



Vilnius  
universitetas

VILNIAUS UNIVERSITETAS  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS  
BALTIJOS KALBŲ IR KULTŪRŲ INSTITUTAS  
SKANDINAVISTIKOS CENTRAS

Arūnė Pakalniškytė

**Moters reprezentacija norvegų kino režisierės Edith Carlmar filmuose**

Magistro baigiamasis darbas

Vadovė: doc. Dr. Atėnė Mendelytė

2023  
Vilnius

# TURINYS

<b>ANOTACIJA</b> .....	3
<b>I. ĮŽANGA</b> .....	4
<b>II. ANKSTESNI TYRIMAI</b> .....	5
<b>III. TEORINIS PAGRINDAS</b> .....	9
III.1 Žvilgsnis .....	9
III.1.1 Laura Mulvey .....	9
III.1.2 Johnas Bergeris .....	11
III.1.3 Claire Johnston .....	12
III.1.4 Steve'as Neale'as .....	13
III.1.5 E. Ann Kaplan .....	14
III.2 Žanrai ir lytis .....	15
III.2.1 Jackas Boozeris .....	15
III.2.2 Mary Ann Doane .....	16
III.2.3 Linda Williams .....	18
<b>IV. METODAS</b> .....	19
IV.1. Naratyvinė ir kinematografinė analizės .....	19
<b>V. ANALIZĖ</b> .....	24
V.1 Sonios reprezentacija filme <i>Døden er et kjærtegn</i> .....	24
V. 2 Gerdos reprezentacija filme <i>Ung flukt</i> .....	37
V. 3 Evos reprezentacija filme <i>Ung frue forsvunnet</i> .....	45
<b>VI. DISKUSIJA IR IŠVADOS</b> .....	53
<b>VII. LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SARAŠAS</b> .....	55
<b>SAMMENDRAG</b> .....	60

## ANOTACIJA

Šio magistro darbo tyrimo objektas yra XX amžiaus norvegų kino režisierės Edith Carlmar filmai *Døden er et kjærtegn* (1949), *Ung flukt* (1959) ir *Ung frue forvunnet* (1953). Filmų pagrindinės veikėjos yra moterys: Sonia, Gerda ir Eva. Rašto darbe analizuojamos kiekvienos iš jų reprezentacijos iš feministinės perspektyvos. Metode tyrimui atlikti derinamos naratyvinės ir kinematografinės analizės. Analizuojant filmus daugiausia remiamasi feministine kino teorija ir tokiais autoriais, kaip Laura Mulvey, Claire Johnston, Mary Ann Doane, Steve'u Neale'u ir kt. taip pat atsižvelgiama į kiekvieno filmo žanro specifiką ir su jais susijusias teorijas. Metodas leidžia atpažinti ir suprasti klasikines žanrų konvencijas moterų reprezentacijų atžvilgiu ir analizuoti, kaip Edith Carlmar konstruoja moterų reprezentacijas savo filmuose, ar režisierė peržengia žanrų konvencijas, kurie formavosi patriarchalinės ideologijos dominavimo metu, ar ne.

