

„SENTIMENTAL VALUE” - LOCUIREA CA EXPERIENȚĂ PSIHICĂ: ARHITECTURĂ, TRAUMĂ ȘI MEMORIE

ANDREEA CÂRCIUMARU^[1]

Articolul explorează relația dintre arhitectură, psihanaliză și traumă în filmul „Sentimental Value”, unde spațiul domestic este privit ca un loc în care trauma este repetată, transformând casa într-un depozitar al memoriei afective și al conflictelor nerezolvate.

Am urmărit modul în care trauma părinților destructurează și restructurează prezentul copiilor, prin spații și obiecte, prin absență și ne-verbalizare, pornind de la lucrarea lui Lucy Huskinson (Huskinson, 2018), eseul lui Nicolas Abraham (Abraham, 1987), și fenomenul de „concretizare”, definit și exemplificat de Ilany Kogan (Kogan, 2021).

CUVINTE-CHEIE: arhitectura-eveniment, traumă transgenerațională, concretizare, fantomă, atașament față de loc, autonomie, spațiu sigur, identitate, feminitate, masculinitate, memorie, meta-cinematografie

Arhitectura ca eveniment

Arhitectura poate fi înțeleasă nu doar ca o structură materială sau geometrică, ci ca un eveniment experiențial și afectiv care produ-

¹ Andreea Cârciumaru este psihoterapeut psihanalitic în formare, afiliat INSIGHT – Asociația pentru promovarea psihanalizei teoretice și clinice. Email: grigorescuandreea@gmail.com

ce sens prin relația dinamică dintre clădire și cel care o percepe. Din această perspectivă, valoarea unei clădiri nu rezidă exclusiv în forma sau funcționalitatea sa, ci în capacitatea ei de a genera experiențe care activează dimensiuni profunde, adesea inconștiente, ale Sinelui.

Lindsay Jones (Jones, 2000) definește arhitectura ca fiind un „eveniment ritual-arhitectural”, o situație interactivă în care clădirea și participantul uman se implică reciproc într-un schimb continuu de semnificații. Acest caracter dinamic face ca arhitectura să producă un surplus de sens, ce nu poate fi redus la interpretări strict raționale, ci evocă procese similare funcționării inconștientului. În termeni psihanalitici, acest lucru ar sugera că edificiile cer un răspuns la un alt nivel al experienței decât deliberările raționale ale minții noastre conștiente. Surplusul de sens al clădirii depășește limitele și resursele conștiinței Eului și articulează un flux nediferențiat de semnificații asemănător celor procesate și exprimate de inconștient.

Descrierea naturii dinamice a arhitecturii realizată de arhitectul Henri Lefebvre în celebra sa lucrare *Producerea spațiului* (Lefebvre, 1991) s-ar integra confortabil într-o descriere psihanalitică a naturii sensului inconștient. Potrivit autorului, în loc să fie purtătoarea unui mesaj static, arhitectura funcționează ca un spațiu al posibilităților interpretative. Semnificațiile sale nu sunt rigide, ci fluctuează într-o ierarhie instabilă, unde un anumit sens este adus în prim-plan de interacțiunea directă și de scopul celui care experimentează spațiul la un moment dat.

În același sens, Heidegger (Heidegger, 1999) sugerează că „Ființa” unei clădiri nu poate fi localizată în elementele sale materiale, ci în atmosfera și

prezența afectivă pe care aceasta o produce. Astfel, arhitectura funcționează ca un container simbolic al experienței umane, capabil să reflecte și să găzduiască aspecte greu accesibile ale psihicului, transformând interacțiunea cu spațiul într-un proces de auto-descoperire și negociere inconștientă a sensului.

Freud atribuie semnificații psihologice fixe și rigide arhitecturii. Această tendință poate exprima, de fapt, o preocupare mai profundă — o încercare din partea lui de a indica modul în care anumite forme și trăsături ale arhitecturii dau naștere sau rezonază cu experiențe specifice pe care le avem cu noi înșine (Hendrix, 2000). Freud extinde tradiția analogiei dintre corp și arhitectură, susținând că imaginile arhitecturale utilizate de inconștient în vise reprezintă simbolic corpul uman și, în special, sexualitatea. Conform scrierilor lui (Freud, 2009), inconștientul folosește imagini arhitecturale, printre altele, pentru a ne descrie și transmite materialul său. Tot el propune o perspectivă psihosomatică: imaginile arhitecturale nu sunt generate doar de senzații corporale din timpul somnului, ci de conflicte inconștiente care caută exprimare simbolică. Astfel, casa devine un spațiu al tensiunii dintre corp și psihic, încărcat de urme mnezice, afecte reprimite și fantasme inconștiente.

Corpul clădirii și definirea corporalității

Identitatea umană se formează prin relația corporală și afectivă pe care subiectul o dezvoltă cu mediul construit, arhitectura funcționând nu doar ca spațiu fizic, ci ca un cadru psihic de conținere și auto-definire. Prima întâlnire cu spațiul arhitectural poate fi înțeleasă, în termenii lui Winnicott (Winni-

cott, 1990), ca o experiență de tip holding, în care mediul oferă protecție și continuitate psihică, permițând dezvoltarea unui sentiment coerent al Sinelui.

Urmele afective lăsate de aceste interacțiuni timpurii modelează ulterior modul în care individul percepe și locuiește spațiul. Michael Balint (Balint, 2014) dezvoltă această relație prin conceptele de ocnofilie și filobatism, două moduri opuse de raportare la mediu: ocnofilul caută siguranță în obiecte și spații închise, în timp ce filobatul percepe obiectele ca amenințătoare și preferă deschiderea și libertatea spațiilor largi.

Evenimentul arhitectural activează astfel experiențe inconștiente legate de apropiere, separare, protecție sau anxietate, funcționând printr-o percepție imaginativă, descrisă de Lucy Huskinson (Huskinson, 2018) ca o formă primară de cunoaștere care precede raționalitatea și continuă să opereze de-a lungul vieții. Clădirile nu sunt percepute doar ca obiecte exterioare, ci ca extensii ale propriului corp și ale vieții psihice, iar interacțiunea cu ele poate fi comparată cu travaliul visului freudian, în care experiențele reprimite și conținuturile inconștiente sunt transformate simbolic într-o formă suportabilă și inteligibilă.

Thomas Thiis-Evensen (Thiis-Evensen, 1990) descrie această relație prin triada fundamentală podea–perete–acoperiș, elemente care creează o „cutie existențială” ce reproduce structura corpului uman ca „interior în mijlocul unui exterior”. Interiorul devine astfel o extensie protectoare a corpului, în timp ce exteriorul reprezintă vastitatea imprevizibilă a lumii.

Simpla vedere, auzire, atingere sau mirosire a unei clădiri ne deschide către o implicare corporală deplină cu trăsăturile sale, iar această

implicare sinestezică pătrunde mai adânc decât suprafața fizică a pielii noastre, construind o identitate unică și personală și un simț al Sinelui.

Arhitectura ca celebrare maternă

În general, atunci când teoriile psihanalitice acordă putere arhitecturii, o fac sub forma unei relații de obiect în viața adultă ulterioară. Astfel, mama, ca prim și principal obiect uman al identificării noastre, este adesea prezentată în discursul psihanalitic ca mijlocul prin care ne dezvoltăm ulterior sensibilitățile estetice și aprecierea pentru arhitectură sau artă în general. Aprecierea noastră pentru obiectele estetice, cum ar fi arhitectura, este privită de Winnicott ca un exemplu al acestui joc și o repunere în scenă a identificării noastre originale cu mama, în încercarea de a da sens separării noastre de ea (Winnicott, 2003).

