

LARS VON TRIER AND THE MISTIQUE OF SENSORITY

Ana-Maria PARASCA

PhD, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract: Considering degradation and sexuality in its quest of reviving the spectators need for representation, this paper challenges the possibilities of exploration of depression from the perspective of the deconstitution and transcendence of the limit in the trilogy Depression of Danish director Lars von Trier, the trilogy of movies Antichrist (2009), Melancholia (2011), Nymphomaniac Volume I (2013) and Nymphomaniac II (2014). If von Trier's films were the subject of gender-based demonstrations with reference to new post-humanistic theories, my stake is to focus on a demonstration that deals with concepts such as: play, guilt, limitation, body degradation.

Keywords: Lars von Trier, Transgression, Limit, Sexuality, Depression

Depresia

Din punct de vedere medical, depresia poate fi identificată drept marcă a unui individ sau patologie a dispoziției instaurată în urma unei experiențe traumatice. Potrivit Juliei Kristeva, un individ poate fi catalogat drept depresiv pe fondul unor stări de anxietate sau exaltare maniacă, morbiditate sau de încetinire a proceselor vitale. (Kristeva, 9)

Depresia începe să primească un sens din punct de vedere medical abia după Primul Război Mondial, pe fondul apariției tot mai multor afecțiuni psihice. Nevoia unor diagnostice, respectiv a unor tratamente corespunzătoare au făcut subiectul unor cercetări medicale în direcția depresiei. Au existat însă două mari preocupări în ceea ce privește tratamentele antidepressive: pe de o parte, percepția unui individ, respectiv personalitatea acestuia poate fi alterată de astfel de medicamente, iar pe de altă parte, deoarece tratamentul prelungit poate duce la dependență iar supradozajul, la moarte, se creează astfel un impas medical. (Ehrenberg, 71)

Pe acest fond apar și primele reprezentări cinematografice care au drept subiect depresia și formele de manifestare ale acesteia. În acest sens, Andrada Munteanu inventariază în lucrarea sa *The Aesthetics of Depression in the Work of Lars von Trier. Ethical Considerations on Depression Trilogy* regizorii care au lansat filme având drept temă centrală depresia. Astfel, de la drama fantastică a lui Frank Capra's *It's a Wonderful Life* (1946), la filmul lui Alfred Hitchcock *The wrong man* (1956), comedia *The Apartment* (1960), regizată de Billy Wilder, drama franceză *The Fire Within* (1963), lansată sub regia lui Louis Malle, drama lui Woody Allen *Interiors* (1978), sau drama *Ordinary People* (1980), regizată de Robert Redford, depresia a fost reprezentată sub toate formele ei, fie cu scopul de a atrage atenția asupra acestei condiții medicale, fie de a promova un alt gen de realism în cinematografie. (Munteanu, 6-20)

Noua formă de realism va atinge o altă dimensiune odată cu lansarea primei pelicule din trilogia *Depresie* de von Trier, și anume *Antichrist*(2009); psihoza, dezorganizarea și haosul sunt trei constante care fundamentează tematic filmul, al cărui

scenariu a început să fie construit de către von Trier într-o perioadă în care acesta era internat într-un spital de psihiatrie. În cadrul acestei pelicule, natura este concepută ca fiind malefică, o forță a răului care rezidă dincolo de rațiune și este irevocabil atribuită femeii. Acțiunea va transcede o serie de limite prin tematică și simbolică, culminând cu o crimă în final și abolirea esenței malefice, femeia.

Trilogia va fi continuată prin pelicula *Melancholia* (2011) care narează povestea unei apocalipse. O planetă necunoscută, numită Melancholia, iese la iveală din spatele Soarelui și se lovește de Terra. Coliziunea șterge tot, împreună cu memoria inclusiv fizică a lumii. Prima parte a peliculei narează în mare parte viața lui Justine (Kirsten Dunst) și depresia cu care se luptă în pragul nunții sale, pe când cea de-a doua parte a filmului este concentrată pe Claire (Charlotte Gainsbourg), care încearcă să se obișnuiască cu gândul că urmează o apocalipsă.

