



SURSE ALE MELANCOLIEI ÎN CINEMA. TRĂSĂTURI ALE BOVARISMULUI ÎN FILMUL SCURTA ÎNTÂLNIRE DE DAVID LEAN

Claudia NEGREA

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Teatru și Film
Babeș-Bolyai University, Faculty of Theater and Film
E-mail: claudia.negrea@ubbcluj.ro

SOURCES OF MELANCHOLY IN CINEMA: FEATURES OF BOVARYSM IN DAVID LEAN'S BRIEF ENCOUNTER

Abstract: The process of identifying sources and representations of melancholy in cinema implies exploring character typologies that present aspects or even clear symptoms of what is currently termed as melancholic depression or major depression disorder. David Lean's *Brief Encounter* (1945), an adaptation of Noël Coward's short play *Still Life* (1936), presents female melancholy as an inherent symptom of the bovaric character. This paper analyzes aspects of melancholy studying the case of Lean's main character, Laura, and relating it to the features of bovarism, as theorized and exhaustively explored by French philosopher Jules de Gaultier in the essay *Le Bovarysme* (1892). To what extent is melancholy an inherent symptom of the bovaric character?

While exploring the ongoing psychological research on melancholy and depression, we find it difficult to determine whether the character suffers from major depression disorder, as it is impossible to ascertain the specific cause of their symptoms, especially if they relate to internal, neurobiological systems. The apparent cause of their unhappiness seems to be the result of their perception of romantic relationships and their surrounding reality that does not reflect this distortion. Consequently, the analysis mainly focuses on the detectable elements and activators of the protagonist's melancholic disposition.

Keywords: Bovarism, Gustave Flaubert, melancholy, *Brief Encounter*, David Lean, cinema, perspective

Citation suggestion: Negrea, Claudia. "Surse ale melancoliei în cinema. Trăsături ale bovarismului în filmul *Scurta întâlnire* de David Lean." *Transilvania*, no. 1 (2023): 79–89.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.07>.



Bovarismul

Pentru a înțelege bovarismul, concept teoretizat de filosoful francez Jules de Gaultier (1858–1942) în lucrarea sa *Le Bovarysme* (1902) și derivat din numele eroinei Emma Bovary este necesar să ne reîntoarcem la capodopera romancierului francez, *Madame Bovary* (1857). Mai departe, aspectele teoretice și noțiunile extrase pentru înțelegerea acestui concept vor servi drept cheie interpretativă în explorarea surselor melancoliei, pornind de la analiza filmului britanic *Scurta întâlnire* (1945) al lui David Lean.

În ceea ce privește melancolia, se vor avea în vedere

atât unele studii psihologice relevante pentru parcursul istoric al înțelegerii acestui concept abstractizat, cât și studiile apărute în a doua jumătate a secolului al XX-lea, care propun analiza acestei afecțiuni din perspectiva genului. Astfel, lucrarea de față nu reprezintă o tratare exhaustivă a melancoliei, ci propune mai curând o înțelegere a termenului ca simptom inerent al personajului bovaric. Trebuie menționat de la început faptul că alegerea operei lui Lean nu se datorează atât unui interes față de contextul istoric în care a fost realizată, cât unei preocupări cu privire la construcția psihologică a personajului feminin, pornind de la caracterul bovaric pe care acesta îl primește. Sigur, aspectele sociopolitice care

modelează, într-o oarecare măsură, arcul personajului vor servi unei înțelegeri mai pragmatice a acestuia, a legăturilor pe care le creează și, mai ales, a mecanismelor prin care își gestionează aceste relații.

Cu toate că ramificațiile filosofiei și ale teoretizărilor acoperă arii extinse în ceea ce privește posibilitățile de interpretare și de înțelegere ale bovarismului, în cazul studiului de față este convenabilă concentrarea asupra termenului explicat tocmai prin prisma operei lui Flaubert. „O slăbiciune a personalității, acesta este faptul esențial care determină toate personajele lui Flaubert să se conceapă altele decât sunt. Înzestrate cu un caracter determinat, ele își asumă un caracter diferit sub stăpânirea unui entuziasm, a unei admirații, a unui interes, a unei necesități vitale. Dar această slăbiciune a spiritului este întotdeauna însoțită de o neputință și, dacă se concep altele decât sunt, nu ajung să egaleze modelul pe care și l-au propus.”¹ Desigur, afirmațiile lui de Gaultier se referă cu precădere la personajele lui Flaubert, analiza filosofului francez fiind puternic ancorată în studiul operei acestuia.

În ceea ce o privește pe Emma Bovary, este de înțeles că personajul se confruntă cu o realitate nesatisfăcătoare din punct de vedere social, dar mai ales amoros, ea alimentându-și diverse așteptări fanteziste din partea relațiilor extraconjugale pe care le dezvoltă, creându-și, astfel, un univers ficțional care pornește, în primul rând, de la modul în care ea însăși se concepe alta decât este. Captivă într-o căsnicie pe care o considera banală, cu un doctor de țară, ea „e insensibilă la dragostea soțului ei, pentru că el nu corespunde imaginii anticipate pe care ea și-a făcut-o despre pasiune”². Din teoriile concepute de Jules de Gaultier, putem înțelege că personajul Emmei ar fi fost, oricum, predispus la o aversiune puternică față de realitate, oricare ar fi fost aceasta și indiferent de clasa socială din care ar fi făcut parte. Astfel, înțelegerea simptomelor personajului feminin este strâns legată de o cunoaștere aprofundată a factorilor externi care ajung să modeleze comportamentul și psihologia ei în acest fel.

Pe scurt, romanul lui Flaubert începe prin a spune povestea lui Charles Bovary, un tânăr medic de țară care se căsătorește cu Emma, fiica unuia dintre pacienții săi, aceasta devenind astfel personajul principal al operei. Deși la început statutul ei de soție de doctor o entuziasmează, Emma se plictisește curând, simțindu-se înstrăinată de realitatea care se clădește în jurul ei, mai ales după nașterea fiicei sale. Așteptările ei neîmplinite în ceea ce privește relațiile romantice și romantismul în general devin în mod inevitabil principalele generatoare ale frustrărilor și ale impulsurilor ei de evadare. Natura sentimentală a Emmei este modelată de literatura pe care o consumă, în special de romanele de dragoste care îi distorsionează într-o oarecare măsură percepția asupra relațiilor de iubire. Ea are câteva aventuri extraconjugale care, însă, nu reușesc să reproducă imaginea romantismului pe care femeia o crease deja în

imaginația ei. Aceste relații nu doar amplifică nefericirea și nemulțumirea Emmei pe plan sentimental, ci declanșează și obiceiul femeii de a împrumuta bani din diverse surse pentru a-și întreține aventurile, ajungând astfel falimentară din punct de vedere financiar. Văzând ca o ultimă soluție sinuciderea, Emma se intoxică cu arsenic, lăsându-l în urmă pe Charles, care moare după o scurtă perioadă și pe Berthe, fiica lor care ajunge să muncească într-o fabrică de bumbac.