Interpretările psihanalitice abundă de metafore și analogii care identifică arhitectura cu corpul hrănitor sau cu părți ale corpului mamei, în special sânii și pântecul. În astfel de cazuri, clădirea este prezentată ca un substitut pentru mamă și, prin urmare, ca un obiect care poate oferi conținerea și poate încuraja puterea transformatoare necesară bebelușului.

Conform lui Searles (Searles, 1960), sugarul se descoperă pe sine în relație cu mediul non-uman înainte de descoperirea Sinelui în relație cu mama și lumea obiectelor umane. El spune că mediul non-uman și obiectele acestuia sunt la fel de importante pentru dezvoltarea sugarului ca și lumea obiectelor umane, deoarece sugarul este incapabil să facă distincția între cele două.

Pe lângă stabilirea securității emoționale și a „stabilității și continuității experienței” necesare pentru a construi Eul sugarului, mediul construit continuă, conform lui Searles, să ofere unei persoane pe parcursul întregii vieți resursele necesare pentru a stabili relații sănătoase cu ceilalți. Mediul construit ne oferă pe parcursul întregii vieți un spațiu de conținere în care să ne explorăm sentimentele liberi de judecată și cenzură.

Trauma transgenerațională

Freud definea trauma (Freud, 1992) ca pe orice excitație venită dinspre exterior suficient de puternică pentru a străpunge „scutul protector” al „veziculei vii”. Astfel, trauma este un eveniment caracterizat prin intensitatea excesivă a stimulului în raport cu ceea ce Eul poate susține, străpungând scutul minții subiectului.

Când analizăm trauma astăzi, reflectând asupra ei împreună cu această viziune consacrată, evocăm tot mai mult o condiție traumatică stabilită în timp între copil și îngrijitor, care este de obicei numită „traumă relațională timpurie”. Acest concept, după cum vom vedea, reprezintă o perturbare a relației de atașament a copilului față de părinte.

În dezvoltarea copilului este esențial să avem în vedere faptul că mulți părinți sau îngrijitori suferă de traume nerezolvate, doliu, depresie, dependențe sau tulburări, astfel încât alterarea stărilor lor mentale se imprimă asupra creierului în dezvoltare al copilului și asupra Sinelui în formare. Cercetările arată că disfuncțiile severe ale mamelor - pacienți psihiatrics sunt asociate cu disfuncții

în exercitarea maternajului (Draijer, 1999) și că abuzul fizic și condițiile extrem de adverse de îngrijire sunt asociate cu tulburări disociative (Roelofs, 2002).

Copiii ai căror părinți suferă de doliu nerezolvat, depresie, abuz de substanțe sau probleme legate de divorț (Ainsworth, 1991) sunt mai vulnerabili la dezvoltarea unui atașament dezorganizat și, implicit, la psihopatologie ulterioară. Forța atașamentului ca atare este atât de mare încât el există între adult și copil cu aceeași intensitate chiar și față de figuri parentale incapabile să ofere sprijin și siguranță (sau chiar față de părinți clar abuzivi sau neglijenți). Așa cum scrie Mitchell (Mitchell, 1988), urmându-l pe Fairbairn (Fairbairn, 1952), dezvoltăm atașamente puternice pentru că ne dorim să construim relații.

Levine (Levine, 2007) arată căile prin care trauma poate fi transmisă copiilor în mod relațional, mai întâi prin incapacitatea părintelui traumatizat de a-și îndeplini funcția parentală și de a oferi suficientă iubire și conținere copilului, apoi prin identificarea sau respingerea aspectelor din părinte care sunt legate de evenimentul traumatic, aici în special referindu-se la Holocaust. Și, ca nivel următor, prin modul în care copilul elaborează propria poveste despre trauma părintelui. Ce urmează acestor procese este încercarea foarte consumatoare de energie de a se diferenția și de a se autonomiza față de experiențele părintelui, însă neputând să fugă de vinovăție și agresivitate.

Aici intervine un proces definit de Ilany Kogan (Kogan, 2021) drept concretizare – eșecul copilului în a testa corect realitatea și a vedea caracterul iluzoriu al fantasmei. Acești copii încearcă în permanență să îi înțeleagă și să îi ajute pe părinți recreând afectele corespondente situațiilor trăite de părinți și nepovestite lor. Concretizarea vine ca rezultat al ceea ce definește

Freyberg drept „identificare primitivă” (Freyberg, 1980) – incapacitatea de ieșire a copilului din fuziunea cu părintele traumatizat. Copilul nu poate să respingă tendința de a trăi evenimentele traumatice nespuse, nevorbite de părinți, devenind ecoul lumii interne reprimată a acestora (Laub, 1984).

În *Notes on the phantom* (Abraham, 1987), Abraham își centrează atenția pe „fantoma”, un termen foarte folosit și în mitologie, profund înrădăcinat în cultura populară și familiar nouă tuturor în contexte legate de pierdere. Fantoma este definită ca o invenție a celor vii menită să explice, chiar și sub masca unor halucinații individuale sau colective, golul pe care îl lasă în noi secretele altora. Ea nu este produsul propriei noastre experiențe refulate, ci al unui secret de nespus, care a fost „îngropat” în interiorul topografiei mentale a celuilalt. Abraham analizează cum fantoma trece dintr-un inconștient în altul fără ca persoana să fi avut vreo experiență personală a conținutului fantasmă. Mai mult, ea nu poate fi recunoscută de subiect printr-o experiență evocatoare, pentru că îi este străină.

Integrând analiza lui Abraham cu textul Salmei Fraiberg (Fraiberg, 2003) putem considera că în familiile marcate de traumă, spațiul de locuit încetează să mai fie un refugiu protector, devenind mai degrabă un dispozitiv de proiecție. Așa cum observă Fraiberg (2003), incapacitatea mamei de a auzi plânsul copilului transformă pereții casei în bariere ale propriei dureri refulate. Locuirea autentică presupune o oglindire reușită între subiect și spațiu. Atunci când această oglindire eșuează, spațiul devine un depozitar de urme — un semnificant imaginar unde prezența fizică a pereților ascunde absența psihică a siguranței și a recunoașterii.

Sentimental Value

Christian Metz, în *Semnificantul Imaginar* (Metz, 1982), fundamentează experiența filmului ca pe o paradoxală „prezență a absenței”. Spre deosebire de teatru, unde obiectul este prezent fizic, cinema-ul se bazează pe o proiecție de umbre — un semnificant care trimite la un obiect ce a fost acolo, dar care acum lipsește. Metz adaptează „stadiul oglinzii” al lui Lacan, observând însă o diferență fundamentală: în oglinda ecranului, spectatorul nu își vede propriul corp.

Această absență a reflexiei proprii îl obligă pe spectator să se identifice cu propria privire — o identificare primară cu camera de filmat. Spectatorul devine un subiect atotperceptor, o conștiință pură care vede totul, dar care nu se vede pe sine. Această poziție de voyeur invizibil creează o ruptură spațială: subiectul locuiește un loc din care este, de fapt, absent. Această dinamică a „golului” este prima treaptă spre înțelegerea modului în care spațiile bântuite funcționează psihic.

„*I need a home*” (Trier, , 2025)

Spune Elle Fanning ca Rachel Kemp în *Sentimental Value*

Spune Joachim Trier în deschiderea interviului cu VPOCinema despre
Sentimental Value

Replica aceasta îl urmărește pe Joachim Trier dincolo de film, venind dintr-o nevoie transgenerațională de apartenență la un spațiu de locuit. Regizorul, care recunoaște timid că face filme inspirate din viața și experiențele propriei familii, plasează nevoia unei case-cămin (casa cu valoare sentimentală) chiar în centrul ultimul său film.