Primul volum filmic din *Nymphomaniac* (2014) se deschide cu mărturisirea lui Joe, după ce este găsită de către personajul Seligman rănită pe o alee. Timp de aproape patru ore cât durează expunerea peliculei vom asista la povestea lui Joe, o femeie dependentă de sex, care se autointitulează nimfomană. Succesiunea episoadelor biografice continuă sub aceeași formă a relatării în cel de-al doilea volum al filmului.

Vina- un catalizator

Sentimentul de vinovăție este o experiență umană aparte și o temă majoră în explorarea imaginației umane, de la tragedia greacă până la condamnările principale ale ucigașilor și abuzatorilor. Un sentiment de vinovăție în lumea reală a încălcărilor morale pare să fie necesar pentru a ține societatea împreună, dar mulți oameni se confruntă cu sentimente vinovate, care nu pot fi explicate prin prisma valorilor lor conștiente. Psihanaliza sugerează că această formă nevrotică de vinovăție își are originea în copilărie și în sentimentele ambivalente inconștiente pe care copilul le are față de reprezentările figurilor părintești.

De unde provin aceste sentimente? Un răspuns la această întrebare îl găsim în studiul lui Kalu Singh, dedicat tematicii vinei. Conform acestuia vinovăția are loc atunci când sentimentele sexuale, agresive și distructive ale copilului inconștient se află în conflict cu teama de a distruge sursa iubirii și a siguranței. Autorul încearcă să elucideze o serie de teorii referitoare la stările abisale care rezultă din vinovăția nevrotică și efectul său asupra societății și a culturii. (5-14)

Alain Badiou deschide problematica vinei prin apel la conceptul de rău. Conform teoreticianului francez, răul este dorința de a numi sub orice preț. (120-130) Întrucât la Badiou, conceptul de vină este în strânsă legătură cu etica, răul s-ar traduce prin adevărul unic care încearcă să controleze masele și care identifică în acest sens trei modalități prin care un adevăr poate fi descoperit: extaz, teroare sau sacralizare. Rațiunea nu poate fi niciodată dușmanul eticii, ci este mai degrabă semnul unei realități imediate.

Badiou preia legea cauzalității de la Spinoza și dezvoltă conceptul de fidelitate etică față de Celălalt. Conform acestei teorii, Celălalt este, de fapt, Același; există un principiu de coerență interioară prin care un Subiect se fundamentează pe Sine. Badiou

argumentează că doar infinitatea ontologică este normală: fiecare intervenție subiectivă este o excepție la regulile și limitele preexistente, incluzând normele morale. (Hallward, 133-136)

În continuare, Badiou se opune eticii centrate în jurul figurii victimei. Etica este concepută ca o abilitate *a priori* de discernere a Răului- în condițiile în care Răul este primar, iar Binele este ceea ce intervine împotriva Răului. (9-10)

Nu există un singur Subiect, ci la fel de mulți subiecți pe câte Adevăruri sunt (Badiou, 32); ca atare există o vină care se fundamentează pe conceptul de Sine, care se autoconstruiește. Vina este, așadar, în termenii lui Alain Badiou, independentă de un Celălalt în sens tradițional, întrucât procesul de constituire a vinei este unul colectiv, raportat la similitudini și nu la diferențe.

Melancholia sau drama cosmică

Una dintre sintagmele cu care rezonăm în cadrul acestei analize în ceea ce privește definiția peliculei *Melancholia* este cea preluată de la Kim Nicolini, care afirmă că este vorba despre o melodramă, un exercițiu de nihilism, un flirt romantic cu sublimul apocaliptic, un vis întunecat, o realitate mohorâtă, însă în același timp nu este nimic din toate acestea. (1) Pelicula deschide problematica depresiei prin incidența unei catastrofe cosmice. O planetă necunoscută, denumită Melancholia apare din spatele Soarelui și urmează să lovească Terra. În jurul acestui dezastru imediat se dezvoltă povestea a două surori, Claire și Justine, ale căror drame emoționale par că urmează însăși traiectoria planetei care urmează să aducă după sine apocalipsa.