Nefericirea Emmei se accentuează pe parcursul căsniciei sale, alimentată fiind atât de caracterul vieții de cuplu, care se dovedește a fi lipsit de dimensiunea romantică proeminentă pe care femeia o proiecta asupra relației, cât și de instabilitatea aventurilor extraconjugale, care nici ele nu se încadrează în definiția iluzorie a romantismului pe care o creează Emma. Sigur, o definiție a relației romantice ideale ar fi imposibil de identificat în cazul dorințelor Emmei, iar acest element reprezintă una dintre trăsăturile esențiale ale caracterului personajului. „Melancolia Emmei rezultă din tânjirea ei după ceva ce pare a fi pierdut, dar pe care ea însăși este incapabilă să îl descrie.”³ Într-adevăr, o descriere exactă a stilului de viață și a genului de relație care ar putea-o face fericită pe Emma este aproape imposibil de regăsit de-a lungul romanului. Narratorul omniscient reușește în câteva rânduri să deslușească dorințele sau rădăcinile nemulțumirilor femeii, însă o conturare exactă a acestor nevoi este în mod intenționat evitată, atât sursele nefericirii ei, cât și dorința neîmplinită care îi cauzează apatie și tristețe rămânând oarecum estompate.

În prima parte a romanului, Flaubert prezintă perioada incipientă a căsniciei dintre Emma și Charles. Cu timpul, Emma devine tot mai plictisită de mediul în care se află, dar, mai presus de toate, tot mai nemulțumită de Charles. Acesta, un doctor cu aspirații modeste, precaut și plăcut de săteni, se menține ancorat în realitatea și în noutățile apărute în medicină, citind uneori după-masa din revista *Ruche médicale*, adormind însă după primele minute de lectură. „De ce nu avea ea ca soț cel puțin pe unul dintre oamenii aceia harnici și tăcuți, care stau toată noaptea cu nasul în cărți și care, în cele din urmă, la șazeci de ani, când vine vârsta reumatismelor, poartă o decorație pe fracul prost croit? Ar fi vrut ca numele acesta de Bovary, pe care-l purta, să fie celebru, să-l vadă lăfăindu-se în librării, apărând mereu în jurnale, cunoscut de toată Franța. Dar Charles nu era ambițios!”⁴ Cu timpul, disprețul Emmei pentru Charles se accentuează, atingând un punct culminant în episodul în care acesta compromite sănătatea unui pacient, executând un experiment chirurgical ce duce la amputarea piciorului acestuia. Cu toate acestea, adevăratele ei dorințe și nevoi rămân oarecum interpretabile, întrucât nici cele două relații extramaritale pe care le dezvoltă (cu proprietarul înstărit Rodolphe sau cu tânărul absolvent Léon) nu îi aduc decât unele satisfacții trecătoare. Imaginea pe care o proiectează ea în figurile masculine cu care



se înconjoară este distrusă de caracterele reale ale bărbaților care înlocuiesc un obiect al dorinței oricum nedefinit. Aceste aspecte definesc într-o oarecare măsură una dintre trăsăturile melancolicului. În eseu *Doliu și melancolie* (1917), Sigmund Freud (1856-1939) explică stările pe care le presupune perioada doliului, comparându-le cu melancolia prin identificarea „numitorului comun” reprezentat de scăderea sau chiar pierderea totală a interesului pentru lumea exterioară. Această lipsă își are, la rândul ei, rădăcinile într-o altă pierdere – fie că e vorba despre una concretă sau despre una dificil sau chiar imposibil de identificat.

Melancolia personajului bovaric

Spre deosebire de melancolie, doliul presupune o îndurerare din cauza unei pierderi concrete: moartea unei persoane apropiate, iubite, cască un gol explicabil în Eul care și-a pierdut obiectul iubit, rămânând cumva nedirecționat înspre un altul. „Melancolia are, însă, așa cum am auzit deja, un conținut mai mare decât doliul normal. Raportul cu obiectul nu este, în cazul ei, unul simplu, el se complică prin conflictul de ambivalență. Ambivalența este ori constitutivă, adică inerentă oricărei relații de iubire a acestui Eu, ori provine tocmai din trăirile care aduc amenințarea cu pierderea obiectului.”⁵ Acest obiect pierdut al Emmei, pe care femeia încearcă în mod insistent să-l înlocuiască, se încadrează în categoria obiectelor imposibil de identificat. Sigur, pe alocuri există unele indicii cu privire la frământările femeii și la aspectele vieții după care tânjește. „Ce fericire era pe atunci! Ce libertate! Ce speranță! Ce belșug de iluzii! Nimic nu mai rămăsese acum din ele! Le cheltuiuse în toate aventurile sufletului ei, pe rînd, în viața ei de fată, în căsătorie, în dragoste; pierzându-le astfel mereu de-a lungul vieții, ca un călător care lasă câte ceva din bogăția lui pe la toate hanurile din cale. Dar cine oare o făcea atât de nenorocită? Unde era nemaipomenita catastrofă care-o doborâse? Și Emma înalță capul privind împrejur, ca și cum ar fi căutat pricina suferințelor ei.”⁶ Nostalgia care o cuprinde uneori pe Emma nu apare din cauza unui dor față de timpurile apuse ale tinereții ei, ci presupune mai degrabă o comparație a stării și a abordării negative a vieții din prezent cu o viziune mai optimistă, mai proaspătă (poate chiar naivă), specifică tinereții. „În adâncul sufletului, Emma aștepta totuși să se întâmple ceva. (...) își plimba privirile disperate pe singurătatea vieții, căutând în depărtare, în ceața zării, vreo pânză albă. Nu știa care-i va fi soarta (...) Dar în fiecare dimineață, când se trezea, nădăjduia că va sosi în ziua aceea (...); apoi, la asfințitul soarelui, din ce în ce mai tristă, dorea să vină a doua zi.”⁷ Pe parcursul romanului se întreține această neclaritate vizavi de adevăratele nevoi și dorințe ale femeii.

Cu toate că inițial se poate intui o oarecare aversiune a femeii față de căsnicia în care se află, dar mai ales față de

soțul ei (care este, de altfel, confirmată ulterior) viziunea pesimistă, sau, în orice caz, nemulțumirile femeii se accentuează indiferent de specificul relației pe care o întreține. „În ambele sale legături amoroase, în ciuda senzualității lor puternice, există o notă de tristețe, un fel de teamă în fața posibilității unei împliniri totale, care poate culmina doar cu o pierdere.”⁸ Aventura cu Rodolphe se încheie brusc, printr-o scrisoare, în ziua în care ar fi trebuit să fugă împreună. După aceasta, Emma trece printr-un lung episod care debutează cu leșinuri și care continuă cu o stare generală de tristețe, dureri fiziologice inexplicabile din punct de vedere medical și o retragere într-un fel de credință pe care încearcă să o transforme în obiect dorit, după dispariția acestuia: „Când îngenunchea la pupitrul de rugăciune în stil gotic, îndrepta către Domnul aceleași cuvinte dulci pe care altădată le murmură iubitelui ei, în efuziunile adulterului. O făcea pentru ca astfel să trezească în ea credința; dar din ceruri nu cobora nicio desfătare, și se ridică, având trupul ostenit, cu sentimentul nedeslușit al unei nemăsurate înșelăciuni.”⁹ La fel cum din partea divinității nu primește vreun motiv de satisfacție emoțională, nici din partea relațiilor amoroase pe care le dezvoltă nu ajunge să obțină acea împlinire nedefinită pe care o caută. Acest aspect iese în evidență cel mai puternic în timpul întâlnirilor dintre ea și Leon.