Raktiniai žodžiai: *feminizmas, reprezentacija, moteris, kinas, Norvegija.*

## I. IŽANGA

Edith Carlmar (1911–2003) yra pirmoji režisierė moteris Norvegijoje, kūrusi XX amžiaus viduryje (Moi 2019). Jos filmai sulaukdavo daug populiarumo bei kritikos, tačiau tyrimų, analizių, straipsnių apie šią režisierę mažai. Tradiciškai, moters personažas kine būdavo skiriamas vyriškajam žvilgsniui, kurį suformavo dominuojanti, patriarchalinė ideologija. Moters kūno sudaiktinimas, jos jausmų ir emocijų pašalinimas – įprasta to meto kino žanrams, ypač *film noir* žanre (Place 1998:47). Tačiau Carlmar renkasi kitokią perspektyvą. Kadangi kinas tuo laiku buvo viena iš medijų priemonių pasiekti dideles auditorijas, filmuose pasakojamos istorijos neabejotinai darė poveikį žiūrovų suvokimui apie moteris ir jų vietą visuomenėje. Režisierė savo filmais formavo žiūrovų požiūrį į nusistovėjusias socialines, kultūrinės ir politines vertybes. Apie tai byloja ir 2003 metais įkurtas Carlmar vardo apdovanojimas, skiriamas moterims dirbančioms kino srityje, kurios savo kūryba nebijo peržengti nustatytų ribų, drąsiai kalba apie socialines problemas moterų atžvilgiu (Holst 2012:27). Paradoksalu, nes tai rodo, kad Carlmar, kaip pirmoji režisierė moteris Norvegijoje, yra žinoma šalyje, tačiau tyrimų apie jos filmus rasti sudėtinga. Todėl šis magistro darbas gali tapti nedideliu, tačiau naudingu įnašu į moterų ar/ir būtent Carlmar kine esančių moterų reprezentacijų tyrimus. Todėl šio darbo tikslas yra išsiaiškinti, kaip moteris yra reprezentuojama Edith Carlmar filmuose. Šiam tikslui pasiekti išsikelti trys probleminiai klausimai: 1)Kaip režisierės filmuose vizualiai konstruojamos moterų reprezentacijos pasakojimo atžvilgiu? 2)Kaip vaizduojami moterų santykiai su vyrais ir kitais veikėjais? 3)Ar konkretaus filmo žanro konvencijos daro įtaką moterų reprezentacijoms ir ar keliami iššūkiai stereotipinėms žanrų konvencijoms režisierės filmuose?

## II. ANKSTESNI TYRIMAI

Tyrimų, kuriuose nagrinėjamos tokios temos, kaip lyčių skirtumai, hierarchija šeimose, sudėtingi vyrų ir moterų santykiai, moterų padėtis patriarchalinės ideologijos akivaizdoje, iš feministinės perspektyvos Edith Carlmar filmuose randama mažai. Nors režisierės filmai sulaukdavo populiarumo tarp žiūrovų ir kino kritikų, analizių ir tyrimų apie tai, kodėl šie filmai tapo populiarūs ar kokios temos juose nagrinėjamos, beveik nėra. Todėl šis magistro darbas gali būti naudingas papildant moterų kino sąvoką, tai pat papildant moterų reprezentacijų skandinavų (ar konkrečiai Edith Carlmar) kuriamame kine, kuris Lietuvoje pastaraisiais metais darosi vis populiariesnis, tyrimo lauką, naudingais rezultatais. Daugumoje autorių darbų apie režisierę labiausiai koncentruojamasi į tai, kad autorė buvo pirmoji režisierė moteris Norvegijoje, kūrusi ilgo metro meninius filmus ir kaip tai tapo savotišku tramplinu kitoms kūrėjoms aktyviau reikštis kino industrijoje. Vienas iš tokių darbų, tai režisierės Anette Svane straipsnis „From Edith Carlmar to Iram Haq: Women in the Norwegian Film Industry“ (2020), kuriame autorė aptaria Carlmar režisūros pradžią bei akcentuoja vieną iš jos filmų, t. y. *Døden er et kjærtegn*, kuris laikomas drąsiu režisierės moters, kuri debiutuoja vyrų dominuojančioje industrijoje, pareiškimu. Toliau pristatomos kitos, pasižymėjusios norvegų kino režisierės moterys, tokios, kaip Solvejg Eriksen, Anja Breien, Nicole Macé, kurioms įkvėpimu buvo Carlmar, padėjęs kūrėjas moteris *žaišti* lyčių rolėmis kine, laužyti nusistovėjusius stereotipus, skatinti vadovaujančius visuomenės veikėjus atkreipti dėmesį į moterų padėtį ir imtis veiksmų jai gerinti (Svane 2020:160).