Prima parte a filmului se concentrează pe Justine și pe starea ei depresivă în ajunul căsătoriei. Cu toate că în primă fază expresia cuplului este una de împlinire, pe parcurs această împlinire se va transforma într-un sentiment de angoasă. Încă de pe drumul parcurs spre petrecere, cei doi tineri căsătoriți se confruntă cu sentimentul neputinței de a înainta pe calea îngustă, stare care va însoți personajele pe tot parcursul acțiunii. Odată ajunsă la eveniment, Justine va manifesta stări de anxietate și nemulțumire, pe care în primă instanță le va ascunde în fața invitaților, însă pe măsură ce acțiunea va înainta disimularea nu va mai avea loc.

În căutarea echilibrului, Justine va ieși să îl caute pe Abraham, calul său, cu care are o conexiune emoțională intensă. De asemenea, va face plimbări lungi, în care privirea îi va fi ațintită înspre cer. Respingerea normelor sociale face parte din starea de sine a Justinei, care este predominantă de o formă a depresiei, ca atare atracția ei față de orice altă formă a naturii, precum planeta Melancholia, îi confirmă statutul de artist incapabil să se adapteze unor constrângeri și cutume ale societății. Protagonista refuză orice fel de compromis care îi malformează statutul identitar; în cazul Justinei, depresia este o formă de a fi, iar momentele în care privește către cer sunt singurele în care se regăsește. Steven Shaviro caracterizează comportamentul Justinei ca fiind o stare necondiționată și nereflexivă de sentiment pur. (19) Vorbim astfel de o stare a subiectului în sine, o autentificate senzorială care poate fi implicit o formă a dionisiacului: o revenire la forma arhaică de a fi, care se dezice oricăror forme de control social.

Incapacitatea personajului de a-și regăsi confortul psihic în cadrul cercului de apropiați este datorată unei stări de angoasă care, în mod straniu nu are legătură cu evenimentul apocaliptic care urmează. Asistăm la o dramă interioară a personajului aflat în afara celor din jurul Justinei, cu care nu reușește să rezoneze din prisma caracterului său ambivalent. De aceea, am putea extrapola firul demonstrativ înspre conceptul de vină. De ce se face vinovată Justine? Iar aici răspunsurile ar putea fi numeroase, întrucât avem de a face cu un personaj a cărui traumă psihologică pare să vină în contradicție cu evenimentele exterioare.

Justine este un personaj inadapdat universului din care face parte, ca atare va căuta mereu spații care converg stării ei interioare. Faptul că petrecerea are loc în casa soțului lui Claire poate constitui unul dintre factorii care determină stările sale angoasante. Justine manifestă semne clare de claustrofobie, spațiile deschise fiind singurele în care aceasta se regăsește și poate să își recapete echilibrul. Condiția de artist a Justinei care o împiedică să se adapteze într-un univers perfect, precum este casa lui John, o determină să fie în permanentă căutare a sinelui prin apel la exterior. Căutarea sa nu dă roade însă, întrucât proprietatea este izolată, fiind situată într-o zonă greu accesibilă și destul de puțin populată.

Avem așadar un microcosmos al dezolării, al disperării și al depresiei, care va suferi în cele din urmă o implozie. Faptul că Abraham se retrage de fiecare dată când Justine îl îndeamnă să treacă granița teritoriului lui John este indiciul clar că universul creat este unul închis, ale cărui granițe sunt iluzorii, iar apropierea planetei *Melancholia* va determina o suprasaturație a lumii perfecte din care pare că fac toți parte.

