

FASCINAȚIA NUMINOASĂ A ANIMUSULUI. FORMA APEI: INTERPRETARE JUNGIANĂ

LIDIA CALCIU

„Totul există în interiorul nostru, nu înafară.”
(Meister Eckhart, citat de Barbara Hannah¹)

The Numinous Fascination of the Animus. *The Shape of Water: A Jungian Approach.* Feeric, yet bizarre, infantile, yet profound, *The Shape of Water* is an impossible love story, with a somewhat disconcerting ending. It is a beautiful modern fairytale, full of ironic comments on the state of our “humanity”, as it plays upon the hiatus between a strange but empathic and just Creature and barbaric, aggressive and humans. However, what is deeply touching and fascinating in the story is the way it depicts the internal universe of a feminine soul and the miraculous, but fatidic encounter with the Animus. Along the captivating plot, we are introduced to an etheric, out-of this world woman-child, with a fragile and traumatized Ego. Moreover, contaminated by unintegrated Shadow aspects, Elisa’s Animus proves to be an overwhelmingly powerful, a fatal engulfing force.

Keywords: *Animus*, analytical psychology, individuation, archetypal possession, *coniunctio*.

Unable to perceive the shape of you, I find you all around me. Your presence fills my eyes with your love. It humbles my heart, for you are everywhere.”² Cu aceste cuvinte se sfârșește miraculoasa și bizara poveste a Elisei, descrisă atât de frumos și poetic de către Guillermo del Toro, în producția cinematografică *Forma apei* (2017). Dar versurile vorbesc nu numai despre o poveste de iubire; căci filmul transcende schema deja banală a unei *love story* imposibile și atinge o problemă mai profundă. În cele ce urmează, vom argumenta faptul că magia și geniul acestei creații cinematografice sunt legate de sensul arhetipal: *Forma apei* descrie universul interior al sufletului feminin și întâlnirea miraculoasă, dar fatală în acest caz, cu *Animus*-ul³. Vom încerca, de asemenea, fără pretenții de exhaustivitate, tra-

¹ B. Hannah, *The Inner Journey: Lectures and Essays On Jungian Psychology (Studies in Jungian Psychology)*, Toronto, Inner City Books, 2000, p. 109.

² „Incapabil(ă) să-ți disting forma, te regăsesc peste tot în jurul meu. Prezența ta îmi umple ochii de iubire. Sufletul meu este smerit, căci tu ești peste tot” (versuri dintr-o poezie arabă, citate la finalul filmului *Forma apei*).

³ *Animus*-ul reprezintă latura interioară masculină a unei femei: „Femeia este compensată de un element masculin, motiv pentru care inconștientul său are, am putea spune, o amprentă masculină. Aceasta dă naștere unei diferențe psihologice considerabile între femei și bărbați, și în

sarea unor paralele semnificative cu alte creații literare și cinematografice – *Mica Sirenă*, *Frumoasa și Bestia*, *Aquaman* –, prin prisma miezului arhetipal comun.

Ecranizarea de excepție a cărții scrise de Guillermo del Toro și Daniel Kraus propune spectatorilor un basm contemporan. Suntem în anul 1962, în plin Război Rece, iar Elisa Esposito, o femeie mută, rămasă orfană din copilărie, simplă îngrijitoare în schimbul de noapte la Centrul de Cercetări Aerospațiale Occam din Baltimore, descoperă secretul cel mai bine păzit al Centrului: un om-amfibie, capturat în Amazon. Deși creatura este înspăimântătoare și sălbatică, Elisa își dă seama foarte repede că este capabilă să înțeleagă emoțiile. Recurgând la limbajul semnelor, eroina îl învață să comunice, iar în scurt timp afecțiunea ei se transformă în dragoste. Pentru a-l elibera din rezervorul închis în care este prizonier și a-l salva din ghearele teribilului agent Richard Strickland, Elisa și prietenii săi – Zelda, o colegă de serviciu protectoare, și Giles, vecinul său talentat și sensibil – îl scot din Centru și îl ascund în apartamentul eroinei, plănuiind să-l elibereze în portul Baltimore, odată cu venirea anotimpului ploios. Pe parcursul aventurii, agentul Strickland depune toate eforturile să le zădărnicească planurile: îl ucide pe unul dintre doctorii din Centru și o rănește mortal pe Elisa. În final însă, bărbatul-amfibie reînclină balanța în favoarea Binelui: ucide personajul negativ și o reînvie pe eroină. Producția cinematografică se încheie cu un tablou fermecător: imaginea cuplului Elisa–omul-amfibie, cufundați într-o îmbrățișare pasională, în apa de un albastru feeric.