Prin polifonia de voci, folosind metatextualitatea, regizorul explorează mai multe teme profund dureroase și totuși foarte comu-

ne în contextul contemporan: casa ca spațiu viu și dinamic al unei familii - ca oglindă a vieții interne a personajelor care o locuiesc, arta ca expresie și conținut al emoțiilor refulate, intimitatea, trauma transgenerațională generatoare a unei dinamici dificile a vieții de familie, timpul.

„Casa preferă umbrele” – replica resemnată a Norei

Numele filmului se sprijină pe nevoia de apartenență, de a da sens și valoare non-financiară amintirilor și obiectelor, mai degrabă ca păstrătoare de identitate și generatoare de vitalitate, creativitate și evoluție, punând în centru ceea ce ține o familie cu întreaga ei moștenire, cu istoria celor care o formează, cu legăturile, iubirile, tristețile și disparițiile lor. Pare că golul lăsat de ceea ce rămâne nespus în familie este „fantoma”, ceea ce caută să și urmărească filmul.

Folosirea casei ca pe un personaj este o metodă interesantă, pentru că se leagă de ceva ce limbajul cinematografic face oricum: structurarea spațiului. Filmarea mai multor generații dintr-o familie care se întorc în aceeași casă în momente diferite, schimbă de fiecare dată semnificația obiectelor și restructurează stilul. Repetarea scenelor în aceleași camere va însemna de fiecare dată altceva, va recrea o repetare a mișcărilor care, în anumite privințe, se oglindesc sau se completează reciproc. Este întotdeauna un joc, fie că regizorul îl tratează conștient sau nu. Conceptul lui Abraham (Abraham, 1975) este aplicat întocmai în scena de început a filmului - fantoma psihanalitică este rezultatul unui secret „îngropat de viu” de către un predecesor.

Corelația cu Metz este izbitoare. Așa cum imaginea de pe ecran este o „urmă” a unui obiect absent, simptomul bântuirii transgeneraționale este

o „urmă” a unui eveniment nenumit. Subiectul „bântuit” se comportă ca un spectator în propria viață; el „joacă” un rol într-un scenariu scris de strămoșii săi, fără a avea acces la textul original. Inconștientul devine astfel o arhitectură compartimentată — o „criptă” interioară unde timpul s-a oprit.

Filmul începe cu povestea casei spusă în mod naiv și sensibil într-un eseu al unei fete de clasa a VI-a, care pusă să se identifice cu un obiect, alege căminul familiei și îi narează istoria. Aflăm că încăperea unde a murit străbunicul fetei a fost și locul în care a fost născut tatăl ei și este, în prezent, camera părinților ei. Centrul casei, dormitorul părinților, pare să fie geneza arborelui genealogic al întregii familii. Aici se împletesc viața cu moartea și de aici pleacă rădăcinile identitare ale personajelor.

Nora, fiica mai mare a lui Gustav, un regizor de succes și a lui Sissel, psihoterapeut, trăiește în ritmul casei – simte în stomac coborârea treptelor de la etaj către holul care conduce la ieșirea în curtea din spate, de unde casa nu o mai poate vedea când se strecoară afară din curte, împreună cu sora ei, Agnes.

Habitatul extern este format aici din emoții somatizate de habitatul intern (Eiguer, 2022) - există o comunicare continuă a fetei cu spații din casă: vede ușa zâmbind animată de ghidușiile părinților, ascultă prin soba din living ședințele de terapie ținute de mama ei, se cutremură la sunetele și replicile accelerate ale certurilor părinților.

Tatăl ei îi spune că locuința lor are o greșeală de construcție, descoperită imediat după finalizare, cu un secol în urmă – o fisură. Fata simte cum casa se scufundă, se prăbușește în *slow-motion* și cum timpul familiei aici se suspendă, iar fisura crește, se adâncește din cauza certurilor părinților și a ușilor trântite cu furie.

Fisura este și metafora folosită de Balint (Balint, 2014) pentru a explica defectul fundamental – care desemnează o perturbare structurală timpurie a personalității, apărută în cadrul relației primare mamă–copil, înainte de constituirea completă a Eului și a relațiilor de obiect diferențiate. Vedem încă din primele cadre existența unui eșec relațional precoce a copilului cu mama, simbolizată aici prin căminul familiei. Odată cu evoluția personajului înțelegem că Nora a fost nevoită să se cliveze psihic încă de la început. Întreaga ei existență depinzând de prezența maternă, a fost supusă unei amenințări cu dispariția, cu anihilarea, pentru că nu poate găsi sprijin emoțional în mamă. Fata se simte abandonată și respinsă, iar această respingere este accentuată și de plecarea tatălui. Durerea reprimată și tristețea o împing înspre un comportament de retragere extremă și o tendință de a abandona mai departe (Rupert, 2015).

Proiecția în spațiul casei a sentimentelor neexprimate este făcută de Nora în mod cinematografic – se întreabă ce preferă casa lor, liniștea și golul sau zgomotul și agitația. Vedem aici dilema personajului cu un stil de atașament anxios (Bowlby, 1969), provenit dintr-o familie destrămată căruia îi este greu să aleagă între familia completă, dar zdruncinată de conflictul dintre părinți și familia frântă, scufundată în liniștea depresivă a abandonului.

Se simte din forța și furia Norei că ea a preluat atât rolul matern, cât și pe cel patern, preocupându-se și de protecția mamei și de păstrarea căminului familial, chiar cuprins de liniște și tristețe. Casa devine păstrătoarea de umbre ale iubirii și fericirii, a familiei reunite.

Moartea mamei fetelor este un nou prilej de evaluare a casei – Nora revede cabinetul de terapie (așezat într-una din camerele de la parterul casei

lor), regăsește soba de unde asculta pe ascuns secretele pacienților mamei, dar își revede și tatăl. Acesta este și un moment de tensiune al apartenenței la loc, al destinului casei și al definirii identității Norei. Este interesantă scena în care cele două surori se întâlnesc în casa familiei pentru a împărți obiectele rămase înainte de eliberarea casei. Pare că ne uităm la un conflict fratern, la o luptă tardivă pentru iubirea mamei care le-a abandonat acum, a doua oară. Obiectul disputei este un recipient, interesant ca design, frumos și foarte atrăgător, însă gol pe dinăuntru. Deși vaza este un simbol matern, asociat cu conținerea (Freud, 2021), ea este un obiect golit de sens și dezinvestit.

Nevoia ei pregnantă rămâne aceea de a avea în continuare un obiect tranzițional pentru a putea părăsi casa părintească și, pentru a avea potențialul de a recrea un cămin în altă parte, are nevoie să se desprindă, să reinvestească cu sentiment și sens ceva ce s-a pierdut.

Imaginea tatălui - Paternitatea

André Green, în capitolul *The Construction of the Lost Father* (Kalinich, 2009), propune ideea că tatăl este esențial nu doar ca figură reală, ci mai ales ca instanță simbolică ce imprimă copilului ordine, lege și cultură. În psihanaliza clasică, tatăl are rolul de a media relația dintre copil și mamă, introducând interdicția și separarea (prin complexul Oedip). Această intervenție permite dezvoltarea gândirii, a limbajului și a identității.

Totuși, în modernitate, această funcție este afectată. Green susține că „tatăl pierdut” este rezultatul unei transformări culturale și psihice, în

care autoritatea tradițională a tatălui este slăbită sau contestată. Această pierdere nu înseamnă dispariția tatălui, ci transformarea lui într-o prezență absentă, o figură care există mai mult ca lipsă decât ca autoritate activă.

Gustav Borg este un bărbat detașat, carismatic – seductiv, narcisic, greu de simpatizat, care primește reproșurile furioase ale ficelilor lui cu o detașare condescendentă. Nu este în contact cu ce simte, căutând însă, un canal de comunicare metaforic cu fiica lui cea mare – punerea în scenă.