Dihotomia acestei lumi în aparență perfectă, dar cu o esență incompletă, redă un simbolism al imaginarului prin care Justine poate să evadeze. Spectacolul unei vile desăvârșite, locuită de oameni cărora par să nu le lipsească nimic, dar care sunt încastrați într-un vid determină sentimentul de claustrofobie pe care îl resimte protagonistul. În acest sens, la nivel de imagine avem de a face cu tablouri în mișcare, cu personaje care par tot timpul retușate și ale căror acțiuni sunt premeditate minuțios. Spectatorului îi este redată o lume a naturalismului, a unei picturi încondeiate strategic, în culori puternice, dar care dau senzația de apăsare. Odată ce coliziunea cu *Melancholia* are loc, spectatorului îi este permisă evadarea într-un nou univers imaginar, sub forma unui final incert. Ambiguitatea dintre realitate și fantezie poate fi oglindită în rațiune, respectiv societate.

Steven Shaviro va analiza *Melancholia* ca pe un spectacol al dezastrului pe dos. Potrivit acestuia, pelicula redă o formă a capitalismului prin care implicit indivizii cu o stare financiară bună sunt neputincioși în fața unui dezastru. Impasul catastrofal se reflectă asupra celor care par să fie clasa privilegiată, singurii rămași în fața implacabilității futuriste. Din punct de vedere strict social, sfârșitul lumii este o metaforă: o imagine a tuturor speranțelor și temerilor noastre și a incapacității noastre de a ne imagina ceva mai bun. (8-9) Universalizarea unei lumi prin distrugerea ei poate fi cheia prin care se poate renunța la materialitate și prin intermediul căreia, un personaj precum Justine care este prin excelență o inadapată poate să își găsească locul.

Melancolie versus isterie

Dacă prima parte a peliculei se concentrează în mare parte pe stările de angoasă resimțite de Justine, cea de-a doua parte surprinde dinamica relaționară dintre Claire și Justine. Dacă în cazul Justinei, condiția sa depresivă o plasează în sfera inadaptațiilor, în cazul lui Claire situația este diferită: în absența unei mame asumate, Claire preia funcția maternală și își exercită atribuțiile aferente acesteia de-a lungul întregii acțiuni.

Personajele sunt construite sub o formă antagonică: rațiune/nebunie, solar/nocturn, control/derizoriu, cu scopul deturnării sensului universalității. Așadar, dacă pentru Justine lumea perfectă în care ajunge este una din care nu poate face parte întrucât intră în contradicție cu esența sa, Claire este motorul rațional, care pare că este mereu în căutarea unui sens logic. În acest sens, amintim scena de la începutul filmului, când Claire realizează că, dincolo de aparența unei expresii fericite, Justine nu este împăcată cu decizia luată în privința căsătoriei, ca atare confirmă cu ea dacă este o decizie potrivită. De asemenea, Claire este cea care se confruntă în mod constant cu stările depresive ale surorii sale, fiind singura căreia Justine i se confesează.

Prima parte a filmului poate fi interpretată inclusiv sub forma unui personaj, care înglobează toată teroarea indusă de normele sociale și care dorește mereu să evadeze într-un univers lipsit de rigori și cutume. La nivel psihologic, există o schismă între rațional și irațional, care determină tensiunea protagonistei. În acest sens, putem vorbi inclusiv de o stare de isterie contrabalansată de melancolie, această fuziune de stări fiind o caracteristică a depresiei în sine.

Cea de-a doua parte a filmului poate fi pusă sub semnul incidenței imaginarului. Nicolini se întrebă în acest sens în studiul său dedicat filmului lui von Trier dacă nu cumva asistăm la un spectacol din imaginația lui Justine în cea de-a doua parte a peliculei.⁽⁶⁾ Într-adevăr, lentoarea și accentul camerei de filmat pe chipurile personajelor pot fi interpretate drept simboluri ale imaginarului afectat de imposibilitatea Justinei de a se elibera de constrângerile unui mediu în care nu se regăsește. Cu toate acestea, considerăm interesant de analizat cea de-a doua parte a filmului ca pe o întrupare a lui Claire, o raționalizare prin excelență a deteritorializării unui spațiu care își pierde substanța. Isteria vine sub forma unei fervori, a unei dorințe exacerbate de evadare, sentiment care predonimă inclusiv la nivelul tehnicii regizoriale. Apăsarea camerei de filmat cu care fixează grimasele personajelor induce o stare de nevroză, melancolia regăsindu-se în cea de-a doua parte a filmului sub forme nuanțate.