Trumpai Carlmar asmenybę, jos biografiją bei kūrybą aprašė Ingrid Dokka knygoje *Jeg ser alt i bilder: filmregissøren Edith Carlmar* (2000). Dokka išsamiai aptaria populiariausių režisierės filmų siužetus bei pristato jų kūrybos procesus. Rašytojos pateiktos išvalgos antrina Svane, nes ji taip pat teigia, kad Carlmar filmuose nagrinėjamos temos skatina visuomenę labiau atsigręžti į savo moralinius principus ir kelti klausimus dėl moters padėties konservatyvioje, patriarchato valdomoje visuomenėje, tai labiausiai pabrėžiama kalbant apie vieną iš filmų – *Ung frue forvunnet* (1953) (Dokka 2000:59 – 65).

Taip pat galima paminėti Mariah Larsson ir jos knygą *A Cinema of Obsession: The Life and Work of Mai Zetterling* (2019). Knygoje aptariama to paties laikmečio viena pirmųjų švedų režisierių moterų - Mai Zetterling. Režisierės kūryba pasižymėjo feministiniu požiūriu, ji kėlė klausimus apie moterų lygybę, lyčių skirtumus, kalbėjo apie moters padėtį visuomenėje, moteriškumui keliamus reikalavimus. Zetterling kūryba buvo kritikų laikoma kontraversiška, nes jos filmai atvirai kalbėjo seksualinėmis temomis (Larsson 2019:12).

Kur kas daugiau tyrimų randama apie moters reprezentaciją kine kalbant bendrai apie kiną (bell hooks *Reel to Real: Race, class and sex at the movies* [2008], Davidas Grevenas *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror* [2011], Eugene Nulman „Representation of Women in the Age of Globalized Film“ [2013], Luoying Yang, Zhou Xu, and Jiebo Luo

„Measuring Female Representation and Impact in Films over Time“ [2020], Tessa Lewin „Real World: Empowering Representations of Women through Film“ [2012]) neišskiriant būtent Carlmar, kaip režisierės. Dažniausiai analizuojami XXI amžiaus Holivudo filmai, kuriuose vyrauja stereotipiniai moterų paveikslai žiniasklaidoje, animaciniuose ar fantastikos žanro filmuose. Vienas iš mokslininkų, analizuojančių moterų reprezentacijas Holivudo kine yra Ian Kunsey. Remdamasis kitų mokslininkų atliktais tyrimais, Kunsey teigia, kad kino industrijoje vyksta aktyvi moterų diskriminacija, dėl šios priežasties daugiausia pagrindinių rolių atlieka vyrai, ko pasekoje, vis mažiau atsiranda moterų, norinčių studijuoti vaidybą ar režisūrą ir tai paverčia kino industriją tokia terpe, kurioje dominuoja aktoriai ir režisieriai vyrai (Kunsey 2018:28). Požiūris į moteris režisieres, anot autoriaus yra neigiamas, nes jos kelia didesnę riziką piniginiu atžvilgiu, nes yra laikomasi nuostatos, kad populiariausius filmus kuria vyrai, todėl jiems yra suteikiamas didesnis biudžetas filmų kūrybai (2018:29), o tai padeda garsinti jų, kaip režisierių vardus ne tik šalies viduje, bet ir už jos ribų. Taigi, Holivudo kino industrijoje vyravusios ir vis dar tebesitęsiančios tendencijos moterų atžvilgiu, galimai daro poveikį europietiškajai kino industrijai.