În mod evident, filmul reiterează problematica iubirii imposibile, născută între o femeie mult prea eterică, prea nevinovată și neadaptată universului în care trăiește și civilizației ce o înconjoară și o creatură supra-umană, ciudată, neînțeleasă și temută. Dar, privind prin prisma psihologiei analitice, regăsim în film bogăția fascinantă a universului psihic feminin, cu fațete contradictorii și complexități dezarmante. Fiecare personaj devine astfel un indiciu, o piesă a puzzle-ului ce reconstituie și definește interiorul sufletului eroinei.

Zelda reprezintă singura figură maternă protectoare. Ea o sfătuiește pe Elisa, încearcă s-o ajute, s-o protejeze și se bucură atunci când eroina descoperă florii iubirii alături de Creatură. Este de asemenea empatică, curajoasă și inteligentă. Și cu toate acestea, Zelda nu reprezintă un suport destul de eficient pentru Eul⁴ eroinei principale, de vreme ce este o biată femeie de serviciu, o femeie de culoare într-o lume guvernată de misoginism și rasism. Deși cucerește spectatorii prin umor, vitalitate și dăruire, ea rămâne exponenta unei clase inferioare, supusă unui soț tiranic și victima prejudecăților rasiale. Numele personajului secundar ne duce cu gândul la

consecință am numit-o factorul generator de proiecție al femeii, Animus, ceea ce însemna minte sau spirit” (C. G. Jung, „Syzygy: Animus și Anima”, în *Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*, în OC 9, București, Editura Trei, 2014, par. 28f.).

⁴ Eul este un concept jungian esențial, ce denumește centrul conștiinței. În comentariul de față, personajul Elisa este o reprezentare a Eului, în timp ce celelalte personaje constituie fațete inconștiente ale universului psihic feminin al eroinei.

răbdătoarea Griselda⁵, eroina ultimei povești din Decameronul lui Boccaccio⁶, o ipostaziere iscusită a soției supuse, devotate și obediente. Interesant este faptul că Zelda poartă și numele frumoasei și seducătoarei Dalila, cea care l-a dus la pieire pe neînvingutul Samson, prin viclenie. Ca metaforă a *status quo-ului* social, aducerea împreună a celor două personaje cu tipologii contrare reia tematica demonizării forței interioare feminine: femeia este văzută ca vrăjitoare, seducătoare diabolică și fără scrupule, ce trebuie ținută în frâu, redusă la o poziție socială modestă, inferioară bărbatului, astfel încât să nu dăuneze ordinii sociale patriarhale. Din punct de vedere psihologic, o astfel de femeie ar fi soția iubitoare, întru totul supusă dorințelor și nevoilor familiei, a cărei Umbră⁷ însă este înghițită de resentimente amare, agresivitate barbară și dorință de putere. Aflate în proces psihoterapeutic, aceste femei măcinate de nevroză, mistuite de manifestări psihosomatice cronice, reușesc cu dificultate să-și acceseze temuta Umbră și să-și accepte aspectele distructive. În viața cotidiană, agresivitatea lor refulată se proiectează⁸ asupra persoanelor din jur. Astfel, aceste femei sunt înconjurate de soți duri, uneori chiar abuzivi, copii nerecunoscători, vecini agresivi, la fel cum Zeldei îi este dat să se confrunte cu agentul Richard Strickland. În fața unei figuri masculine brutale, grosolane, Zelda își activează doar fațeta umilă; Dalila cea viclană și întrepidă este alungată în Umbră. Cel mai probabil, aceeași refulare a agresivității este pusă în joc și în cazul eroinei principale.

