un tip de personaj care ar putea cu ușurință să cadă pradă iluziilor.