Starea catatonică în care intră Justine amplifică acest sentiment al așteptării. Vorbim însă de o așteptare fără conținut, lipsită de bariere, care nu promite nimic altceva în afara unui vid necunoscut. Este limpede că această stare derivă dintr-un nihilism asumat, iar în acest sens, filmul *Melancholia* ar putea fi interpretat sub forma unei condamnări la așteptare. Putem merge mai departe cu demersul speculativ și să privim întreaga structură filmică sub forma unui paradis dantesc pe dos. Menționăm însă că, în acest caz, prin paradis înțelegem accederea spre un univers compensatoriu și nu facem trimitere la o interpretare religioasă ad literam.

Pentru ca interpretarea propusă să capete substanță, este necesar să facem o trimitere la conceptul de paradis în viziunea lui Dante. În acest sens, vom face apel la

teoria lui Corin Braga conform căruia Dante suprapune globului pitagoreic, orientat după axa de rotire a cerurilor (adică a pământului), axa sacră a religiei creștine. Astfel, pe o aceeași axă, se află simultan tronul lui Dumnezeu și închisoarea lui Lucifer, Paradisul, Purgatoriul, pământul și Infernul, grădina Edenului și Ierusalimul. (26-27) Stările Justinei coincid spațiilor dantești, după cum urmează: starea de plenitudine este dispusă pe aceeași axă a stării depresive.

Așadar, pe de o parte, starea de acalmie din prima parte a filmului ar putea fi purgatoriul stărilor Justinei, în care încearcă să își calibreze stările lăuntrice cu universul exterior. Acest purgatoriu, ale cărui contraste sunt determinate de o stare predominant melancolică, reprezintă zona abisală a inconștientului Justinei. Asistăm la o purificare a sinelui Justinei, odată cu refuzul său de a se supune normelor și rigorilor unei societăți în care se simte străină. Întocmai purgatoriului, unde are loc o curățire a păcatelor în scopul accederii la paradis, spațiul claustrant al casei perfecte are rolul de a o elibera pe Justine de dimensiunea umanității sale. Astfel, protagonista va fi nevoită să parcurgă un demers inițiativ pentru a ajunge la desăvârșirea sinelui său.

Pe de altă parte însă, cea de-a doua parte este deopotrivă infernul și paradisul, întrucât constantele afective care stau la baza acestui construct sunt forme ale isteriei. După cum precizam anterior, interpretarea de față nu urmează un filon religios, ca atare atingerea unei forme autentice de a fi în cazul Justinei se construiește sub forma unor contrarii, binele și răul anulându-se deopotrivă. Raportarea la paradis este corelată cu o autenticitate a sinelui.

Parcursul de inițiere al Justinei este analizat și de către Ruxandra Cesereanu, în studiul *A Diptych of Spiritual Maladies in Cinema: From Nostalgia (Andrei Tarkovsky) to Melancholy (Lars von Trier)*. Potrivit teoriei enunțate de autoare, ritul de inițiere al Justinei capătă o dimensiune cvasi-mistică, având asupra protagonistei deopotrivă un efect de transă și extaz. Asumarea unui dezastru cosmic coincide cu regăsirea de sine a Justinei, cu încheierea unui parcurs de inițiere în ceea ce este autenticitatea sa identitară.

Putem continua firul interpretativ prin asocierea acestui rit de inițiere cu o coborâre în iad (*descensus ad inferos*), însă de această dată este vorba de un iad al societății, traseu pe care protagonista îl parcurge cu scopul cunoașterii și acceptării de sine. Acest iad coincide ca localizare, după cum menționam anterior, cu paradisul: formele depresiei Justinei sunt reacții ambivalente, care converg înspre același scop și anume cel al descoperirii autenticității de sine.