Elisa, un biet copil orfan, după cum subliniază și numele său de familie – *Esposito*, nume dat copiilor părăsiți⁹ – este o tânără prea puțin conectată la lumea în care trăiește: are doar doi prieteni (bătrânul Giles și simpatica Zelda), trăiește izolată și este mută, din cauza unui accident din copilărie. Metaforic vorbind, este fragilă, neputincioasă și lipsită de atributul asertivității – nu are capacitatea de a spune ceea ce își dorește, de a protesta, de a se exprima. O astfel de viziune converge cu interpretările lui Jack Zipes, care, încadrându-se în paradigma feministă, este de părere că pierderea vocii Micii Sirene, din basmul omonim al lui Hans Andersen, reprezintă o metaforă a dominației barbare a patriarhatului asupra feminității, reduse la ipostaza sa suferindă, supusă, neputincioasă¹⁰. Din punct de vedere psihologic,

⁵ Zelda este o prescurtare a prenumelui Griselda.

⁶ Boccaccio, *Decameronul*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.

⁷ *Umbra* reprezintă un concept Jungian ce reunește aspecte inconștiente, atât bune, cât și rele, pe care Eul le-a refulat sau pe care nu le-a cunoscut niciodată. În general, aici regăsim dorințe și impulsuri necivilizate, motive moral-inferioare, fantasme infantile și resentimente.

⁸ Laplanche și Pontalis explică termenul de proiecție ca fiind procesul psihic prin care „subiectul expulzează din sine și localizează în afara sa, în persoane sau lucruri, calități sau dorințe, sentimente care îi aparțin, dar pe care nu le cunoaște sau refuză să le accepte” (J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, București, Editura Humanitas, 1984).

⁹ Etimologic, „*Esposito*” vine de la latinescul „*expositus*”, cu sensul de „expus”, „plasat înafară”, „pus afară”.

¹⁰ J. D. Zipes, *Critical Reflections about Hans Christian Andersen, the Failed Revolutionary, Marvels & Tales* 20, no. 2, 2006, pp. 224–237.

cazul Elisei este însă fundamental diferit: ea nu este o prințesă a mărilor, copleșită de complexul oedipian, a cărei sarcină psihologică este să iasă din coconul parental, ci o femeie-copil, o *puella* inocentă care nu a cunoscut niciodată căldura, iubirea și conținerea familiei. Ea a fost abandonată, găsită în apă, iar cineva i-a tăiat în mod barbar corzile vocale. Este un copil nedorit, împiedicat să-și strige dreptul la viață, să pretindă un loc în această lume.