Tyrėja Ivana Katsarova teigia, kad nepaisant šiandien matomo moters padėties visuomenėje pagėrėjimo, stereotipinis lyčių vaizdavimas kine vis dar išlieka. Anot autorės, atlikti tyrimai, analizuojant 855 populiariausių skirtingų žanrų filmus, išleistus nuo XX a. vidurio iki XXI a. pradžios, išryškėja tendencija, kad vyrų personažų juose yra dvigubai daugiau nei moterų, o pastarosios įprastai atlieka žmonos, mamos, draugės vaidmenis, taip pat jos dvigubai dažniau yra įtraukiamos į seksualinius santykius vaizduojančias scenas (Katsarova 2019:2). Kito autorės pateikto tyrimo rezultatai rodo, kad Europos kine moterų režisierių taip pat yra kur kas mažiau nei vyrų – paėmus laikotarpį tarp 2012 ir 2016 metų moterys režisierės Europoje sudaro tik 19,6% visų režisierių (Katsarova 2019:4). Autorė taip pat antrina Kunsey pateiktoms išvaidoms. Ji teigia, kad Europos kino industrijoje moterų režisierių mažą skaičių lemia ir skiriamas nevienodas finansavimas filmų kūrybai. Katsarova pateikia pavyzdį, kad Europos Tarybos kultūros paramos fondo remiamų moterų režisierių projektų biudžetas buvo 40% mažesnis, nei vyrams režisieriams skiriamo finansavimo (2019:4). Autorė Alicia Malone teigia, kad XX amžiaus pirmojoje pusėje, moterys negalėjo konkuruoti su režisieriais vyrais, dėl lėšų trūkumo, nes Didžioji depresija kino industriją pavertė tik pelno siekiančiu verslu, o ne kūrybine meno sfera (2017:20). Kaip teigia autorė, moterys kūrėjos negaudavo didelio finansavimo, nes vyravo požiūris, kad valdyti verslą gali tik vyrai (Malone 2017:21). Taigi, tiek Holivudo, tiek Europos kine moterims režisierėms nebuvo ir vis dar nėra suteikiama pilnavertė kūrybinė laisvė, todėl moterų atstovavimas kino industrijoje yra nedidelis, jų kuriamas kinas nesulaukia didelio populiarumo, galimai dėl to kai kurios kūrėjos renkasi avangardo, dokumentikos žanrus, kurie neretai laikomi nedidelio biudžeto filmams.

Tačiau yra tyrėjų, teigiančių, kad tam tikruose žanruose, moterų rolės įgauna didesnę reikšmę. Anne Marit Myrstad savo straipsnyje „Chic, powerful and dynamic: Modern woman in Norwegian Housewife films

of the fifties“ analizuoja norvegų filmus, kurie išleisti tarp 1953 ir 1972 metų, apie namų šeimininkes. Atrodo, kad būtent šis, moteriai, priskiriamas socialinis vaidmuo jau suponuoja apie stereotipinį požiūrį į moterį, tačiau autorė pateikia įdomius tyrimo rezultatus. Ji teigia, kad tokiuose filmuose namai įgauna modernumo ir pažangumo simbolį, o jais besirūpinanti moteris tampa dominuojanti ir svarbi, nes ji peržengia tradicines nuostatas lyčių skirtumų atžvilgiu (Myrstad 2006:21). Tokiuose filmuose labiau atkreipiamas dėmesys į namų šeimininkės poreikius tvarkantis namuose, o vyrai, kurie to nesugeba daryti, dažnai yra pajuokiami, kas, anot autorės, padeda ugdyti, moters, kaip žiūrovės, savivertę (2006:21). Tokiu būdu filmai tampa ne tik pramoga, bet ir įgauna stiprią socialinę prasmę, nes skleidžia žinią visuomenei, kad moters ir vyro rolės šeimoje yra kintamos. Tačiau tokioms išvadoms sunku pritarti, kadangi šiuose filmuose yra patvirtinamas stereotipas, jog moters pareiga – būti gera šeimininke. Tad yra nurodoma, kad jos gali gerai jaustis, bet turi priimti stereotipinę rolę.