„Dar cu cât Emma își dădea seama de dragostea ei, cu atât o înăbușea, ca să nu iasă la iveală și ca s-o micșoreze. Ar fi vrut ca Leon să i-o bănuiască; și în mintea ei își închipuia întâmplări, catastrofe care să-i înlesnească asta. Ceea ce o făcea să se stăpânească era, fără îndoială, lenea sau spaima, dar și pudoarea. Se gândea că îl îndepărtează prea mult, că acum era prea târziu, că totul era pierdut. (...) plângea după catifeaua pe care nu putea s-o aibă, după fericirea care-i lipsea, după visurile pe care nu le putea atinge, din pricina casei ei neîncăpătoare.”¹⁰

Astfel, nu este clar care este cu exactitate obiectul dorințelor Emmei, fiindcă nici față de ea însăși nu reușește să exprime într-un mod coerent sau precis ceea ce ar dori să fie schimbat.

Freud aplică elementele specifice doliului în explicarea melancoliei, evidențiind similitudinile celor două stări emoționale, punând accent pe indescifrabilul prin care e definită dorința celui afectat de melancolie. „Într-o serie de cazuri este evident că și ea poate fi reacția la pierderea unui obiect iubit; (...) Obiectul nu a murit în mod real, însă el a fost pierdut ca obiect al iubirii (...) În alte cazuri se crede că trebuie să se stăruie pe acceptarea unei asemenea pierderi, însă nu se poate recunoaște în mod clar ce s-a pierdut. (...) Și pierderea neștiută din cazul melancoliei va avea ca urmare un travaliu interior asemănător, devenind de aceea răspunzătoare pentru inhibiția melancolică. Doar că inhibiția melancolică ne lasă o impresie enigmatică, deoarece nu putem vedea

ce-l absoarbe pe bolnav într-un mod atât de complet.”¹¹ Gândurile Emmei sunt exprimate prin vocea naratorului omniscient care, însă, nu dezvăluie care sunt dorințele precise ale personajului, reflectând astfel faptul că și acestuia îi sunt necunoscute. Ea visează cu ochii deschiși: „De ce oare nu putea ea să stea rezemată de balustrada balconului unei vile elvețiene, sau să-și închidă tristețea într-o căsuță scoțiană alături de un soț îmbrăcat într-o haină de catifea neagră, cu pulpane lungi, cu botfori moi, pălărie țuguiată și manșete!”¹² Dorința femeii de a avea un destin diferit apare încă din timpul primelor ei luni de căsnicie cu Charles. Nemulțumirea Emmei față de situațiile în care se află se dovedește a fi una constantă pe parcursul romanului, ea nereușind să găsească fericirea în vreuna dintre relațiile sale, situația maritală în care se află devenindu-i din ce în ce mai repugnantă.

Jules de Gaultier teoretizează bovarismul, prezentând în prima parte a lucrării sale trăsăturile caracterului bovaric. El pornește de la personajele lui Flaubert, ancorându-și analiza cu precădere în construcția personajului Emmei Bovary. Felul în care personajul are o percepție distorsionată asupra sinelui reiese din momentele în care Emma e surpinsă visând cu ochii deschiși la stiluri de viață diferite, luxoase, la bărbați care întrunesc alte trăsături de caracter decât cele ale lui Charles. „Călătoriile de acest tip nu se termină, însă, niciodată cu dobândirea unor cunoștințe măsurabile, concrete, pentru că, de fapt, în ceea ce privește psihicul Emmei, o astfel de cunoaștere nu există. Noi rătăcim în mod constant în jurul dorințelor ei, dar ar fi greu de spus după ce tânjește Emma cu adevărat.”¹³ Din punctul de vedere al simptomelor pe care le prezintă femeia, cu precădere după prima parte a poveștii, respectiv înainte de plecarea din Tostes, starea ei ar putea fi comparată, din anumite puncte de vedere, cu depresia.

„Emma devenea greu de mulțumit, irascibilă. Își comanda anumite mâncăruri numai pentru ea, ca apoi nici să nu se atingă de ele.; într-o zi nu bea decât lapte gol, iar a doua zi cești de ceai cu duzina. Deseori se încapățâna să stea în casă, apoi simțea că se înăbușă, deschidea ferestrele, își punea o rochie subțire. (...) Din ziua aceea Emma început să bea oțet ca să slăbească, se alese cu o tuse seacă și pierdu orice poftă de mâncare. (...) Suferea de nervi; trebuia să schimbe aerul.”¹⁴

Dintr-o perspectivă psihologică, lipsa oricărei forme de satisfacție și imposibilitatea de a percepe sau de a identifica aspectele vieții care ar putea să o împlinească sau să o facă fericită pot să indice într-o oarecare măsură predispoziția la depresie sau chiar faptul că personajul suferă de această tulburare.

În *Doamna Bovary*, termenul de melancolie este rareori folosit. Lipsa diagnosticării femeii o plasează, din punctul de vedere al simptomelor de care suferă, într-o categorie dificil de circumscris. Constatarea

depresiei ar veni, așadar, dintr-o zonă speculativă, întrucât nici prin omnisciența perspectivei naratorului nu este dezvăluită totalitatea nuanțelor și a informațiilor necesare pentru o astfel de diagnosticare. În același timp, încadrarea personajului într-o categorie sau alta din punct de vedere medical ar fi oricum inutilă pentru scopul acestei cercetări. Este importantă, însă, o înțelegere a trăsăturilor definitorii ale afecțiunii care culminează cu actul suicidal al femeii. Melancolia este afecțiunea prin care s-ar defini cel mai bine caracterul personajului. „Descrierile din secolul XX ale depresiei și descrierile melancoliei de dinaintea secolului al XIX-lea prezintă unele asemănări surprinzătoare, dar diferă, de asemenea, în mod revelator.”¹⁵ Este necesară o trecere în revistă a diferențelor și a similitudinilor dintre melancolie și depresie, întrucât simpla înlocuire a unui termen cu celălalt, bazată strict pe evoluția cercetărilor care s-au făcut în jurul lor de-a lungul istoriei, este insuficientă. În eseu *Is this Dame Melancholy? Equating Today's Depression and Past Melancholia*, Jennifer Radden, autoarea mai multor studii care au în vedere evoluția teoretizărilor depresiei și melancoliei, identifică unele similitudini între reprezentările celor doi termeni prin prisma simptomelor, scoțând în evidență patru caracteristici principale pe care cele două le au în comun într-o măsură sau alta: prima presupune „tristețe, demoralizare și simptome de descurajare, frică, anxietate și aprehensiune”¹⁶, a doua se referă la „natura nerezonabilă și aparent lipsită de obiect a stărilor de melancolie”¹⁷, punând accentul pe lipsa unei cauze concrete a stării. Mai departe sunt prezentate aspectele care țin de „egocentrism, rușine și hipersensibilitate”¹⁸, ca simptome ale melancoliei ce sunt teoretizate de Robert Burton (1577-1640) într-unul dintre cele mai relevante studii ale afecțiunii din secolul al XVII-lea, *Anatomy of Melancholy* (1621). Nu în ultimul rând, este vorba despre stările de „exaltare, grandoare și energie”¹⁹ care pot apărea și care ulterior au fost asociate cu tulburarea bipolară. De remarcat este spectrul simptomatic larg pe care îl presupune melancolia, așa cum era definită înainte de începutul secolului XX, aceasta referindu-se atât la stări de tristețe sau la afecțiunile enumerate, cât și la „tulburări ale imaginației (delirul și halucinațiile de azi)”. Depresia, așa cum este definită actualmente, este descărcată de orice valoare legată de geniu sau intelect, valori altădată asociate cu precădere figurii masculine, pornind de la Aristotel.