Discutând de asemenea problematica din *Mica Sirenă*, Krista Gilbert interpretează castrarea metaforică – tăierea limbii – ca o înlăturare a posibilităților simbolice, ceea ce înseamnă că asocierile sălbatice, întunecate, seducatoare și demonice ale Arhetipului sirenei nu mai sunt valabile¹¹. Rezultatul este o ciuntire, o sărăcire periculoasă a arhetipului, prin splitarea aspectelor negative de cele pozitive¹². La nivel social, Jung a explicat magistral fenomenul prin constelarea exclusivă a aspectelor negative ale zeului Wotan, în teoria și practica ideologiei naziste. La nivel individual, această situație s-ar traduce prin aruncarea în *Umbră* a tuturor atributelor considerate inacceptabile din punct de vedere social. Aceeași ipoteză poate fi aplicată în mod coerent personajului principal din *Forma apei*, care pare complet lipsit de atributele feminității seducătoare, de tip hetairă. În ceea ce privește seducția și sexualitatea, Elisa nu interacționează cu bărbații: este în deplină siguranță alături de un bătrân homosexual, măcinat de propriile probleme de identitate sexuală. Iar masturbarea pe care o practică în mod ritualic demonstrează o incapacitate de a-și orienta libidoul, în sensul freudian, spre obiecte externe¹³. Și cum să nu fie așa dacă nu a cunoscut iubirea unei mame tandre, singura în măsură să inspire și să dezvolte în copil și, ulterior, în adult, iubirea și înțelegerea propriei corporalități și trăirea aspectelor sexualității? Fără atingerea unei figuri materne iubitoare și constante, corporalitatea și sexualitatea acestei femei se rezumă la satisfacere mecanică, însoțită de sentimente de culpabilitate și rușine. Elisa pare, de altfel, o fantomă care se furișează prin viață, încercând să ocolească pe toată lumea și să nu fie văzută de nimeni.

Asemeni Zeldei, face curățenie, are o poziție inferioară, este, în cuvintele vulgare și disprețuitoare ale lui Strickland, „a piss wiper”, „a shit cleaner”¹⁴. Iar violența limbajului nu este întâmplătoare, căci abuzurile copilăriei par să se repete într-un pattern distructiv și chinuitor în cazul acestei femei. Practic, cauzalitatea stagnării psihice a eroinei este dată de interferența unei traume infantile, plasată în perioada pre-simbolică¹⁵ și potențată de parcursul ulterior al existenței sale.

Cum ar putea să arate harta psihicului și, mai ales, *Animusul* unei astfel de femei? În descrierea sa comprehensivă a procesului de dezvoltare a psihicului

¹¹ K. L. Gilbert, *The Mermaid Archetype*, Pacifica Graduate Institute, 2006, Ann Arbor, UMI Microform, p. 8.

¹² Arhetipul reprezintă structuri psihice duale; ele nu sunt nici bune, nici rele, ci reunesc contrariile.

¹³ În paradigma psihanalitică, orice ființă sau obiect exterior subiectului este numit generic „obiect”.

¹⁴ Ștergătoare de urină, spălătoare de excremente.

¹⁵ Anterioară vârstei de 1 an.

feminin, Erich Neumann¹⁶ consideră drept prime etape urobobusul matern și urobobusul patern. În prima fază, femeia se poate trăi pe sine, în mod masochist, ca victimă, reducând bărbatul la ipostaza de călău sadic: „adesea, constelarea arhetipală a matriarhatului se află în spatele acestui tip de perversiune, care este caracteristic unui mare număr de femei”¹⁷. Trăsătura masochistă devine inteligibilă în contextul debutului celei de-a doua faze de dezvoltare, definită și ca „invazia urobobusului patriarhal”. Femeile blocate în această etapă a dezvoltării psihice sunt adesea marcate de trăsături masochiste; forța masculină dominatoare ia în stăpânire psihicul, iar femeia ce rămâne captivă acestei etape nu-și va asuma niciodată aspectele feminine. Din punct de vedere mitologic, experiența arhetipală a masculinului este inițial trăită ca întâlnirea cu personaje masculine demonice (satiri, cabiri), apoi cu zei falici și htonieni (Pan, Poseidon, Hades) și, în final, cu zeități mai complexe de tipul Dionysus and Wotan, Osiris sau Shiva.

Acesta este tabloul în care Strickland joacă un rol esențial, devenind o întruchipare a *Animusului* barbar, primitiv. Agentul este un mitocan incapabil de empatie: urinează în fața Zeldei și Elisei, încearcă să inspire frică, îl torturează pe omul-amfibie, își tratează soția și copiii ca pe simple posesii materiale și are un comportament belicos, agresiv. Adevărat reprezentant al patriarhiei tradiționale și al consumerismului, Strickland manifestă o nevoie de putere nemăsurată, metaforic exprimată de extensia falică pe care o poartă mereu cu el – bastonul de cauciuc. Iată un subtil comentariu referitor la condiția femininului într-o lume în care valorile masculine primează, iar nevoia de putere copleșește erosul și empatia.