Personajul este introdus ca o prezență destul de subtilă la comemorarea fostei soții, și prima conexiune restabilită cu fiica cea mare este prin auzul vocii lui dintr-o altă cameră. Din acest punct, ceea ce părea o relație rece și distanța între tată și ficele lui, se schimbă într-o dinamică crescătoare de încercări de reparație. Cele două personaje nu pot vorbi, nu pot întreține un dialog, pentru că sunt în identificare unul cu celălalt și suprapun peste aceste portrete vinovăție și furie neexprimată, dar și teama pierderii iubirii și a validării.

Deși relația lor a fost tot timpul defectuoasă, el intuiește un limbaj comun – scrie un scenariu autobiografic, plasându-și în centru mama, al cărei rol i-l atribuie Norei. Personajul metacinematografic de aici este o alăturare și o înlănțuire a mamei cu fiica lui, într-o încercare de reparare a propriului sine prin punerea în relație a prezentului cu trecutul. Deși Gustav știe foarte puține lucruri despre viața fiicei celei mari, recunoaște în ea melancolia propriei mame și, ca într-un plan de tratament, îi prezintă scenariul. El îi spune că rolul din filmul lui i-ar putea aduce mai mult decât un public bătrân venit pentru niște replici învechite, cum este cel de la teatru. Refuzul Norei aduce

dialogul în prezent, oferindu-i spațiu să îi reproșeze tatălui ei neputința de a comunica și modul defectuos în care el încearcă să se preocupe pentru ea.

Ce vedem și ce aflăm din dialogul personajelor este că fiica cea mare se identifică cu tatăl – nu își poate exprima emoțiile decât intrând în personaje, reușind de acolo să experimenteze sentimente altfel refulate în viața privată. Ea dezvoltă un Sine fals (Winnicott, 1965), pentru a-și putea apăra și proteja Sinele adevărat. Conflictul dintre cele două o împinge în atacuri de panică atunci când trebuie să între pe scena teatrului, dar și la o descărcare emoțională puternică în timpul jocului. Amintirile Norei largesc contextul familial – mama terapeut, care părăsită de soțul foarte carismatic s-a prăbușit în depresie și a devenit „mama moartă” descrisă de Green (Green, 1986), indisponibilă emoțional pentru copiii ei. Putem intui aici o depresie narcisică, care a cerut validare și vivacitate de la copii, întorcând un Eu gol, funcțional, în fiica cea mare.

Lipsa de oglindire, în ambele cazuri din cauza unei mame depressive, absente și vinovăția de a nu fi fost suficient de buni pentru a ține mama în viață și a o bucura, așază fiica și tatăl în același rol. El îi spune „mă văd pe mine în tine; cu câtă furie ții oamenii la distanță”. De aici începem să vedem și modul în care se suprapun mai multe voci din generații diferite, reproducând situații similare, toate sub același acoperiș.

Actoria este forma de sublimare a furiei acumulate față de familie, față de rolul social atribuit și asumat de ea, însă perfecțiunea cu care se apropie de personajele jucate mărește distanța dintre Eul fals și cel adevărat, menținând conflictul și agravând simptomele depressive. Maria Cristina Aguirre sugerează că funcția paternă ajută la dezvoltarea capacității de a

tolera frustrarea, de a amâna satisfacerea dorințelor sau de a recunoaște interdicțiile. Aceste procese nu rămân abstracte, ci se reflectă în modul în care individul își gestionează tensiunile corporale, impulsurile și relația cu plăcerea sau disconfortul. Dorința însăși este structurată prin intervenția tatălui. Prin interdicție, tatăl nu doar limitează, ci și creează spațiul dorinței, orientând-o către obiecte simbolice și sociale acceptabile.

De asemenea, identitatea corporală este influențată de modul în care individul internalizează relația cu tatăl. Tatăl contribuie la organizarea diferențelor – nu doar între sine și celălalt, ci și între genuri, roluri și poziții sociale. Astfel, funcția paternă participă la construirea unei identități stabile, în care corpul este perceput ca având limite clare și o poziție definită în lume. Astfel, relația Norei cu tatăl este profund relevantă pentru modul în care ea își locuiește propriul corp și își definește identitatea. Tatăl este mai mult absent, însă a lăsat urma dorinței iubirii și a nevoii de oglindire atât în mintea, cât și în viața fetei. El recunoaște că a eșuat în a le fi aproape fetelor, însă transformă această replică într-o formă de apreciere față de modul în care ele au evoluat. El își conștientizează golul interior și incapacitatea de a conține și de oferi iubire copiilor, percepându-se pe sine ca imposibil de a fi iubit.

Modul în care Gustav și-a întâlnit soția, căutând ajutor psihologic și apoi seducându-și terapeuta ne arată și faptul că Gustav era într-o identificare cu mama - a fost fermecător așteptând să fie salvat de golul interior copleșitor. Dinamica defectuoasă a relației afective a venit, cel mai probabil, din neacordarea ritmurilor celor doi și din trăirea unor timpuri diferiți – el în regresie simbiotică, ea în încercarea nereușită de a-l salva de la „sinucidere”. Tatăl autentic, cel care

se simte legat indisolubil de ficele lui și în special de cea mare, are nevoie de un spațiu, un timp și un limbaj foarte bine controlate ca să se poată manifesta.

Filmul autobiografic nu se poate vorbi, dar mai ales simți și juca decât în limba maternă, în norvegiană. Casa este un element central și al relației lui adulte – locuiește cu soția și cele doua fice în locul în care s-a născut, în casa în care a crescut, în aceeași casă în care mama lui s-a sinucis. Își aduce aici, în acest „uter devorator” toate persoanele importante și relevante pentru reparare. Încearcă să rămână aici, să renască de fiecare dată, într-o compulsie, însă nu poate rămâne. El pleacă din casă, lăsând-o să aparțină în totalitate feminității. Pare că masculinitatea este inacceptabilă în universul matern.

Observăm aici ilustrată perspectiva lui Massimo Recalcati asupra „evaporării tatălui” în postmodernitate în opoziției cu tatăl-agent al interdicției postulat de Freud. Gustav întruchipează eșecul funcției tradiționale și căutarea disperată a unei noi forme de legitimitate. Gustav nu este un tată oedipian, un dominator atotputernic, de care ficele sale trebuie să se elibereze. Dimpotrivă, el este exponentul a ceea ce Recalcati numește „Complexul lui Telemah” (Recalcati, 2016) - un tată care s-a „evaporat” din rolul său protector, lăsând în urmă un vid pe care încearcă să-l umple printr-o tentativă narcisică de reconciliere. El nu mai reprezintă Legea, ci este un subiect rătăcit care caută, la rândul său, un sens. Singura funcție paternă care mai supraviețuiește este cea de martor. Din perspectivă psihanalitică, Gustav confundă dorința tatălui - care ar trebui să deschidă drumuri pentru copii - cu narcisismul tatălui, care îi transformă pe copii în instrumente ale propriei sale redresări.

În final, așa cum Telemah învață că tatăl său nu este un nemuritor, ficele din filmul lui Trier parcurg un travaliu psihic similar: trecerea de la obiectul idealizat la tatăl real. Ele sunt constrânse să elaboreze „valoarea sentimentală” a unei figuri paterne care a suferit o destituire subiectivă, oferindu-le în locul certitudinilor doar dovada fragilă a propriei sale inconsistențe.