Se poate observa o anumită ciclicitate în ansamblul teoriilor concepute în jurul melancoliei, întrucât explicarea afecțiunii debutează cu studiile concepute de Hippocrate și dezvoltate de Galen, care dezvoltă teoria celor patru umori, fiind încheiată prin definirea acesteia ca depresie endogenă. În această perspectivă, este de remarcat asocierea directă a melancoliei cu un exces al bilei negre (denumirea în teoriile umorale a splinei). Celelalte patru umori erau asociate cu ficatul (sângele), cu



vezica biliară (bila galbenă) și cu creierul sau cu plămâni (flegma), acestea fiind înlocuite în urma dezvoltării studiilor medicale cu teoriile celor patru temperamente: sangvinic, coleric, melancolic și flegmatic.

„Teoria morală era considerată ca fiind susținută empiric; se credea că aceste substanțe se aflau în organism, precum flegma și sângele. În exces, ele duceau la boală, potrivit lui Galen: boala acută din cauza sângelui sau a bilei galbene și boală cronică din cauza flegmei sau a bilei negre. Splina sau glandele *atrabiliare* erau organele asociate cu bila neagră ca agent de boală (melancolia era termenul grecesc; atrabilia cel latin). La fel ca și Aristotel, Galen a observat dezechilibre mai puțin extreme decât acele excese din care rezultă boli.”²⁰

Astfel, depresia severă, endogenă a fost categorisită ca fiind „cauzată organic”²¹, neavând un declanșator extern, ea „survine, ca și cum ar fi ‘din senin’. Este o depresie ilogică din cauza mai multor agenți etiologici, cum ar fi dezechilibrul hormonal, infecții precum gripa sau sinuzita sau o traumă psihică profund subconștientă. De multe ori nu se găsește nicio cauză a simptomelor.”²² Se înțelege astfel cum, cu toate că teoriile umorale nu mai constituie vreo reprezentare validă în studiile dezvoltate în jurul depresiei, noțiunile care se leagă de diverse dezechilibre biologice ce țin mai degrabă de „deficiențe, excese sau disfuncții”²³ persistă în explicarea depresiei endogene. Prin lipsa de cauzalitate a simptomelor se înțelege, astfel, imposibilitatea de a marca vreun declanșator logic, extern (de exemplu de factură sociologică sau care să poată fi pus într-un oarecare raport cu existența unei traume).

Așadar, descrierile simptomelor Emmei Bovary se intersectează cu trăsăturile și concepțiile care au fost descoperite și dezvoltate în jurul melancoliei sau depresiei endogene. Ea „simțea o melancolie posomorâtă, o deznădejde mocnită”²⁴. Cu toate acestea, după cum spuneam, termenul de melancolie nu reprezintă vreo pârghie de analiză pentru personajele din jurul Emmei, care îi observă degradarea comportamentală și psihologică. De altfel, dispozițiile ei sunt adesea puse pe seama unor cauze vagi, cum ar fi plictiseala pe care o trăiește în timpul șederii la Tostes sau stările de reverie care apar ca urmare a despărțirii de Léon. Faptul că adevărata lume a Emmei este cea a imaginarului declanșează în spectrul comportamental al femeii o recurență a dorinței de izolare, a stărilor de tristețe sau de nepăsare. Niciuna dintre versiunile vieții pe care-și închipuie că ar trebui să o aibă nu o satisface în totalitate, întrucât acestea sunt clădite pe o temelie care e, la rândul ei, rodul unui alt imaginar – cel desprins din literatura romantică pe care Emma o citește. „Atunci își aminti de eroinele din cărțile pe care le citise, și mulțimea lirică a acelor femei adultere începu să-i cânte cu glasuri de surori care o vrăjeau. Ea însăși

era o părticică reală a acestor închipuiri și își împlinea îndelunga visare a tinereții, socotindu-se întruchiparea tipului de amantă la care râvnise atât de mult.”²⁵

Scurta întâlnire

Cu toate că în cazul filmului propus spre analiză nu întâlnim starea de melancolie așa cum poate fi recunoscută în cazul operei lui Flaubert, intersecția dintre cele două personaje feminine se poate identifica din perspectiva modului în care acestea își percep propria realitate și pe ele însele. Procesele prin care trece personajul lui David Lean de-a lungul conceperii unei alte perspective față de propriul eu declanșează, însă, manifestări și dispoziții care pot fi regăsite în spectrul simptomatic al melancoliei. Povestea din *Scurta întâlnire* prezintă neîmplinirea romantică a Laurei, conturând nuanțele situațiilor în care se regăsește. Perspectiva feminină este păstrată pe tot parcursul narațiunii. Laura (Celia Johnson) e căsătorită cu Fred (Cyril Raymond) cu care are doi copii, este casnică și face uneori naveta în cel mai apropiat oraș pentru cumpărături sau alte activități recreative. Ea dezvoltă o relație extraconjugală, oarecum timidă, cu un doctor însurat, o relație pe care cele două personaje se străduiesc în egală măsură să o țină ascunsă de ochii unei societăți în care clasa mijlocie era considerată, din diverse puncte de vedere, coloana vertebrală a societății.

Prima ecranizare a scurtei piese de teatru *Still Life* al lui Noël Coward adaugă problemei morale a infidelității încărcătura sentimentelor de remușcare ale Laurei, activate de specificul unei căsnicii ireproșabile, cel puțin dintr-un punct de vedere confortabil. Laura și Fred au parte de afecțiune, de respect reciproc, se bucură de o situație financiară și de un statut social satisfăcătoare. Cu toate acestea, singurele scene care îi prezintă pe cei doi soți împreună se desfășoară exclusiv în confortul camerei de zi, la gura șemineului, Fred fiind mai mereu preocupat de completarea cuvintelor încrucișate. Confesiunile Laurei în legătură cu noua pasiune pe care o dezvoltă pentru doctorul Alec (Trevor Howard) sunt expuse prin intermediul unui *voice-over* adresat în mod imaginar de către femeie lui Fred, față de care se simte vinovată. „Confesiunea” primește și un rol terapeutic pentru Laura și anume acela de a-și explica într-un mod rațional sentimentele nutrite pentru un alt bărbat, iar transpunerea acestor gânduri într-un limbaj narativ, prin care sunt proiectate cu precizie toate evenimentele prin care trece Laura, reprezintă cel mai potrivit mecanism de introspecție al personajului.

Prin prisma relatării Laurei sunt dezvăluite etapele relației de dragoste cu Alec: prima întâlnire din gara de la Milford unde acesta o ajută să-și scoată ceva din ochi, cu pretextul că este medic, alte întâlniri, la început accidentale, apoi programate, care nu sunt relatate în ordine cronologică: cei doi merg la cinematograful, se

plimbă cu barca, merg la restaurant și încep, treptat, să-și ascundă relația atunci când se întâlnesc cu unele cunoștințe ale Laurei întâmplător. Laura începe să-și caute alibiuri pentru perioadele petrecute cu Alec. Deși vorbesc, în principiu, banalități, conexiunea și atracția dintre cei doi sunt evidente. Pe fundalul scenelor dintre cei doi auzim, în mare parte, vocea din *off* a Laurei care, pe lângă dimensiunea narativă și cea de confesiune cu care se încarcă, mai împrumută și acest rol introspectiv.