Putem conchide astfel că acest parcurs poate fi interpretat sub forma unei recunoașteri de sine, care pentru a fi completă are nevoie de o transcendere a normelor exterioare. În acest sens, teoria paradisului, a purgatoriului respectiv a infernului dantesc poate fi aplicată acestei căutări a sinelui. Justine va atinge echivalentul rozei mistice și anume regăsirea sinelui absolut.

Joe și senzorialitatea

Personajul Joe, protagonista din *Nymphomaniac* va deveni un personaj cheie pentru digresiunile lui Seligman, care spune despre sine ca este asexuat, ca atare nu se

poate proiecta în niciuna dintre profesiunile ei, întrucât nu a experimentat niciodată plăcerile corporale „Sunt, de fapt, cel mai bun judecător căruia i-ai fi putut încredința povestea ta. Nu mă uit la tine prin lentilele colorate de sexualitate sau de experiența sexuală”

Asistăm la o construcție identitară a lui Joe prin intermediul experienței sexuale și a identificării personale prin prisma senzorială. Este interesant de urmărit traseul cu ajutorul căruia fetița Joe se definește ca fiind nimfomană, încă de la vârsta de doi ani, când a început să își descopere corpul.

Simbol al cunoașterii, oglinda deschide un alt portal, o lume prin care realitatea este invadată de fantasme, unde realitatea și iluzia ajung să se confunde. În universul oglinzii, trecerea de la existent la inexistent, de la adevăr la minciună, de la invizibil la vizibil, de la identitate la alteritate, este mereu posibilă. Oglinda reprezintă, în cazul de față, raportarea lui Joe ca adult la întreaga ei experiență sexuală, respectiv readucerea trăirilor din planurile secundare în prezent prin proiectarea personală.

Experiența senzorială prin imaginație determină delimitarea fantasticului de realitatea imediată. Asocierea metaforică a corporalității prin intermediul cunoașterii de sine constituie un important punct de referință în conturarea unui univers ludic.

Henri-Pierre Jeudi subliniază că „Orice reprezentare a corpului este un moment suspendată prin viziunea sau prin atingerea granulației pielii [...] De aceea pielea se prezintă mai întâi ca un text care se dispensează de metafora și de punerea în pagină a corpului”. (98-100)

Pendularea continuă între stările rememorate din perioade diferite constituie jocul imaginar prin care întregul personaj al lui Joe se construiește. Apelul la joc se face în mod recurent și neîntrerupt, neexistând vreo mediere între ceea ce adolescența Joe ar gândi, raportat la adulta Joe. Practic, este ceea ce stă la baza întregului construct identitar; erijarea dintr-un personaj în altul.

Această pendulare joacă rolul unei descentralizări în ceea ce privește receptarea femeii hipersexualizate din perspectiva diferenței de gen și una dintre scenele cheie care stă la baza acestui construct este aceea în care Joe își lasă copilul singur în casă și merge să își satisfacă nevoile sexuale. Concluzia acestei alegeri este rezumată de către Seligman, care subliniază diferența de receptare a unei mame, respectiv a unui tată care își părăsesc datoria de părinte pe fondul dorinței sexuale “Când un bărbat își părăsește copiii din pricina dorinței, acceptăm cu o ridicare din umeri, dar tu ca femeie, a trebuit să îți înfrunți viciul cu o povară de vinovăție care nu a putut fi niciodată atenuată.” Recăpătarea abilității lui Joe de a avea orgasm va deveni una dintre principalele ținte în cea de-a doua parte a filmului.

Despre dorința transgresivă

Jocul se va manifesta implicit la nivelul erijării psihologice a protagonistei în diverse instanțe afective. În cel de-al doilea capitol ne-am ocupat de contextualizarea misticii lui von Trier, un set de concepte sub forma unei scheme care dezvoltă la nivel ideatic și regizoral trilogia *Depresiei*. Nu putem miza pe ideea unei mistici fără a lua în calcul și pulsionile care o determină.

Pentru a evita capcana unei interpretări psihanalitice *avant la lettre*, vom utiliza termenul de pulsione în sensul atribuit de Gilles Deleuze, care îl traduce prin “energia care înșfacă bucați în lumea originară”. (176) Altfel spus, pulsionea este un corelativ între afect și expresie, care determină apariția unui ansamblu de stări în formă primară.