Perspective asupra maternității

Personajele feminine ale lui Trier sunt foarte bine conturate, în așa fel încât să vorbească despre diferite forme și structuri ale femininului. Pare un film despre matriarhat și conținere, despre prezență și absență, despre naștere și devenire. Casa, bunica, mama și cele două fice sunt foarte atent conturate și foarte afectuos înzestrate cu roluri diferite.

Nora nu este un personaj care verbalizează excesiv sau care își explică emoțiile în mod direct. Dimpotrivă, ea funcționează într-un registru al reținerii, al tăcerii și al interiorizării, ceea ce sugerează că experiența ei psihică este puternic ancorată în corporalitate. În termenii lui Alizade (Alizade, 2002), putem spune că Nora operează la nivelul „cărni psihice”, acolo unde afectele nu sunt încă pe deplin simbolizate, ci sunt trăite ca tensiuni, ritmuri sau blocaje interne. Femeinitatea Norei poate fi înțeleasă ca o formă de subiectivare ancorată în „carnea psihică”, unde experiența afectivă rămâne parțial nesimbolizată și este susținută la nivel corporal.

Intersecția dintre psihic și negativ devine vizibilă în modul în care Nora gestionează relațiile și memoria afectivă. Vedem foarte multe expre-

sii are corporalității în filmul lui Trier. Nora simte că o sufocă costumul în care joacă, și este nevoie să îl taie ca să poată respira. Îl lipește apoi cu scotch ca să restrângă înapoi corpul la cerința scenei. Este aici o metaforă a modului ei de a simți și a non-exprima: trăirea este prea puternică, greu de ținut înăuntru, ea încearcă să rupă carnea, să rupă învelișul. Este nevoie de o răzbunare tot pe corp, ca să se poată conforma și să revină la realitate.

Ceea ce este identitar comun cu tatăl este nevoia de a da viață unor personaje purtătoare de afect, care să îi reprezinte, care să iubească și să trăiască în locul lor – izolează afectul și îl sublimează în artă, amândoi, însă în posturi diferite – ea intră în personaje, el le creează.

Legătura genetică pe care Trier o face între Nora și bunica paternă, prin scenariul noului film, vine surprinzător. Personajul bunicii este construit din fragmente de amintiri ale lui Gustav, care sunt strâns legate de casă și de cadrul ei. În momentul declanșării celui de-al Doilea Război Mondial, Karin, mama lui Gustav s-a înscris în rezistența anti-nazistă și, la scurt timp, a fost arestată și trimisă într-un lagăr pentru aproximativ doi ani.

Karin era o femeie puternică și hotărâtă, iar fotografiile de arhivă descoperite de nepoata ei reflectă această imagine. Dosarul realizat după perioada ei de prizonierat în lagărul nazist conține mărturii dureroase despre torturile și abuzurile suferite. În declarațiile date la proces, ea vorbește rece și detașat despre metodele de tortură, ca și cum s-ar distanța de propria suferință pentru a putea supraviețui psihic experienței. Trauma a rămas închisă și nerostită, ascunsă în spatele unor cuvinte puține și lipsite

de emoție. După război, Karin nu a povestit niciodată despre ce trăise în lagăr. Și-a continuat viața, s-a căsătorit și, în 1951, l-a născut pe Gustav.

Gustav-adultul nu vrea să vorbească despre ea și nu acceptă să împărtășească cu actrița americană selectată să joace rolul refuzat de Nora faptul că filmul este unul auto-biografic. Presară însă detalii despre momentul sinuciderii ei în diferite replici din registre diferite. Ce reiese din scenele de pregătire a actriței străine de familie, este că ea nu poate să simtă și să se acordeze la nucleul traumatic al familiei.

Sinuciderea lui Karin a venit ca un moment de liniștire, după o furună interioară nerecunoscută. Ea și-a îndeplinit îndatoririle casnice, i-a pregătit pachetul fiului ei și apoi s-a îndreptat spre camera în care urma să își ia viața. Un act ratat important de menționat este momentul în care uită să îi dea copilului steagul de care avea nevoie la școală, după care el se întoarce, obligând-o să își abandoneze temporar planul. El o îmbrățișează și pleacă. De data aceasta, nimic nu o mai oprește. Actul ratat este, cel mai probabil dorința de a fi oprită, de a fi reasigurată de iubirea fiului și a soțului, de a fi trasă înapoi în viață și ajutată să depășească chemarea disoluției. Ce se întâmplă însă, este că actul ratat va plasa vinovăția morții ei pe copilul Gustav, care va lega întoarcerea acasă de neputință de a-și salva mama și de eșecul acordajului afectiv datorat lui. Copilul avea șapte ani, iar trauma abandonului matern este dublată de mutarea din casa familiei, în Suedia, țara de baștină a tatălui său. Părăsirea casei a făcut doliul imposibil, a făcut ca moartea mamei să fie transformată într-o dispariție, într-o fantomă care va însoți familia într-o evoluție a unei povești mute.

Sora mai mică a mamei lui Gustav, Edith, este cea care se mută în casă după plecarea lor. Ea este o femeie expansivă, libertină, care are o iubită și care nu ezită să se exprime zgomotos, în ciuda protestelor vecinilor. Pare că odată cu ea casa renaște, se umple de viață, iar zgomotul acoperă liniștea mormântală așternută. Sora mamei este imaginea vivacității, este feminitatea vibrantă, asumată. Ea reprezintă pasiunea, așa cum spunea Alizade (Alizade, 1992), cea care poartă în sine un amestec de moarte transformată în viață.

Personajul mătușii Edith poate fi citit ca o figură de deplasare a dorinței adolescente, funcționând ca un substitut simbolic al obiectului oedipian. Ambiguitatea statutului ei — simultan apropiată și interzisă — permite externalizarea unei sexualități emergente, care nu poate fi asumată direct.

Într-o cronologie perfectă, Edith dispare, lăsându-i lui Gustav casa și un nou capitol al vieții deschis, maturitatea sentimentală. Astfel că moștenirea casei de către Gustav introduce un nou personaj feminin, pe soția lui, Sissel, terapeut, o femeie superbă și foarte inteligentă. Foarte repede cuplul are primul copil, pe Nora, și, câțiva ani mai târziu, pe Agnes. Cuplul se desparte când fetele erau adolescente și Gustav se întoarce din nou în Suedia, lăsându-le pe ele în casa familiei. Sissel este personajul feminin marcat de absență, chiar prin prezență. Amintită de fete ca fiind atentă cu pacienții ei, petrecându-și mult timp în cabinet și certându-se des și foarte puternic cu soțul ei, ea este o mamă rece, care nu le vede și nu încearcă să le explice ceea ce se întâmplă. Fetele citesc în semnele din casă dispoziția și turnura relației parentale. Mama ar fi trebuit să fie cea care numește, cea care simbolizează pentru copii și care poate să îi conțină și să îi susțină să creadă în continuare

în iubirea părinților. Însă ea este cea care abandonează când este părăsită, care se șterge ușor din istoria fetelor, lăsându-le să își poarte singure de grijă.

Agnes, sora cea mică, este portretizată drept idealul matern – drept cea care a preluat ce era mai bun din cele trei modele feminine din familie și a interiorizat un obiect matern sănătos, în cea mai mare parte datorat surorii mai mari. Ea devine proiecția reparatorie a viitorului peste trecut. Uitându-se la relația lui Agnes cu fiul ei, Gustav se simte în siguranță să relaționeze, dar și să încerce să preia din atmosferă în planul lui reparator – în film, propunându-i nepotului să interpreteze rolul de copil.