Alternativ, Strickland poate reprezenta funcția inferioară a eroinei – Gândirea¹⁸. Să nu uităm că agentul este un rațional, un cugetător. Pentru el, toate problemele pot fi soluționate cu ajutorul unui plan bine pus la punct; totul este „să gândești pozitiv”¹⁹. În acest sens, putrezirea degetelor sale semnifică o deterioare ireversibilă a funcției gândire.

Relația dintre Strickland și Hoyt constituie un exemplu perfect al modului în care Animusul are la bază – și este profund influențat de – complexul și arhetipul patern, generalul reprezentând aceleași caracteristici ca agentul, dar hiperbolizate. Este crud, brutal, violent, lipsit de orice fel de înțelegere. Atunci când Creatura este răpită, îl amenință pe Strickland cu aneantizarea: „vei fi ne-născut, nefăcut, anulat”. Asemeni unui zeu distructiv, generalul își atribuie puteri nesfârșite: „Numără aceste stele cu mine. Sunt cincă. Asta înseamnă că pot să fac tot ce vreau”²⁰. I se opune, într-un mod complet ineficient, o altă figură paternă: Giles, vecinul Elisei, bătrânul

¹⁶ E. Neumann, *Fear of The Feminine*, New York, Princeton University Press, 1994.

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ Pentru Jung, există două modalități principale de judecată: gândirea și sentimentul. Atunci când sentimentul domină conștiința unei persoane, gândirea este cel mai adesea inferioară, nedevelopată, ineficientă.

¹⁹ Strickland citește cartea *Positive Thinking*.

²⁰ Replica este rostită atunci când decizia sa de a omorî Creatura este contestată.

desenator ratat, alcoolic în remisiune. Deși sensibil, plin de bunăvoință și empatie, Giles este complet depotențat și nu poate oferi suport eroinei în lupta cu Animusul tiranic; îi spune Elisei, validând o neputință deja evidentă: „Suntem nimeni. Nu putem face nimic”. În limitele cazuisticii nevrotice, un astfel de scenariu corespunde unei femei cu o imagine paternă fragilă, ineficace (un tată absent fizic sau psihic), incapabilă să țină piept lumii înconjurătoare. O variantă a acestei constelații o constituie și „femeia fără umbră”, care s-a rupt de propria corporalitate și de aspectele de umbră²¹, adică tocmai eroina noastră – firavă, diafană, submisivă.

În cazul Elisei, discernem o imagine paternă splitată: pe de o parte, un tată abuziv, distant, asemeni unui *deus otiosus* căruia nu-i pasă de propria creație; pe de altă parte, un bătrân neajutorat, măcinat de propria inadaptare. Prin urmare, comportamentul și trăirile eroinei traduc absența dureroasă a unei imagini paterne unitare, ocrotitoare și suportive: ea este o neadaptată, o izolată, o femeie ce trăiește în lumea fantasmelor acvatice infantile.