În cazul lui Joe, putem vorbi despre o angoasă provocată de pulsionele primare din perspectivă originară. Este limpede că un astfel de personaj poate fi încadrat progresiv în paradigma lacaniană în acest sens, conform căreia individul trebuie să răspundă dorinței prin sfera voinței. (Roudinesco, 319)

Erotismul și violența sunt cele mai pregnante constante afective care determină ciclul dorinței în cazul lui Joe. Dacă este să propunem o interpretare în acest sens din perspectiva teoriei lui Lacan, răspunsul protagonistei la pulsionea sexuală vine ca rezultat al dorinței sexuale coroborată cu voința de a fi. Nimfomania este starea prin care Joe se construiește, ca entitate individuală, iar acceptarea face parte din destinul său, față de care, conform lui Lacan, fiecare are datoria de a-l împlini, în conformitate cu dorințele proprii.

Transgresia acestor dorințe de împlinire prin sexualitate a început încă din copilăria lui Joe “Întotdeauna am cerut mai mult de la un apus: mai multe culori spectaculoase când soarele lovea orizontul”. Asistăm așadar la o conștientizare precoce a simțurilor sexuale, a zonelor erogene și a dorinței carnale, care va dezvolta la nivel psihic inclusiv un complex al Electrei. Vedem un personaj atașat aproape la nivel identitar de figura paternă, cu care împărtășește o serie de interese comune, printre care se numără și dendrologia, o ramură a botanicii care se ocupă cu studiul arborilor. Interpretarea poate să meargă mai departe în acest sens, întrucât putem asocia ideea de rădăcină comună a copacilor cu rădăcina paternă din care Joe refuză să se desprindă.

Potrivit *Dicționarului de simboluri*, arborele este un simbol al vieții în continuă evoluție, evocând întreg simbolismul verticalității, slujind deopotrivă drept emblemă a caracterului ciclic al evoluției cosmice. De asemenea, arborele înlesnește comunicarea între cele trei niveluri ale cosmosului: cel subteran, prin rădăcini, suprafața pământului prin trunchi și înaltul, prin ramurile din vârf, care se înalță spre cer. (124) Astfel, Joe asociază o mare parte din acțiunile sale cu imaginea frasinului, arborele pe care îl admira împreună cu tatăl său, scene care evocă dependența sa față de figura paternă. Dacă este să raportăm această relație sub forma celor trei funcții ale arborelui, putem spune că rădăcinile sunt cele care o ancorează în lumea familiei, motiv pentru care va concepe un copil cu Jerome, trunchiul reprezintă imaginea sa în raport cu lumea, iar crengile care acced către înalt sunt forma ei autentică și senzorială de a fi. În această cheie de interpretare, relația cu tatăl său are inclusiv o dimensiune chthoniană, întrucât rădăcinile arborelui fac legătura lumii exterioare cu lumea de jos. În cazul protagonistei, lumea de jos este cea a carnalității, a dorințelor refulate, a imaginii unei masculinități perfecte, pe care o regăsește doar la nivelul figurii paterne.

Până la scena în care Joe merge la spital, figura tatălui este una solară în ochii fetiței Joe, o imagine a înțelepciunii și a afecțiunii, conturată implicit prin intermediul unui fizic necontaminat; odată ce boala se instalează, iar corpul tatălui intră în degradare, Joe nu mai poate reacționa în mod controlat asupra situației date. Figura unui

tată aflat pe patul morții instalează în subconștientul lui Joe o frică de necunoscut, care o determină să revină la ceea ce cunoaște cel mai bine și anume la rădăcini.

Relația tata-fiică se va consolida pe parcursul mai multor episoade, în care protagonistă asistă la un fel de inițiere în ceea ce va urma să fie viața sa. Figura paternă va fie cea de la care va asocia viitoarele sale comportamente cu statura unui frasin, arborele preferat al tatălui său; precum frasinul, care este unul dintre copacii cei mai înalți și impunători, Joe își va aprecia unicitatea și se va diferenția în mod absolut de cei care o înconjoară. Atracția fetei față de tata se va răsfrânge inclusiv la nivelul percepției față de mama sa, pe care o vede ca pe o prezență rece și frivolă, față de care nu manifestă vreun soi de afecțiune.