Taip pat autorė analizuoja kito, šiandien populiaraus norvegų kino režisieriaus Joachimo Trierio filmuose esančias moterų reprezentacijas straipsnyje „Soft strength, mild mystery: Female characters in the films of Joachim Trier“, nes režisierius sulaukė kritikos dėl to, kad jo filmuose moterys yra konstruojamos, kaip pasyvios siužetų dalyvės (Myrstad 2019:211). Autorė analizuoja tris Trierio filmus, moterys juose užima tik antraeilius vaidmenis ir yra rodomos iš vyro perspektyvos. Myrstad pateikia tyrimo rezultatus, kurie atskleidžia, kad visas tris herojes sieja bendri bruožai – jos yra filmuojamos stambiu planu, kuriame atskiruose kadruose išryškinašamos tam tikros moterų veido detalės, plaukai, oda, kaklas ir visą tai sukuria ne grėšmingos ir ne gundytojos moters paveikslą. Režisierius tokiu švelniu būdu perteikia moterišką estetiką, tačiau nepadaro jos perdėtą seksualumą skleidžiančiu objektu (Myrstad 2019:216). Veikėjos moterys, anot autorės, režisieriaus filmuose atvirkščiai, nei buvo teigiama kritikų, yra pateikiamos kaip nepriklausomos, nes jos nėra atsakingos už pagrindinių herojų vyrų patiriamus sunkumus (2019:216).

Dar vienas įdomus autorės darbas, kuriame analizuojamas moters charakteris norvegų 1960–tųjų meniniuose filmuose – „Hjemløs? Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm“. Tyrimo objektu autorė pasirenka dviejų to laikotarpio žymių norvegų režisierių Pålø Løkkebergo ir Rolfo Clemenso filmus. Nors filmuose pagrindinį vaidmenį atliekančios moterys yra vaizduojamos, kaip nepriklausomos ir priskiriamos moderniai visuomenei, jos yra konstruojamos, kaip akį traukiantys objektai, o siužetai atskleidžia, kad moterys yra protagonistų vyrų nesėkmių priežastis (Myrstad 2013:18). Tai, anot Myrstad ryškiausiai atskleidžiama Clemenso filme, kai moteris, kuri yra motina, filmo eigoje išlaisvinama – ji tampa seksualiai (2013:18) Tiek Clemenso, tiek Løkkebergo filmuose esančias moters reprezentacijas autorė laiko paradoksaliomis – moters laisvę atspindi jos seksualumas, tačiau tai ją paverčia, kaip laisvai prieinamą žiūrovo vyro žvilgsniui ir suvaržo jos, kaip svarbaus filmo charakterio suvokimą (2013:18). Tačiau įdomu ir tai, kad autorės manymu, tokiu moters pozicionavimu filmuose, režisieriai bando atkreipti visuomenės dėmesį

į moters padėtį, jie kritikuoja patriarchalinę kino tradiciją ir tokiu būdu siekia socialinių pokyčių lyties atžvilgiu.

Profesorė Veronica Pravadelli straipsnyje „Women’s cinema and transnational Europe“ (2016) nagrinėja moters vaizdavimo kine ypatumus XX a. pabaigoje ir moterų kino situaciją šiandien. Ji savo darbe naudoja išsireiškimą *moterų kinas*, turintį trigubą prasmę. Anot autorės, moterų kinas gali reikšti kiną, kurį režisuoja moterys, kiną, kuriame pagrindinis vaidmuo yra skiriamas moterims arba kiną, kuris skirtas moteriškai auditorijai (Pravadelli 2016:330). Autorė pradeda nuo to, kad XX a. pirmasis dešimtmetis buvo kur kas palankesnis laikotarpis moterims režisierėms, nei vėlesnis, nes tada dar nebuvo prasidėjusi industrializacija, kuri reikė patriarchalinės visuomenės įsigalėjimą (Pravadelli 2016:330). Profesorė toliau kalba apie tai, kad nuo 70–tųjų moterys vis dažniau stengėsi kurti feministinį kiną, kuriuo būdavo priešinamasi nusistovėjusioms konvencijoms, tačiau tai daugiau skleidėsi dokumentiniame ir avangardo kine, mažiau meniniame kine (Pravadelli 2016:331). Carlmar kūryba kine labiausiai skleidėsi XX amžiaus viduryje. Tai daugiausia buvo draminiai filmai, kuriuose galima išvelgti feministinių apraiškų ir jas analizuoti. Režisierės filmus įdomu tirti atsižvelgus į Pravadelli teiginius, nes matomai, toks reiškinys nebuvo populiarus dramos žanro filmuose 1970–siais. Moterų kinas, anot autorės, dažniausiai perteikia tikras moterų istorijas vykusias ar dabar vykstančias politiniuose, kultūriniuose bei socialiniuose kiekvienos šalies, kurioje kuriamas kinas kontekstuose (Pravadelli 2016:331).