Iată de ce *Animusul* la care se raportează este, ca forță impersonală și covârșitoare, specifică etapei secunde descrise de Neumann²²: „puterea inconștientului penetrează și zdrobește, este trăită ca masculinitate care răpește, capturează, străpunge”. În acest context, apare miraculoasa Creatură: bizară, unică, neînțeleasă, primitivă și totuși de o profundă sensibilitate, așa cum o dovedește preferința sa pentru muzică, capacitatea de empatie și tandrețea pe care i-o arată personajului principal feminin și lui Giles. Deși Strickland îl numește „a filthy thing”, „an animal”²³, Elisa vede dincolo de aparențe. Ulterior înțelege și capacitățile sale supra-naturale, căci omul-amfibie este un vindecător. De altfel, pe lângă primitivismul Creaturii, potențialul sanogen și creator al arhetipului este evident. Atunci când se găsește în apropierea omului-amfibie, Giles își recapătă creativitatea, redescoperă plăcerea de a picta, iar masculinitatea sa ofilită renaște în mod miraculos (începe să-i crească părul de mult pierdut). Elisa găsește pentru prima oară curajul și determinarea de a lupta pentru ceea ce-și dorește, de a se opune unei forțe opresive (răpește Creatura pentru a o salva și îl înfruntă pe Strickland). Zeul are capacitatea de a constela aspecte pozitive: Elisa devine mai temerară, Giles – mai creativ, Zelda – mai asertivă; chiar și spionul rus își redescoperă umanitatea și generozitatea.

Precedat de o pleoră de oameni-amfibie celebri – *The Man From Atlantis*²⁴ sau *Aquaman*²⁵ –, personajul din *Forma apeii* este cel mai puțin uman din seria de super-eroi. În timp ce verii săi mai comerciali și, probabil, mai celebri, trăiesc în mijlocul oamenilor și se supun legilor muritorilor, Creatura este mai degrabă o forță misterioasă greu descriptibilă, ale cărei mobiluri, dorințe și finalități sunt adesea ininteligibile. *Aquaman* este un telepat deosebit de puternic și rapid, ce poate controla

²¹ E. Neumann, *Fear of The Feminine*, New York, Princeton University Press, 1994, p. 10.

²² *Ibidem*.

²³ Un lucru dezgustător, un animal.

²⁴ Personajul principal al unei serii americane televizate, difuzată pe NBC în perioada 1977–1978.

²⁵ Super-erou, rege al Atlantisului, creat de Paul Norris și Mort Weisinger în 1941, pentru DC Comics.

viețuitoarele marine. El beneficiază de o fiziologie unică ce-i permite să trăiască atât pe pământ – metaforic, în sfera conștientă –, cât și în adâncurile oceanului – în lumea inconștientului colectiv. Prin contrast, Creatura *din Forma apei* nu poate supraviețui prea mult timp în mediu aerob. Ea este o ființă a apelor, a inconștientului, căci arhetipul nu poate fi pe deplin conștientizat.

Complet cucerită de misterul omului-amfibie, Elisa încearcă să stabilească contactul printr-o jertfă: îi dăruiește ouă. Gestul său amintește de ritualurile apotropaice întâlnite în majoritatea religiilor primitive: bunăvoința zeității este asigurată prin dăruirea alimentelor sau obiectelor. Căci aceasta este calea adecvată de a vorbi cu Zeul, de a stabili legătura cu *Arhetipul*: oferirea unei jertfe semnificative. Iar trăirile Elisei la prima întâlnire cu omul-amfibie sunt specifice întâlnirii cu numinosul: teamă și fascinație, amalgamate și covârșitoare. Probabil aceleași sentimente pe care le-a încercat și frumoasa Bella²⁶ la întâlnirea cu Bestia: ambelor eroine le-a fost „dat” să se întâlnească cu Animusul și să găsească modalități de apropiere. În ambele situații, teriomorfismul aspectelor masculine semnifică distanța față de conștient, lipsa de umanizare. Avem de-a face cu sămburele arhetipal autentic: copleșitor, seducător, incontrollabil, incognoscibil.

Von Franz considera că sarcina Bellei este aceea de a se confrunța cu realitatea, în loc s-o ignore, și de a integra acea parte a personalității sale – Animusul – pe care o considera bestială, respingătoare²⁷, ceea ce concordă cu o potențială misiune a Elisei. Ambele femei întâlnesc niște creaturi neobișnuite și ambele învață să comunice cu acestea. Bella își învinge aversiunea față de Bestia cea respingătoare și îi arată compătimire, înțelegere; Elisa îl privește pe omul-amfibie cu compasiune și interes. Ambele eroine văd dincolo de înfățișarea inumană a partenerilor lor: ele ghicesc frumusețea și profunzimea de dincolo de gheare și solzi.