Această scenă este o nouă proiecție psihanalitică cu rol reparator – Gustav îl plasează pe nepotul său într-o poziție fantasmatică de copil „fericit”, care funcționează ca un dublu al propriului său *Sine infantil*, unul care nu a putut fi trăit în mod real. Prin identificare proiectivă își externalizează propriul copil interior asupra nepotului, atribuindu-i o stare de bine și de îngrijire, care îi lipsește din propria istorie. În același timp, suprapunerea imaginii mamei peste figura fiicei mai mici indică o tentativă de reconfigurare retroactivă a relației primare: fiica devine purtătoarea unei funcții materne idealizate, capabilă să repare simbolic absențele din trecut. Familia lui Agnes apare astfel nu doar că o realitate externă, ci ca o construcție psihică ce întruchipează relația parentală bună, unde copilul este văzut, conținut și îngrijit.

Intimitatea

Joachim Trier construiește intimitatea nu ca pe un spațiu al siguranței emoționale, ci ca pe un teritoriu fragil, traversat de tensiuni inconștiente, fantasme relaționale și mecanisme de apărare, explorând modul în care apropierea afectivă reactivează conflicte vechi legate de pierdere, recunoaștere și frica de dependență.

O scenă revelatoare este cea în care Nora este în pat cu iubitul ei, în care dialogul aparent banal este marcat de pauze, ezități și rușine evidentă. Dincolo de conținutul verbal, scena funcționează ca o reprezentare a rezistenței psihice: Nora evită confruntarea directă cu afectele dureroase, iar intimitatea este menținută la un nivel formal și funcțional. Nora se privește pe sine ca fiind imposibil de iubit, interiorizând relația defectuoasă de iubire a părinților.

O altă scenă relevantă este cea în care Gustav încearcă să recupereze o legătură emoțională pierdută cu fetele prin rememorarea trecutului, repovestindu-le momente de la zilele de filmare în care tatăl era regizor și fiica cea mica era actriță. Aici, Trier introduce o temporalitate fragmentată, sugerând funcționarea memoriei inconștiente. Intimitatea este mediată de amintire, nu de prezență, ceea ce trimite la compulsia la repetiție descrisă de Freud: subiectul revine la situații afective dureroase în speranța unei reparații simbolice, care nu mai poate avea loc (Freud, *Dincolo de principiul plăcerii*, 1996).

Nora își trăiește relațiile în dependență vitală de privirea și validarea celorlalți, în timp ce tatăl ei este centrat pe nevoia de auto-definire, debarasându-se de ceilalți, reducându-i la foarte puțin, fiind încuiat în propriul narativ (Bernardi, 2018). La ea simțim acut nevoia de validare

în momentele de criză dinaintea intrării pe scenă, neputința auto-reglării emoționale, regresia într-o perioadă preverbală, de unde nu poate reveni decât prin descărcare libidinală sau prin intervenție autoritar-violentă. Viața ei este trăită între aceste două extreme ale fugii de intimitate – izolarea și neputința de a stabili conexiuni, pe de o parte, și expunerea unui rol în fața unui public larg, viu, care doar observă de la distanță, pe de altă parte.

Lipsa punctelor de sprijin cu care a intrat în perioada de adolescență – absența tatălui, disoluția figurii materne, responsabilitatea față de sora mai mica, lipsa bunicilor sau a altor figuri de atașament – au împins spre o restrângere a intimității Norei. Furia ei, în viziunea lui Akhtar (Akhtar, 2021), nu este doar un act distructiv, ci și un obstacol în calea fluxului de afecțiune atunci când rămâne nerezolvată. La Nora, această agresivitate nu se manifestă prin explozii temperamentale, ci prin refulare și izolare a afectului. Resentimentul Norei, cristalizat în urma carențelor afective timpurii, s-a transformat într-o barieră impenetrabilă.

Nora a dezvoltat și manifestă ceea ce Parkes numește un tipar de autonomie complusivă (Parkes, 1973) - insistă să facă totul singură, își inhibă sentimentele, negând orice tendință de relaționare apropiată cu cei care ar putea să îi ofere iubire. Ea are o relație strict sexuală cu un coleg de la teatru, care este căsătorit, această structură triangulară fiind singura acceptabilă. Ea evită să dezvolte relația de teamă de a fi respinsă, conștientă fiind că este ceva în neregulă cu ea. Neputința de a dezvolta relații apropiate o recunoaște față de iubitul ei, dar și față de sora mai mică, cea care are o familie și un copil de șapte ani și care îi recunoaște și înțelege blocajul infantil și încearcă să o ajute să se recupereze.

Din perspectivă winnicottiană, filmul poate fi văzut ca o explorare a dificultății de a construi un „spațiu potențial” al relației. În scenele în care apropierea emoțională pare posibilă, aceasta este rapid destabilizată de o reacție de retragere. Intimitatea devine fie invazivă, fie amenințătoare pentru sentimentul de sine, ceea ce indică o fragilitate a continuității Eului (Winnicott, 1965). Relația nu poate funcționa ca spațiu de joc, ci este trăită ca risc de pierdere a autonomiei. Singurul moment în care Nora acceptă să fie iubită și îndrăznește să spună că iubește este atunci când este îmbrățișată de Agnes într-o postură mai degrabă mamă-copil, decât fraternă. Pulsivitatea de viață se simte mai puternic stimulată de iubirea reasigurată.

Scena aceasta le prezintă pe cele două surori în același pat, cel al Norei, unde își petrecea și după-amiezile împreună cu iubitul ei. Scena se schimbă radical – patul este filmat frontal, lăsându-ne să vedem cele 2 femei în îmbrățișarea conținătoare, într-o acordare a ritmurilor și într-o intimitate plăcută, sigură.

Viața singuratică a lui Gustav este parcă așezată într-o oglindă răsturnată. Deși seducător și foarte atractiv prin prisma meseriei, el trăiește singur. Are o viață dedicată cinematografului, așa cum Nora are o viață dedicată teatrului. El însă are o mai mare nevoie de control – vrea să vedem doar ce dorește el să ne arate. El pare că refuză intimitatea, și încearcă în permanență să interpună un obiect, camera, între el și ceilalți, cel mai probabil din cauza unui nucleu narcisic.

Fiicelor lui, însă, le este cunoscut doar ca tatăl înstrăinat, cu care nu reușesc să mai stabilească nicio conexiune. Nevoia lui de intimitate reiese foarte greu de sub învelișul narcisic. Inițial, fetele nu sunt privite ca ființe autonome cu dorințe proprii, ci ca extensii funcționale, menite să îi valideze importanța,

să îi oglindească geniul artistic sau să îi ofere iertare. Pe parcurs, însă, vedem cum narcisismul a fost o apărare a stării depresive în care se află – fantasma narcisică este cea care l-a menținut activ și funcțional în fața traumelor suferite.

Trauma transgenerațională

Suicidul

Dacă în concepția freudiană suicidul era înțeles în principal ca rezultatul întoarcerii agresivității împotriva Eului, în contextul identificării cu obiectul pierdut, teoriile contemporane (Ronningstam, 2010) extind această perspectivă prin includerea vulnerabilităților structurale ale Sinelui și a dependenței sale de relații semnificative pentru menținerea coeziunii psihice. Astfel, distructivitatea nu mai este privită doar ca derivat al pulsionilor, ci ca expresie a unor deficite în constituirea Sinelui, a unor rupturi în continuitatea identitară și a unor eșecuri în internalizarea unor obiecte suficient de bune.

Citim în scenariul propus de Gustav povestea unui copil de șapte ani (referință autobiografică) a cărui mamă se sinucide după ce îl trimite pe el la școală. Fără ca el să știe că Nora a avut o tentativă de suicid, o plasează în rolul mamei din film. În urma refuzului ei, încearcă să o înlocuiască cu o cunoscută actriță americană, însă devine evident că rolul este construit doar pentru fiica lui și nu poate fi jucat decât în limba maternă – limba norvegiană și în decorul casei familiei.