Carlmar buvo pirmoji ilgo metro filmų režisierė moteris Norvegijoje (Dokka 2018). Nors informacijos apie režisierę nėra daug, tačiau jos filmai sulaukė daug dėmesio, kėlė diskusijas. Kadangi moteris režisierė, kurianti populiarus filmus nebuvo dažnas reiškinys tuometinei visuomenei, galima daryti prielaidą, kad Carlmar taip prisidėjo prie moterų kino vystymo šioje industrijoje. Svarbu atsižvelgti į kitų autorių, tyrusių moterų kiną, darbus ir aiškintis, kaip feminizmas prie to prisidėjo. Tada galima analizuoti ir ieškoti feminizmo apraiškų Carlmar filmuose. Žinoma, režisierė nebūtinai privalo sąmoningai turėti feministinių idėjų tam, kad kurtų moterų kiną. Svarbiausia, kad jos kuriamos veikėjos perteiktų išskirtines istorijas bei patirtis. Kokybiškas moterų kinas nėra priklausomas nuo feminizmo, tačiau ši perspektyva gali būti naudinga priemone parodyti vyraujančius lyčių stereotipus visuomenėje, padėti priešintis nusistovėjusiai lyčių nelygybei.

Taigi, analizių apie Edith Carlmar filmus išties sudėtinga rasti. Daugiau randama aprašomojo pobūdžio straipsnių, kuriuose pateikiama režisierės biografija ir informacija apie jos karjeros eigą. Šiek tiek daugiau tyrimų randama moterų reprezentacijų kine tema. Kontrastingų rezultatų randama norvegų kiną tyrusios Anne Marit Myrstad darbuose, kuriuose analizuojami vyrų režisuojami filmai ir juose pateikiami moterų paveikslai, vienuose filmuose jos kuriamos vyriškam žvilgsniui, kitos nėra objektyvizuojamos. Iš ankstesnių tyrimų taip pat galima pastebėti, kad mažai analizių atliekama išskiriant filmo žanrus, taip pat buvo nerasta analizių,



kuriuose aptariami moterų režisuoti filmai. Taigi, tai leidžia teigti, kad šiame magistro darbe atliekama analizė yra nauja ir aktuali.

### III. TEORINIS PAGRINDAS

#### III.1 Žvilgsnis

##### III.1.1 Laura Mulvey

Galima pastebėti, kad moters reprezentacija kine dažnai analizuojama tema mokslinėje literatūroje. Tačiau baigiamojo darbo tikslas yra atskleisti, kaip jos yra pateikiamos Carlmar filmuose: *Døden er et kjærtegn*, *Ung flukt* ir *Ung frue forsvunnet*. Todėl analizei atlikti pasirinkta feministinės kino teorijos perspektyva. Šios teorijos dėka galima išsiaiškinti, kokiam, vyriškam ar moteriškam žvilgsniui yra konstruojamas moters paveikslas, kokias identifikacijas jis skatina, taip pat galima suprasti, ar Carlmar kuriama moteris yra aktyvus subjektas, ar pasyvus objektas. Kadangi feministinė kino teorija remiasi principu, jog visuomenėje egzistuojančios patriarchalinės struktūros formuojami lyčių stereotipai dažnai atsispindi filmuose, analizuojant filmų veikėjas ir atsižvelgus dar į kiekvieno filmo žanro konvencijas, atskleidžiama, ar režisierė patvirtina ar paneigia šį principą.