În ambele instanțe, componenta sexualității este evidentă, căci întâlnirea cu *Animusul* atrage după sine dorința fuziunii cu masculinul – atât la nivel spiritual, cât și fizic. Dansul protagoniștilor apare aici ca metaforă a seducției și uniunii sexuale, căci scopul final este întotdeauna *coniunctio*²⁸ sau *unio mistica*. Fie că vorbim despre elegantul vals al Bellei și al Bestiei, sau despre mult mai modernul și spectaculosul dans hollywoodian al Elisei și al omului-amfibie, subtextul este aspirația spre uniunea cu *Animusul*, respectiv încercarea de relaționare cu arhetipul. Diferența fundamentală constă însă în natura dansului și, implicit, a uniunii. Să nu uităm că Bella este totuși un personaj voluntar, puternic, hotărât. Scopul ei este acela de a o civiliza pe Bestie, de a-i reda înfățișarea de prinț fermecător, adică de a o umaniza. De aceea dansul lor se petrece într-un spațiu real, în palatul ce aparținuse prințului

²⁶ *Frumoasa și bestia* (franceză: *La Belle et la Bête*) este un basm tradițional cules de romanțierul francez Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve.

²⁷ M.-L. Von Franz, *The Process of Individuation, Man and His Symbols*, ed. C. G. Jung, Garden City, Doubleday, 1964, p. 194.

²⁸ *Coniunctio* este un termen ce desemnează uniunea contrariilor, contopirea fertilă și nașterea unor noi posibilități.

înainte de transformarea fatidică. Elisa însă dansează cu Creatura în fantasmă, adică se lasă copleșită de inconștient, atrasă de forțele arhetipale într-un univers supra-uman. Bella reușește să relaționeze cu Animusul și să-și urmeze drumul spre individuare²⁹; Elisa cade în fascinația inconștientului.

Există, de altfel, pe parcursul filmului, multiple indicii care anunță un sfârșit funest. În primul rând, producția cinematografică debutează cu imaginea unui apartament inundat, simbolizând invazia copleșitoare a inconștientului și înecarea unui Eu fragilizat.

În al doilea rând, observăm metafora oului. Dincolo de simbolistica evidentă a renașterii, a reînnoirii – iar întâlnirea Elisei cu Creatura este o renaștere pentru tânăra femeie –, ouăle din film sunt fierte, deci moarte, nefertile. Este ca și cum uniunea dintre cele două ființe nu poate crea ceva viu. Căci uniunea cu Zeul, cu arhetipul, nu poate naște ceva uman, ci doar deschide calea spre invazia inconștientului. De altfel, Jung sublinia faptul că „Animus-ul este psihopomp, un mediator între conștiință și inconștient și o personificare a acestuia din urmă”³⁰, ceea ce atrage după sine marele risc al fuziunii cu arhetipul: dacă nu reușești să păstrezi un Eu echilibrat, puternic și flexibil, căderea în inconștient este ireversibilă. Așa cum sublinia și von Franz³¹, întâlnirea cu forțele inconștiente este înspăimântătoare și primejdioasă. Dacă nu reușești să umanizezi Bestia, să te păstrezi în lumea conștientului, consecința ar fi declanșarea psihozei, pierderea oricărei legături cu realitatea concretă.