Sinuciderea mamei lui Gustav reprezintă nucleul traumatic al filmului *Sentimental Value* și funcționează ca un eveniment psihic care depășește biografia individuală, producând efecte transgeneraționale persistente. Această

pierdere violentă nu este transmisă ca amintire explicită sau ca narațiune simbolizată, ci ca un gol relațional și scenariu repetitiv care structurează viețile generațiilor următoare. Sinuciderea ei produce o imposibilitate a doliului. În *Doliu și melancolie* (Freud, 2021), Freud descrie situațiile în care pierderea nu poate fi elaborată simbolic, obiectul pierdut fiind introiectat în Eu. Agresivitatea legată de pierdere se întoarce împotriva subiectului, generând o stare melancolică. În cazul lui Gustav, moartea violentă și timpurie a mamei blochează procesul de doliu și creează o relație internă neîncheiată cu obiectul pierdut. Această relație neelaborată nu rămâne fixată în subiect, ci se transmite copiilor sub forma unei vine difuze și a sentimentului că „ceva este fundamental greșit”, fără ca sursa să poată fi identificată.

Abraham și Torok (Abraham, 1994) aduc o dimensiune esențială în înțelegerea transmiterii traumei, în special în situațiile în care aceasta nu poate fi simbolizată și elaborată psihic. Prin conceptele de „criptă” și „fantomă”, cei doi autori descriu modul în care anumite experiențe traumatice, marcate de rușine, vinovăție sau interdicție de a fi comunicate, nu sunt integrate în aparatul psihic, ci sunt „îngropate” într-un spațiu închis, inaccesibil conștiinței.

În film, acest mecanism este sugerat într-o manieră subtilă, dar profund semnificativă, prin rolul casei familiale. Nora este astfel bântuită de o fantomă a vinovăției de a nu fi suficient de bună pentru a fi iubită de părinți, de a nu fi suficient de bună pentru a putea avea o familie și de a nu fi suficient de bună ca actriță, fără ca sursa conflictului să fie una vizibilă. Ea trăiește fenomenul de concretizare (Bergmann, 1982), și anume, în încercarea de a-și înțelege tatăl și de a-l ajuta să se apropie, tinde să

retrăiască ceea ce el a suferit, recreând experiență lui și afectele corespunzătoare în propria viață – depresia și încercarea de suicid. Fantasmelor inconștiente o împing pe tână femeie la o identificare primitivă cu bunica.

Casa este aici mai mult decât simplul păstrător al memoriei familiei, ea este o metaforă a mamei – transmite și cere o legătură afectivă. Fata încearcă să o cunoască, face eforturi să o asculte, să spioneze, să îi înțeleagă semnele ca să știe ce îi place - „liniștea” sau „zgomotul”, îi vede semnele de creștere ale copiilor, marcate pe tocurele ușilor. Tatăl părăsește casa, adică pe mama, atunci când copiii sunt încă mici, lăsând-o prăbușită în tăcere și neputință de mișcare. Mama dispare apoi din povestea copiilor, lăsând casa să îi țină locul și să îi suplinească funcțiile. Fisura din peretele casei, defectul moștenit, marchează și generațiile următoare – bucuria, zgomotele, iubirea și prezența sunt trase în abisul trecutului necunoscut.

Din perspectivă winnicottiană (Winnicott D. W., 1960), trauma sinuciderii mamei afectează profund dezvoltarea Sinelui prin distrugerea mediului „suficient de bun” necesar pentru simbolizare și integrare afectivă. Lipsit de holding-ul matern și de un cadru protector stabil, Gustav dezvoltă mecanisme defensive specifice Sinelui fals, bazate pe retragere sau pe nevoia de validare externă, în timp ce autenticitatea și coerența identitară rămân fragile. Trauma nespusă și imposibil de elaborat simbolic transformă spațiul familial într-un mediu stagnant și impredictibil, incapabil să susțină creativitatea.

Timpul

Joachim Trier spune că este ceva fascinant la cinema, și anume că „poți să ții timpul pe loc, ceva ce este în afara controlului nostru” (Trier, Director Joachim Trier Tours the Home From *Sentimental Value*, 2026). El a construit pe un scenariu și într-o locație aproape atemporală – o relație afectivă complicată între un tată înstrăinat, fiica lui și o casa nordică, păstrătoare a amintirilor transgeneraționale ale familiei. Chiar numele filmului poate fi interpretat ca o formă de condensare a timpului afectiv neelaborat, o formă de timp psihic blocat, care solicită recunoaștere și simbolizare.

Vocea naratorului pune casa alături de ceilalți membri ai familiei în arborele genealogic, îi marchează evoluția și o însuflețește. Povestea se derulează rapid la început, vedem construcția casei, moartea stră-străbunicului, aflăm despre nașterea mamei lui Gustav și apoi despre familia lui. Când ritmul scade și revenim la detalii, avem deja memoria generațiilor trecute, care rămâne cu noi. Amprentele lor invizibile rămân cu noi ca într-o dublă expunere fotografică.

Scenariul pe care îl privim este similar cu un vis, în care funcționează pe deplin regulile inconștientului: relațiile devin simetrice (Blanco, 1980), Nora identificându-se inconștient cu bunica paternă, Gustav își iubește și compătimește fiica pe care o suprapune peste imaginea mamei, cele două surori sunt și mame, bunicul se identifică cu nepotul și așteaptă ca propria fică să se poarte ca o mamă bună, tolerantă și hrănitoare.

Cele două fice trăiesc într-un timp marcat de traumă și suspendare, în care prezentul este constant contaminat de absența trecută. Trauma aici nu

apare ca un eveniment punctual, ci ca o durată afectivă, specifică traumelor de dezvoltare, în care lipsa unei figuri parentale disponibile psihic produce un gol persistent. Figura tatălui se așază într-un raport narcisic cu timpul, dominat de repetiție mai degrabă decât de elaborare. Relația sa cu trecutul nu este una reflexivă, orientată spre asumare sau doliu, ci una estetică și autoreferențială.

Timpul lui Gustav se apropie de final și acum are nevoie de o operă conclusivă, pusă în directă legătură cu situația familială. El rescrie scenariul traumatic al propriei istorii într-o dorință de recuperare a trecutului, de a revedea și retrăi evenimentele traumatizante pentru a repara relații într-un spațiu sigur. Metafilmul este substitutul limbajului verbal, el trebuie să fie simțit și jucat, nu gândit și înțeles.

Momentul de prăbușire și de dezorganizare al Norei este trasat de regizor printr-un *morphing* – o tranziție/ suprapunere fluidă, repetată, între portretele fetelor și al tatălui, o simplificare simbiotică – simt toți la fel, sunt într-un acordaj perfect. O reacție în oglindă este momentul de colaps al lui Gustav, o prăbușire regresivă atunci când fiica refuză să joace rolul mamei, refuză să simbolizeze pentru el trauma trecută și îi refuză posibilitatea de a face doliu. Scena din film ne arată un bătrân resemnat, care cade în gol atunci când nu reușește să se reconecteze simbolic cu fiica lui.

Privită prin lentila psihodramei, încheierea filmului încetează să mai fie o simplă concluzie narativă și devine o autentică scenă de protagonist. Cinematograful se transformă într-o scenă terapeutică pe care conflictele interne sunt proiectate și rejucate în fața celuiilalt. Personajele nu mai sunt captive într-un rol rigid, fixat de istoria familială și de dinamica traumatică, ci intră într-un proces de dramatizare care le permite să se

retrăiască afectul într-o manieră conținută și transformatoare. Psihodrama presupune tocmai această deplasare a experienței interioare în spațiu, pentru ca ea să poată fi văzută și reorganizată prin acțiune (Moreno, 1946).