Scena care va completa sub forma unui corolar ipostaza de incest neconsumat este aceea în care Joe își vizitează tatăl la spital și asistă la o criză paranoidă a acestuia. Incapacitatea protagonistei de a empatiza cu suferința tatălui său o determină să refuleze și să reacționeze prin prisma pulsivității sexuale. Astfel, carnalitatea se confirmă implicit la nivel relațional, întrucât Joe va manifesta un comportament asemănător arborelui: va reveni la autenticitatea senzorială care o definește, reacționând astfel în conștință.

În timp ce Joe îi relatează acest episod lui Seligman, ea se autocondamnă pentru reacția sa la vederea cadavrului tatălui; Seligman însă va găsi o explicație pentru comportamentul său, "Este extrem de comun să acționezi sexual într-o criză." Din punct de vedere identitar, lui Joe îi este imposibil să reacționeze emoțional în fața unei situații tensionate. Constructul său psihologic comprimă pulsivități și afecte primare, care îi predefinesc întreaga traiectorie ulterioară.

În loc de concluzii

Am analizat cum dorința se supune unor rațiuni subiective, care devin de fapt norme incontestabile în cadrul societății din care personajele fac parte. Dorința este inseparabilă de principiul sexualității, devenind astfel un mod de înțelegere dialectică, existând prin ea însăși. Michel Foucault vorbea despre sexualitate în primul volum din *Istoria sexualității* ca fiind strâns legat de reprimare, care a fost puntea de legătură dintre putere, cunoaștere și sexualitate.

Această mecanică a puterii face parte din spectacolul formelor impuse. Pentru ca arta, respectiv umanitatea să se detașeze de regimul spectral trebuie să renunțe la memoria propriei identități, care nu face altceva decât să o limiteze. Regestrarea unei noi identități prin înfruntarea unor temeri ale subconștientului este tema predilectă prin care von Trier abordează imaginea.

Bibliography

Badiou Alain, *Conditions, L'Ordre philosophique aux Éditions du Seuil*, 1992

Badiou Alain, *L'Éthique: Essai sur la conscience du mal*, Nous, 2011

Braga Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, 2006

Cesereanu, Ruxandra, A Diptych of Spiritual Maladies in Cinema: From Nostalgia (Andrei Tarkovsky) to Melancholy (Lars von Trier), în curs de publicare în revista *Ekphrasis, Melancholic*

- Exploration of Humanity (The Solitude of Man). Studies in Visual Representation and Melancholia*, Volume 21, issue 1/2019
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri, volumul 1*, Editura Artemis, 1994
- Deleuze Gilles, *Cinema II Imaginea-timp*, Editura Tact, 2013
- Ehrenberg, Alain, *Weariness of the Self: Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age*. McGill-Queen's University Press, 2009
- Hallward, Peter în *Alain Badiou Key Concepts, Kant*, Acumen Publishing Limited Durham, 2010
- Jeudy, Henri-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, Traducere de Ana-Maria Gîrleanu, Editura Eurosong&Book, 1998
- Kristeva Julia, *Noile maladii ale sufletului*, Editura Trei, 2005
- Munteanu, Andrada , *The Aesthetics of Depression in the Work of Lars von Trier. Ethical Considerations on Depression Trilogy*, The University of Bergen, 2016
- Nicolini Kim, *Freedom In Oblivion: Post-Feminist Possibilities In Lars Von Trier's Melancholia*, https://www.kimnicolini.com/wp-content/uploads/2012/04/Melancholia_KN-4-5-12.pdf
Accesat în 14 februarie 2021
- Roudinesco Élisabeth, *Jacques Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*, Editura Trei, 1998
- Singh, Kalu *Ideas in Psychoanalysis*, Icon Books Ltd, 2000