În al treilea rând, remarcăm tendința eroinei de a se identifica iremediabil cu Creatura. „Nu scot niciun sunet, ca el ... Tot ceea ce sunt, tot ceea ce am fost vreodată ... m-a adus aici ... la el”, îi spune ea lui Giles. Chiar dacă la început încearcă să-l civilizeze (îl învață limbajul semnelor, îi pune muzică, își declară iubirea față de el) și la un moment dat este conștientă de faptul că trebuie să renunțe la el, să-l elibereze, ulterior, fascinația arhetipului este mult prea covârșitoare. Avem de-a face cu ceea ce Jung numea *participation mystique*, ce „constă în faptul că subiectul nu se poate distinge în mod clar de obiect, dar este legat de acesta printr-o relație directă, care se ridică până la nivelul de identitate”³². Specifică mentalității primitive, această stare este „o caracteristică a stării mentale din copilăria timpurie și, în cele din urmă, a inconștientului adultului civilizat”³³. Numai că parcursul Elisei eludează conștientul și duce la identificarea finală, ireversibilă: moartă în lumea reală, renăscută în brațele Creaturii, în apele feerice, simbol al inconștientului. Și pentru ca transformarea să fie finală, personajului feminin îi cresc branhiile, adică devine și ea o „Creatură a apelor”.

Interesant este faptul că nu întâlnirea cu Strickland declanșează psihoza finală, ci comuniunea cu Creatura. Agentul nu reprezintă decât o fațetă a Animusului și, prin

²⁹ Individuarea este, în viziunea jungiană, un autentic proces evolutiv al personalității, scopul final al dezvoltării psihice și al procesului terapeutic.

³⁰ C. G. Jung, *Două scrieri despre psihologia analitică*, OC 7, „Anima and Animus”, București, Editura Trei, 2007, par. 33.

³¹ M.-L. Von Franz, *Archetypal Patterns in Fairy Tales*, Toronto, Inner City Books, 1997, p. 132.

³² C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, în OC 6, „Definiții”, București, Editura Trei, 2004, alin. 781.

³³ *Ibidem*, alin. 741.

urmare, nu beneficiază de aceeași forță fascinatorie. Paradoxal, antipaticul personaj ar fi putut să reprezinte o cale de ieșire din impas, de dezvoltare personală, în condițiile în care reunește atâtea atribute ale Umbrei. Jung vorbea adesea despre un fel de mariaj între Animus și aspecte ale Umbrei, ceea ce ar constitui o forță copleșitoare pentru un El slab, imatur³⁴. Într-un seminar din 1932, el susține că femeia trebuie să-și fi acceptat Umbra, adică aspectele inferioare, pentru a fi în măsură să relaționeze cu Animusul: „(...) ajungi la Animus prin intermediul Umbrei; căci nu poți ajunge la Animus fără să-ți vezi Umbra, fără să-ți înțelegi aspectele inferioare. Când poți să-ți vezi Umbra, ești capabil să te detașezi de Animus (și Anima); dar atâta timp cât nu o vezi, n-ai nici cea mai mică șansă”³⁵.

Astfel putem înțelege minunata poveste a Bellei, care, înainte de a îmblânzi Bestia, renunță la un mod de viață exagerat de virtuos, în coconul spiritualității antiseptice. Ea se transformă, din fecioara de o bunătate exemplară, într-o femeie matură care-și asumă propria sexualitate și complexitate. Elisa însă nu reușește să integreze aspectele de Umbră; până și sexualitatea este trăită doar în fantasmă: dansul cu Creatura este o scenă onirică, iar actul sexual propriu-zis are loc tot în apă, în tărâmul inconștientului.

Lipsită de căldura primară a îmbrățișării materne, un copil nedorit, traumatizat și infirm, eroina nu reușește să dezvolte un Eu suficient de puternic și flexibil, capabil să reziste asalturilor inconștientului. Astfel putem înțelege și etimologia numelui personajului principal feminin: Elisa – cea dedicată lui Dumnezeu, femeia-copil al cărei destin inextricabil este căderea în brațele Zeului, în inconștient.

³⁴ B. Hannah, *The Inner Journey: Lectures and Essays on Jungian Psychology (Studies in Jungian Psychology)*, Toronto, Inner City Books, 2000, p. 110.

³⁵ C. G. Jung, *The Visions Seminars*, Zürich, Spring Publications, 1976, p. 211.