Situația confortabilă de acasă pune infidelitatea Laurei într-o lumină condamnabilă atunci când e privită din punctul de vedere al societății britanice de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial, când statutul unei femei divorțate era infamant. Alegerea de a plasa acțiunea filmului în 1939 (piesa lui Coward a fost publicată în 1936), contribuie la dezvoltarea percepției Laurei asupra propriei imagini, aceasta autoanalizându-se în câteva rânduri prin prisma concepțiilor pe care își imaginează că le-ar avea membrii societății despre ea: când Laura și Alec ies din sala de cinematograful în timpul unui film care încă rulează, aflăm prin intermediul vocii din *off* interpretarea Laurei cu privire la modul în care sunt judecați: „...plasatoarea ne-a privit cu un dispreț împietrit”²⁶; mai târziu aceștia împrumută o barcă, iar Laura interpretează, din nou, judecata angajatului: „A crezut că suntem nebuni de legat.”²⁷ Apogeul sentimentelor de vinovăție și stările paranoice care o copleșesc sunt reprezentate de momentul în care femeia cutureieră străzile orașului după întâlnirea cu Alec în apartamentul prietenului acestuia, Stephen. După mai multe întâlniri care se încheie cu declarațiile de dragoste pe care cei doi și le fac unul altuia, Alec o invită pe Laura într-un apartament în care ar putea fi singuri, premeditându-se, astfel, potențiala consumare a relației. Cu toate că Laura ezită, ea merge până la urmă la întâlnire, urmând să iasă pe scara din spate, în momentul în care Stephen ajunge acasă neanunțat. Cuprinsă de remușcări, de sentimente de umilință și de rușine, Laura se plimbă o perioadă fără vreo țintă, aprinzându-și ulterior o țigară. Un polițist o abordează, preocupat de starea femeii, însă aceasta îi percepe grija ca pe o suspiciune de care trebuie să scape: „M-am simțit ca un infractor.” Evident, Laura speculează în privința judecăților celorlalți despre ea, însă aceste speculații și griji pe care și le alimentează provin din modul în care este percepută clasa socială din care face parte. „Bogații puteau fi prostuți, săracii puteau fi vulgari, așa sugera spectacolul serii. Dar clasa de mijloc, coloana vertebrală a publicului lui Coward în toată această perioadă, era apărătorul ordinii, al decenței și al familiei.”²⁸ Din aceeași categorie fac parte și personajele poveștii, responsabilitatea bunăstării căsniciei căzând pe umerii Laurei. „Adăugarea *voice-over*-ului Laurei la narațiunea de pe ecran o transformă pe aceasta în personajul central; (...) Acest accent pus pe Laura contribuie, de asemenea, la definirea despărțirilor din timpul războiului ca fiind

mai degrabă o afacere a femeilor decât o chestiune care să îi privească atât pe bărbați, cât și pe femei.”²⁹ Alec este reprezentat aproape cu exclusivitate în scenele în care e împreună cu Laura, aspecte cu privire la familia lui rămânând aproape complet necunoscute spectatorului. Astfel, se subînțelege perspectiva conform căreia rămâne la latitudinea personajului feminin să păstreze acea demnitate impusă statutului persoanelor căsătorite, aparținătoare acestei clase, ele fiind „ombilical legate de familiile și de căminul lor”³⁰.

Sigur, narațiunea plasată înaintea celui de-al Doilea Război Mondial are și rolul de a îngreuna puterea de decizie a femeii în acest sens, acest aspect părând condamnabil din perspectiva unor critici care au pus la îndoială dimensiunea realistă a filmului apărut în 1945. Catherine de la Roche afirmă că filmul „nu a atins realismul complet, pentru că nu a existat nici măcar un indiciu al evenimentelor și al anxietăților familiale”³¹, referindu-se la tensiunile premergătoare războiului care nu sunt reflectate în niciun aspect al universului filmic. Mai mult decât atât, luând în considerare creșterea numărului divorțurilor de după război, situația Laurei ar fi părut, cu siguranță, una mult mai banală, astfel că mizele relației extraconjugale și ale narațiunii în sine ar fi devenit altele. „Anii 1938-1939 reprezentau un cadru mai potrivit pentru o poveste romantică decât 1945, fiind mai convingător și mai plauzibil să prezinți o poveste în care adulterul a fost combătut într-o epocă trecută.”³²

Distorsioni ale melancoliei prin lentila societății

Vocea societății este reprezentată atât la nivel general (personajele de care Laura se simte urmărită, judecată, alți membri aleatorii ai clasei mijlocii: amice, funcționari etc.), cât și la nivel individual. Cel mai vocal personaj este Stephen, colegul lui Alec, care le întrerupe celor doi întâlnirea din apartamentul său, în momentul în care putem intui că cei doi au ales să ducă mai departe relația platonică pe care o construiseră până atunci. De altfel, aceasta este și singura scenă în care Alec este reprezentat în absența Laurei, el devenind astfel ținta directă a unei judecăți exterioare, femeia fiind absolvită de aceasta pe tot parcursul poveștii. „Știi, Alec, ai profunzimi ascunse pe care nici nu le-aș fi suspectat”, comentează Stephen la găsirea eșarfei uitată de Laura în apartament. Tonul ironic este păstrat pe toată durata discursului dojenitor, acesta evitând o acuzație directă, insinuând că poate Alec a adus acasă o pacientă pentru a o consulta în privat, parcă încercând să îi găsească o scuză mai puțin umilitoare. Cu această ocazie, sunt expuse unele judecăți și cu privire la temperamentul femeilor, Stephen considerându-se în acest sens o autoritate prin prisma meseriei sale. Atunci când justifică alegerea lui Alec de a consulta o „pacientă” într-un apartament și nu la spital, acesta afirmă că femeile sunt „creaturi nevrotice” care au nevoie de condiții speciale. Discuția se încheie cu recunoașterea

dezamăgirii lui Stephen, urmată de plecarea lui Alec nu înainte ca prietenul său să-i ceară înapoi setul de chei de la apartament. „Pedeapsa” societății pentru comportamentul bărbatului e reprezentată, așadar, prin excludere și interdicție.

În ceea ce privește percepția asupra diverselor afecțiuni considerate a fi tipice sexului feminin, trebuie luate în considerare senzațiile de leșin sau de vertij cu care se confruntă Laura. Din primele minute ale filmului aflăm că Laura suferă, uneori, de astfel de senzații care o fac să se autocritice. Fred se arată îngrijorat de starea femeii atunci când se întoarce de la ultima întâlnire cu Alec, recomandându-i să meargă la un doctor. Discutând, Laura îi amintește lui Fred despre câteva episoade în care a mai leșinat, el părând surprins de acest simptom căruia, evident, nu i-a acordat prea multă atenție până în prezent. Mai mult decât atât, Laura afirmă faptul că este umilitor ce i se întâmplă, resemnându-se cu ideea conform căreia s-ar încadra, probabil, într-o anumită categorie de femei: „Bănuiesc că sunt genul acela de femeie.”³³ Laura nu specifică genul de femei la care face referire, însă aici se conturează faptul că sentimentul de umilință pe care îl are provine tocmai dintr-o teorie conform căreia femeile care pătesc asta suferă de un soi de slăbiciune condamnabilă – de oricare fel ar fi ea.

Actul leșinului e introdus uneori în operele ale căror protagoniste sunt femei care se confruntă cu diverse probleme sentimentale parcă doar pentru a sublinia o labilitate psihică sau un exces al emoțiilor considerat a fi tipic sexului feminin. Dacă în epoca victoriană leșinul se datora, de cele mai multe ori, purtării corsetelor care împiedicau oxigenarea eficientă a organismului, în perioada Renașterii sau în epoca medievală, se considera că acesta e un efect al privațiunii sexuale.