Astfel, finalul nu trebuie înțeles ca o închidere narativă, ci ca o deschidere către posibilitatea simbolizării, în care trauma nu mai este trăită exclusiv ca o experiență mută și invazivă, ci începe să fie integrată, chiar dacă parțial, într-un discurs interior. În această cheie, casa nu mai este doar un spațiu al acumulării traumatice, ci devine un loc al negocierii dintre memorie și prezent, dintre absență și prezență, sugerând că locuirea autentică nu presupune eliminarea trecutului, ci capacitatea de a coexista cu acesta într-o formă simbolizată și, prin urmare, mai puțin distructivă.

Încheiere

În *Sentimental Value* dimensiunea traumei transgeneraționale este articulată nu prin spectaculosul evenimentului traumatic în sine, ci prin persistența tăcută a acestuia în dinamica afectivă a familiei. Filmul propune o lectură profund psihanalitică a modului în care ceea ce nu a putut fi simbolizat într-o generație revine, sub forme deturnate, în generațiile următoare. Trauma, rămasă în stadiu de afect brut, neprelucrat, circulă ca o urma mnezică negăsindu-și locul în discurs. Tocmai de aceea se reactivează prin dificultatea de a construi relații autentice cu sine și cu ceilalți.

Conceptul de „acasă” este esențial în această construcție. Casa, ca spațiu fizic, funcționează simultan ca spațiu psihic, încărcat de urmele trecutului

nespus. În absența unei narațiuni care să organizeze experiența traumatică această casă rămâne un loc străin, nelocuibil afectiv. Ea este populată de „fantome” – nu în sens literal, ci ca reprezentări ale unor evenimente, pierderi sau conflicte care nu au fost niciodată integrate simbolic. Aceste fantome transgeneraționale nu aparțin prezentului, dar continuă să îl invadeze, tocmai pentru că nu au fost recunoscute și vorbite ca aparținând trecutului.

Afirmația că obiectele, spațiile și relațiile capătă sens doar în măsura în care pot fi înscrise într-o poveste transmisibilă capătă aici o dimensiune suplimentară. Arhitectura însăși are nevoie de narațiune pentru a deveni locuibilă psihic. O casă nu este „acasă” doar prin structură sau funcționalitate, ci prin capacitatea de a susține o poveste coerentă despre cei care o locuiesc. În absența acestei narațiuni, spațiul rămâne fragmentat, opac, uneori chiar ostil. A locui în mod autentic presupune a putea recunoaște urmele trecutului, a le integra într-o poveste și a le diferenția de prezent. În momentul în care această operațiune are loc, spațiul își pierde caracterul straniu și devine un cadru susținător al experienței.

Filmul sugerează că arhitectura nu este neutră din punct de vedere psihic: ea participă activ la procesul de transmitere și transformare a traumei. Spațiul poate fie să fixeze repetiția, menținând trauma într-o formă mută, fie să faciliteze elaborarea, oferind un cadru în care memoria poate fi articulată. *Valoarea sentimentală* devine astfel expresia unei relații reconfigurate cu spațiul – o relație în care trecutul nu mai este doar resimțit, ci și înțeles, iar locuirea nu mai este o simplă prezență fizică, ci o experiență integrată psihic.

BIBLIOGRAFIE

- Abraham, N., & Torok, M. (1987). *Notes on the phantom*. In N. Abraham & M. Torok, *The shell and the kernel* (Vol. 1). University of Chicago Press.
- Abraham, N., & Torok, M. (1994). *The shell and the kernel*. University of Chicago Press.
- Ainsworth, M. D. S. (1991). Attachments and other affectional bonds across the life cycle. In C. M. Parkes, J. Stevenson-Hinde, & P. Marris (Eds.), *Attachment across the life cycle*. Routledge.
- Akhtar, S. & Kanwal G. (2021). *Intimitatea. Perspective clinic, culturale, digitale si de dezvoltare*. Editura Trei
- Alizade, A. M. (1992). *Feminine sensuality*. Karnac.
- Alizade, A. M. (2002). *The embodied female*. Karnac.
- Balint, M. (2014). *Defectul fundamental*. Editura Trei.
- Bergmann, M. (1982). *Thoughts on super-ego pathology of survivors and their children*. Columbia University Press.
- Blanco, I. M. (1980). *Thinking, feeling and being*. Routledge.
- Bowlby, J. (1969). *Attachment and loss: Vol. 1. Attachment*. Basic Books.
- Draijer, N., & Langeland, W. (1999). Childhood trauma and perceived parental dysfunction in the etiology of dissociative symptoms. *American Journal of Psychiatry*.
- Eiguer, A. (2022). *Sufletul ascuns al casei*. Editura Trei.
- Fairbairn, W. R. D. (1952). *Psychoanalytic studies of the personality*. Routledge.
- Fraiberg, S. (2003). *Fantome în camera copiilor*. Editura Trei.

- Freud, S. (1992). *Dincolo de principiul plăcerii*. Jurnalul Literar.
- Freud, S. (2009). *Interpretarea viselor*. Editura Trei.
- Freud, S. (2021a). *Doliu și melancolie*. In *Psihologia inconștientului: Opere esențiale* (Vol. 3). Editura Trei.
- Freud, S. (2021b). *Interpretarea viselor*. In *Opere esențiale* (Vol. 2). Editura Trei.
- Green, A. (1986). *On private madness*. Hogarth Press.
- Heidegger, M. (1999). *Building dwelling thinking*. In D. F. Krell (Ed.), *Poetry, language, thought*. Harper Perennial.
- Huskinson, L. (2018). *Architecture and the mimetic self: A psychoanalytic study of how buildings make and break our lives*. Routledge.
- Jones, L. (2000). *The hermeneutics of sacred architecture: Experience, interpretation, comparison*. Harvard University Press.
- Kalinich, L. (Ed.). (2009). *The dead father: A psychoanalytic inquiry*. Routledge.
- Kogan, I. (2021). *Strigătul copiilor muți*. Editura Trei.
- Laub, D., & Auerhahn, N. (1984). *Reverberations of genocide*.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Levine, S. K. (2007). *Trauma, tragedy, therapy*. Jessica Kingsley Publishers.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press.
- Mitchell, S. A. (1988). *Relational concepts in psychoanalysis*. Harvard University Press.
- Moreno, J. L. (1946). *Psychodrama* (Vol. 1). Beacon House.
- Parkes, C. M. (1973). Stages of bereavement. *British Journal of Psychiatry*, 122.

- Recalcati, M. (2016). *The Telemachus complex*. Polity Press.
- Roelofs, K., et al. (2002). Childhood abuse and somatoform dissociation. *Journal of Nervous and Mental Disease*.
- Ronningstam, E., Weinberg, I., & Maltzberger, J. T. (2009). Psychoanalytic theories of suicide: Historical overview and empirical evidence. In D. Wasserman & C. Wasserman (Eds.), *Oxford textbook of suicidology and suicide prevention* (pp. 149–158). Oxford University Press.
- Rupert, F. (2015). *Simbioză și autonomie*. Editura Trei.
- Searles, H. F. (1960). *The nonhuman environment*. International Universities Press.
- Thiis-Evensen, T. (1990). *Archetypes in architecture*. Norwegian University Press.
- Trier, J. (2025). *YouTube video* [Video]. YouTube.
- Trier, J. (2026). *Vanity Fair interview* [Interview].
- Winnicott, D. W. (1960). The theory of the parent-infant relationship. *International Journal of Psychoanalysis*.
- Winnicott, D. W. (1965). *The maturational processes and the facilitating environment*. Hogarth Press.
- Winnicott, D. W. (2003). *Joc și realitate*. Editura Trei.