„Pierderea parțială sau completă a cunoștinței – sau, mai degrabă, a reactivității la stimuli externi – a fost interpretată în diverse moduri de-a lungul timpului. Aretaeus, ca și Platon, credea că uterul inflammat și deconectat sufoca sau sugruma pacienta (...). În concordanță cu teoria umorală popularizată de Galen, leacul consta în plasarea organului înapoi în poziția sa inițială în pelvis și în cauzarea expulzării excesului de fluide. Când pacienta era celibatară, văduvă, într-o căsnicie nefericită sau călugăriță, vindecarea era efectuată prin exerciții viguroase de echitație, prin mișcarea pelvisului într-un leagăn, balansoar sau trăsură, sau prin masajul vulvei de către un medic sau de către o moașă (...).”³⁴

Recurența reprezentării leșinului în cazul personajelor feminine persistă cu precădere în prima jumătate a secolului XX. Acest act denotă, pe lângă implicațiile de natură medicală care sunt aproape inexistente și deloc menționate în cele mai multe dintre cazuri, o anumită sensibilitate, vulnerabilitate și, desigur, instabilitate. Sigur, cu cât avansăm în istoria artei cu

atât reprezentările de acest gen sunt mai rar întâlnite. Demitizarea diverselor simptome și afecțiuni ale femeilor contribuie, în timp, la atribuirea unor trăsături de caracter verosimile, acestea excluzând, desigur, actul leșinului fără o explicație clară a cauzelor. În fond, în multe dintre filmele perioadei mute, leșinul avea, în primul rând, o dimensiune care ține de teatralitatea cu care erau exagerate, în mod intenționat, multe dintre gesturile sau reacțiile personajelor, compensându-se astfel, într-o oarecare măsură, lipsa sunetului. De cele mai multe ori, explicațiile în legătură cu leșinurile personajelor sunt expediate cu indiferență sau umor, ca fiind mai degrabă reacții tipic femeiești pentru care ele însele sunt învinovățite. De exemplu, în *Cerceii doamnei de...* (1953), ecranizarea lui Max Ophüls a romanului *Madame de...* al lui Louise Lévêque de Vilmorin din 1951, soțul protagonistei se referă la leșinurile ei ca făcând parte din obiceiurile femeii. El o ia peste picior, arătându-se iritat de recurența și de durata acestora.

Ținând cont de faptul că Laura e introdusă în film prin intermediul scenei despărțirii definitive de Alec, ea se află deja într-o stare de tulburare profundă. Acesta este nevoit să se mute la Johannesburg împreună cu familia în interes de serviciu, eveniment care duce la inevitabila încheiere a relației cu Laura. La început, femeia dispare pentru câteva secunde din localul gării, mergând pe peron imediat după plecarea lui Alec, plângându-se la întoarcere de stările de leșin pe care i le descrie ulterior și lui Fred. E impasibilă la discuția forțată cu o vecină în trenul de navetă și apoi e epuizată din cauza cumulului de trăiri răscolitoare, izbucnind în plâns de față cu soțul ei, după ce se autoflagelează din cauza stărilor recurente de leșin care o cuprind. După „confesiunea” povestită prin intermediul unui lung *flashback*, se revine la timpul prezent, al povestirii, în care Laura stă îngândurată și tristă pe fotoliul din camera de zi alături de Fred. El îi mulțumește că s-a întors la el, observând cum gândurile ar fi dus-o în mod vizibil departe. Atitudinea lui poate fi interpretată și ca un rezultat al înțelegerii altruiste a situației reale. Având în vedere faptul că cei doi amănți nu se ascund la începutul relației de ochii societății, s-ar putea porni de la premisa că soțul ar fi știut ce se întâmplă. Accentul pe care îl pune bărbatul pe ideea întoarcerii femeii la el denotă o oarecare ambiguitate din care rezultă, însă, încrederea pe care o are în soția lui. Prin scena finală în care cei doi se îmbrățișează puternic, se sugerează, totuși, posibilitatea unui destin fericit care se datorează favorabilei intrersectări dintre întreruperea aventurii (care funcționează, într-o oarecare măsură, ca un *deus ex machina*, niciunul dintre amănți nefiind, în felul acesta, responsabil direct pentru încheierea relației) și atitudinea unui soț înțelegător. Astfel, încrederea lui Fred reprezintă mai degrabă o încredere în valorile sociale pe care clasa de mijloc are datorită de a le menține la un anumit nivel.

Înapoi la status quo prin introspecție

Pentru a discuta despre temperamentul melancolic al Laurei, trebuie adusă în discuție, în primul rând, tentativa acesteia de a se sinucide, tentativă dezvăluită abia la finalul filmului. Perspectiva Laurei păstrată pe aproape toată durata poveștii (discuția dintre Alec și Stephen poate fi interpretată și ca fiind o plăsmuire a imaginației femeii vizavi de această interacțiune) este încărcată de sentimente de vinovăție. „Un alt mod de a spune acest lucru este prin a afirma că Laura este isterică. În sensul cotidian al cuvântului (la capătul puterilor emoționale), acesta este doar un alt mod de a descrie starea ei de emotivitate puternică; Laura spune că este „isterică pe dinăuntru” atunci când se întoarce acasă după o după-amiază cu Alec și află că fiul ei a avut un accident, dar simplul fapt că folosește acest cuvânt indică uzualitatea termenului.”³⁵ Încercarea femeii de a se sinucide are loc imediat după plecarea lui Alec, în momentul în care aceasta iese pe peronul gării. Vocea naratoarei reușește abia la final să recunoască gândurile și tentativa din acel moment, „confesându-i” lui Fred inclusiv faptul că nu el sau copiii lor ar fi reprezentat un impediment, ci lipsa curajului care i-a determinat o dorință puternică de a nu mai simți nimic.

„Isteria implică aici o tulburare profundă de personalitate, nu doar un sentiment provocat de circumstanțe imediat stresante. Dorința Laurei de a se sinucide, nevoia ei de a răscoli trecutul, tăcerea ei în legătură cu acesta, anxietatea ei legată de privirile oamenilor, astfel de factori pot fi confrunțați cu scrierile lui Freud despre isterie, făcând-o să pară un studiu de caz. S-ar putea crede că oferă muniție pentru diagnostic, atunci când recunoaște că este predispusă la „crize de leșin” (ca aproape orice, asta face parte din simptomatologia isteriei) (...)”³⁶

Sigur, putem să explicăm starea Laurei exclusiv prin prisma întâmplărilor din ultimele săptămâni și a modului în care acestea s-au încheiat, explicând astfel sentimentul profund de pierdere a obiectului iubit, reprezentat în acest caz de Alec. În același timp, conflictul de ambivalență ce apare în relația de iubire se poate regăsi și în cazul căsniciei cu Fred: amenințarea cu pierderea acestui obiect iubit este inerentă relației, în special prin prisma modului în care Laura își privește uneori acțiunile și prin prisma societății, judecându-se astfel pe sine. Ea înțelege că liniștea matrimonială poate să îi fie amenințată, însă această amenințare poate fi doar rezultatul eșecului ei în societate. Momentul în care își pune pentru prima oară problema despărțirii de Alec este cel de după incidentul din apartament, iar aici invocă, în primul rând, percepția pe care ar fi avut-o Stephen despre ea și despre ei la aflarea aventurii, dorind să afle, așadar, cum a fost judecată de societate. Sigur, ea se persecută, judecându-se, de fapt, pe sine:

„Presupun că a râs.”, crezând că cei doi au vorbit despre ea „ca bărbații”, concluzionând că Alec și cu ea sunt „ieftini și josnici”.

Activitățile Laurei se învârt în jurul pasiunii acesteia pentru artă. Vizitele ei săptămânale în oraș au ca scop, pe lângă cumpărăturile necesare, mersul la cinema și achiziționarea cărților. Cunoștințele ei literare sunt dezvăluite într-una dintre primele scene ale filmului, după ce aceasta se plânge din cauza episoadelor de leșin lui Fred – când bărbatul se întoarce la rezolvarea integramei, el îi cere ajutorul la completarea unor versuri din *Odă melancoliei*, poemul autorului romantic John Keats. El argumentează înainte de asta, parcă pentru public, faptul că Laura este „dependentă de poezie”.

Asocierea rapidă pe care o face Fred între soția lui și opera lui Keats denotă o oarecare înțelegere, fie aceasta și superficială, a caracterului și, mai ales, a temperamentului femeii. Din versurile aduse în discuție: „When I behold, upon the night's starr'd face./ Huge cloudy symbols of a high romance” lipsește ultimul cuvânt, *romance*, pe care Laura îl descoperă imediat și care se potrivește în contextul integralei lui Fred, completându-se cu un alt cuvânt sugestiv temei filmului: *delirium* – conversația are loc imediat după despărțirea dintre Laura și Alec, un eveniment care îi cauzează o stare asemănătoare cu delirul. Ulterior, ea schimbă muzica veselă care se aude din pick-up, cu Sergei Rahmaninov, Concertul pentru pian nr. 2 (1900-1901), o compoziție care se potrivește prin natura ei agitată cu trăirile de moment ale Laurei (de altfel, concertul a fost scris în timpul recuperării lui Rahmaninoff din depresia clinică de care suferise de câțiva ani). Mai departe, Laura achiziționează o carte scrisă de autoarea Kate O'Brian. Dyer menționează cum operele acesteia „(...) la fel ca în *Scurta întâlnire*, sunt despre conflictul dintre romantism și viața de zi cu zi (mai ales în *Mary Lavalley* din 1936, care se sfârșește cu eroina aflată într-un tren, plecând de la marea ei pasiune către logognicul ei plictisitor)”³⁷

Fericirea Laurei pare a fi un concept din ce în ce mai abstract, pe măsură ce personajul dezvăluie diverse aspecte cu privire la modul în care se raportează la relațiile pe care le are și la trăirile pe care le dezvoltă față de partenerii din viața ei. La început, aceasta recunoaște că până nu de mult era o femeie aflată într-o căsnicie fericită. Derularea evenimentelor, compatibilitatea cu Alec și modul în care această relație o face să se simtă denotă în mod evident o stare de euforie pe care femeia nu a mai resimțit-o în căsnicie. Laura i-l descrie lui Alec pe Fred ca fiind „amabil, lipsit de emoții și deloc delicat”, atribuindu-i unele trăsături de caracter care, privite prin prisma relației cu Alec, ar putea reprezenta evidente motive ale nemulțumirii femeii legate de stilul de atașament emoțional al soțului ei. În care dintre cele două relații este Laura, de fapt, fericită? Întrebarea rămâne în suspensie, întrucât se pot observa nuanțe ale fericirii și ale nefericirii acesteia în specificul ambelor

relații. Laura se referă la căminul și la căsnicia ei ca reprezentând pentru ea „întreaga lume”, o lume care este în mod evident insuficientă. Această insuficiență nu este, însă, conștientizată de femeie până la întâlnirea cu Alec. În ceea ce privește imaginea femeii despre sine, se pot constata diverse distorsiuni care pot fi, desigur, dezbătute sau contestate. Relatarea Laurei începe cu constatarea faptului că ea este „o femeie obișnuită” căreia nu ar fi crezut că i se pot întâmpla astfel de „lucruri violente”. Ea se referă, desigur, la tumultul de trăiri contradictorii sfârșite într-o ruptură care i-a pricinuit un soi de suferință pe care n-ar fi asociat-o până acum cu persoane aflate în categoria oamenilor obișnuiți. Pe lângă modul în care femeia se percepe privindu-se prin ochii societății ca judecător absolut al acțiunilor pe care le comite, trebuie luată în considerare și imaginea pe care i-o creează Alec despre sine. Într-una dintre primele lor întâlniri, acesta o descrie cu hotărâre ca fiind „sănătoasă și necomplicată”, femeia înțelegând că respectivele aspecte ar defini-o ca fiind mai degrabă plictisitoare, trăsătură pe care bărbatul o contestă imediat: „Tu nu ai putea fi niciodată plictisitoare.” Această judecată apare în mod evident de nicăieri, cei doi abia cunoscându-se unul pe altul. Alec o fletează în mod conștient, natura flirtului său surprinzând-o pe Laura și construindu-i, totodată, o imagine despre sine care o va determina ulterior să continue aventura – o aventură pe care o femeie plictisitoare nu ar continua-o.

Laura este un personaj bovaric până la un punct. Ea ajunge să imite personajul care își propune să fie în măsura în care această imitație nu îi afectează, în cele din urmă, status quo-ul. După ce Alec o asigură că nu ar putea fi plictisitoare, aceasta se aventurează în diverse activități împreună cu el, nemaiținând cont de cei din jur pentru o perioadă. Treptat, ea devine mai precaută, fiind mereu conștientă de reala posibilitatea de a pierde totul. În cazul Emmei Bovary, aceste temeri nu se concretizează vreodată într-o formă care ar putea-o determina să își schimbe atitudinea și comportamentul față de relațiile extraconjugale și față de lumea din jurul ei. Repulsia Emmei față de soțul ei și față de viața pe care o presupune căsnicia cu el debutează devreme și este susținută pe parcursul poveștii, adâncindu-se în funcție de satisfacțiile sau de nemulțumirile pe care i le aduc celelalte aventuri amoroase. În cazul Laurei este imposibil de identificat o asemenea atitudine față de Fred. În comparație cu relația extraconjugală, tot ceea ce ține de Fred și de ordinea căminului capătă o oarecare alură monotona. Cu toate acestea, femeia nu se plânge vreodată de neajunsuri pe plan afectiv sau din cauza statutului lui Fred, neinvocând astfel de motive pentru căutările sale. Se pot identifica, însă, diverse momente în care imaginea ei suferă unele distorsiuni: în momentul în care Alec îi explică specificul laturii din medicină în care profesează, ea mimează înțelegerea unor concepte cu care nu e familiarizată, recunoscând ulterior,

oarecum rușinată, limita cunoștințelor ei. Entuziasmul cu care bărbatul vorbește despre meseria lui îl face să pară mai tânăr în ochii femeii, observație care poate fi pusă în relație directă cu aspectul nostalgic pe care îl presupune senzația de îndrăgostire tinerească. Astfel, ea nu deformează doar imaginea proprie privită prin spectrul acestei relații, ci și imaginea lui Alec pe care îl urmărește cu aceiași ochi ai „tinerei” Laura, deci ai unei femei care, de fapt, nu mai există.

Laura recunoaște că trăirile care i-au apărut la începutul aventurii erau asemenea emoțiilor din timpul primei îndrăgostiri ale unei „școlărițe romantice”. La fel ca în cazul Emmei Bovary, se face apel la dimensiunea nostalgică pe care o primesc sentimentele personajului în raport cu noile evenimente din viața sa. În opera lui Flaubert nostalgia survine ca o consecință a nemulțumirii față de situația actuală a femeii, iar în cazul Laurei avem de-a face mai degrabă cu o retrăire a sentimentelor asociate cu tinerețea, aceste memorii reprezentând modul prin care ea își explică în mod rațional sentimentele de pierdere, de nemulțumire și de tristețe care o copleșesc după încheierea relației extramaritale. Emmei îi lipsește această dimensiune terapeutică pe care o încorporează vocea naratorului-personaj Laura.

Temperamentul melancolic se dovedește a fi unul inerent personajului bovaric. Laura se încadrează în această categorie în măsura în care personajul ajunge să proiecteze o imagine idealizată a legăturilor amoroase în relația pe care o dezvoltă cu Alec. 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. Din acest punct de vedere, Laura ar putea fi categorisită ca un personaj bovaric mulat pe societatea britanică de la finalul anilor '30, întrucât nemulțumirile și proiecțiile pe care și le construiește femeia sunt puternic influențate, chiar estompate sau inhibitate într-o oarecare măsură de specificul societății și de valorile pe care le reprezintă aceasta. Chiar dacă Laura ar fi fost nemulțumită de modul în care s-a desfășurat căsnicia ei sau de imaginea soțului ei, aceste inconveniente nu ar fi fost exprimate, nici măcar în intimitatea pe care o presupune latura confesivă a poveștii. Stările de melancolie ale femeii sunt puse, astfel, într-un raport direct cu situația care se dezvoltă în jurul ei, accentul căzând pe sentimentul de pierdere specific acestei afecțiuni.

Laura este mereu amenințată cu o oarecare pierdere, fie că este vorba despre pierderea familiei care s-ar putea dizolva din cauza relației extramaritale, fie că apare posibilitatea pierderii noului obiect înspre care își direcționează interesul romantic. Impulsul suicidal

al Laurei de la final poate fi definit ca o demonstrație clară a episodului depresiv prin care trece personajul dezinteresat de orice ar mai putea presupune viața în lipsa noului interes romantic. Cu toate acestea, spre deosebire de Emma Bovary, Laura alege să trăiască. Sinuciderea acesteia ar fi însemnat, înainte de toate, o sinucidere

socială, echivalentă cu ipotetica alegere a celeilalte relații. Astfel, personajul acesteia încorporează, până la un moment dat, trăsăturile unui personaj bovaric, pe care însă îl abandonează, cel puțin în aparență, alegând să își continue viața pe care o presupune statutul social pe care îl are.

Note

1. Jules de Gaultier, *Bovarismul*, „Eseuri de ieri și de azi”, colecție coordonată de Luca Pițu și Silviu Lupescu (Iași: Institutul European, 1993), 10-11.
2. *Ibid.*, 21.
3. Piotr Śniedziewski, *The Melancholic Gaze*, tr. personală (Berlin: Peter Lang, 2018), 132.
4. Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, tr. din limba franceză de Demostene Botez (București: RAO International Publishing Company, 1995), 58-59.
5. Sigmund Freud, „Doliu și melancolie”, în *Psihologia inconștientului – Opere Esențiale, vol. 3*, tr. din limba germană de Gilbert Lepădatu (București: Editura Trei, 2010), 191-213, 209.
6. Flaubert, *Doamna Bovary*, 158.
7. *Ibid.*, 59.
8. Śniedziewski, *The Melancholic Gaze*, 133.
9. Flaubert, *Doamna Bovary*, 195.
10. *Ibid.*, 101.
11. Freud, *Doliu și melancolie*, 196-197.
12. Flaubert, *Doamna Bovary*, 40.
13. Śniedziewski, *The Melancholic Gaze*, 140.
14. Flaubert, *Doamna Bovary*, 63-64.
15. Jennifer Radden, *Moody minds distempered. Essays on melancholy and depression*, ed. Jennifer Radden, tr. personală, (New York: Oxford University Press, 2009), 75.
16. *Ibid.*, 76.
17. *Ibid.*, 76.
18. Radden, *Moody minds distempered*, 77.
19. *Ibid.*, 77.
20. Jennifer Radden, *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, ed. Jennifer Radden, tr. personală, (New York: Oxford University Press, 2000), 62.
21. Radden, *Moody minds distempered*, 54.
22. C. A. H Watts., *The Incidence and Prognosis of Endogenous Depression*, tr. personală, (London: British Medical Journal), 16 Iunie, 1956, 1393.
23. Radden, *Moody minds distempered*, 53.
24. Flaubert, *Doamna Bovary*, 114.
25. *Ibid.*, 149.
26. Brief Encounter, regizat de David Lean (Eagle-Lion Distributors, 1945), 0:42:45. <https://filmehd.se/brief-encounter-scurta-intalnire-1945-filme-online.htm>.
27. *Ibid.*
28. Frances Gray, *Noël Coward* (London: Macmillan, 1987), 67.
29. Antonia Carolina Lant, *Blackout: Reinventing Women for Wartime British Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 168.
30. *Ibid.*, 172-173.
31. Catherine de la Roche, *A Director's Approach to Filmmaking: David Lean*, transcrierea interviului nepublicat, difuzat la B.B.C. Radio 3, 18 August 1947. Lant, *Blackout*, 169.
32. Lant, *Blackout*, 170.
33. Brief Encounter, regizat de David Lean (Eagle-Lion Distributors, 1945).
34. Rachel P. Maines, *The Technology of Orgasm. Hysteria, the Vibrator and Women's Sexual Satisfaction*, tr. personală (Baltimore: The Johns Hopkins University Press), 8-9.
35. Richard Dyer, *Brief Encounter*, tr. personală (London: Palgrave, 2015), 21-48.



36. Ibid.

37. Dyer, *Brief Encounter*, 21-48.

Bibliography

- de Gaultier, Jules. *Bovarismul. Eseuri de ieri și de azi* [Bovarism: Essays]. Edited by Luca Pițu and Silviu Lupescu. Iași: Institutul European, 1993.
- de la Roche, Catherine. *A Director's Approach to Filmmaking: David Lean*. Script at British Film Institute Library, 1947.
- Dyer, Richard. *Brief Encounter*. London: Palgrave, 2015.
- Flaubert, Gustave. *Doamna Bovary* [Madame Bovary]. Translated by Demostene Botez. Bucharest: RAO International Publishing Company, 1995.
- Freud, Sigmund. *Psihologia inconștientului – Opere Esențiale, vol. 3* [The Psychology of the Unconscious: Essential Works]. Translated by Gilbert Lepădatu. Bucharest: Editura Trei, 2010.
- Gray, Frances. *Noël Coward*. London: Macmillan, 1987.
- Lant, Antonia Carolina. *Blackout: Reinventing Women for Wartime British Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Maines, Rachel P. *The Technology of Orgasm. Hysteria, the Vibrator and Women's Sexual Satisfaction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Radden, Jennifer. *Moody Minds Distempered: Essays on Melancholy and Depression*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Radden, Jennifer. *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Śniedziwski, Piotr. *The Melancholic Gaze*. Berlin: Peter Lang, 2018.
- Watts, C. A. H. *The Incidence and Prognosis of Endogenous Depression*. London: British Medical Journal, June 16, 1956.