Britų feministinio kino teoretikė Laura Mulvey 1975–iais metais savo išleistame straipsnyje „Visual pleasure and narrative cinema“ teigia, kad to meto kinui daug įtakos turėjo dominuojanti patriarchalinė ideologija<sup>1</sup> ir būtent dėl to vaidybiniame kine susiformavo konvencijos, kurios *įrėmino* kine vaizduojamą erotiką, kad ši teiktų pasitenkinimą vyriškai auditorijai (Mulvey 1975: 529). Kalbėdama apie kito stebėjimą ir šio proceso teikiamą malonumą, autorė naudoja Zigmundo Freudo pateiktomis išvalgomis apie psichoanalizę ir vartoja jo išskirtą terminą – *skopofilija*, (Freudas 1975:35) juo įvardijamas reiškinys, kai stebimas objektas suteikia stebėtojui jausmą, kad šis gali valdyti aplinką ir kad nuo jo priklauso stebimo erotinio objekto elgesys. Taip žiūrintysis patenkina savo vojeristinius lūkesčius, nes susikuria jam paklūstančią erotinę tikrovę (Mulvey 1975: 530). Tokį žvilgsnį Mulvey pavadina vyriškuoju (ang. *male gaze*), kuris visada nukreiptas į objektą moterį, todėl šio žvilgsnio dėka formuojami santykiai tarp lyčių yra netolygus ir aiškiai nurodo, kuri pusė visuomenėj yra dominuojanti (Arlauskaitė 2010:84). Tačiau žvilgsnis dar yra skaidomas į fetišistinį (kuris stebi vaizdus ir nesigilina į prasmes) ir vojeristinį (smalsų žvilgsnį, kuris patiria malonumą, domisi stebimu objektu).

Nors Freudas vartoja *skopofilijos* terminą kalbėdamas apie objekto stebėjimą, kaip vieną iš žmogaus obsesinių sutrikimų (kai objektą pradedama persekioti), Mulvey renkasi šią sąvoką kalbėdama apie moters objektyvizavimą kine. Taigi, kaip įvardina Mulvey, moteris populiariajame kine yra erotinį malonumą

---

<sup>1</sup> Magistro darbe *ideologijos* sąvoka traktuojama kaip tam tikros socialinės grupės suformuotų požiūrių, normų ir vertybių sistema (vle.lt 2021), kurių kiekvienas narys privalo laikytis, tam, kad galėtų būti pilnaverčiu tos grupės nariu.

teikiantis stebimas objektas. Čia išskiriamos dvi binarinių opozicijų sąvokos, kurias įveda autorė, tai – aktyvus subjektas vyras, nes jis patenkina savo skopofilinį lūkestį, o moteris – pasyvus objektas, nes ji yra vaizdinys, kuris suteikia stebinčiajam malonumą. Taigi, moteris tampa *skopofilijos* objektu, teikiančiu malonumą (Arlauskaitė 2010:25). Tačiau, autorė taip pat išskiria dar vieną aspektą, leidžiantį stebėtojiui pajusti pasitenkinimą, tai – susitapatinimas. Kadangi, pasak Mulvey, kine didelis dėmesys yra skiriamas protagonisto idealizuotai išvaizdai, jo santykiui su kitais personažais bei aplinka, atsiranda istorijos, kuriose subjektas nori įsivaizduoti save (Mulvey 1975:531). Autorė šioje vietoje naudoja veidrodžio išsireiškimą, kuri pasiskolina iš Jacqueso Lacano teorijos apie veidrodžio ir žmogaus savęs atpažinimą jame. Žmogus, anot autorės, mato kine save tokiu, koks jis galbūt nėra realybėje, tačiau norėtų būti ir tai reiškia, kad yra peržengiama realybė, subjektas kine pamato pašamonėje sukurtą idealųjį save (ego) (Mulvey 1975:531). Šie autorės išskirti stebėtojo lūkesčiai skatina kine kurtis tam tikroms reprezentacijoms, kurios formuoja subjekto suvokimą apie moterį, kaip erotinį objektą.

Tradiciškai, kine moters išvaizda yra kuriama taip, kad trauktų vyriškos lyties dėmesį ir darytų poveikį vyriškajam žvilgsniui: jos turi būti matomos ir stebimos auditorijos (Mulvey 1975:533). Tai autorė apibūdina, kaip moters būtinybę būti žiūrimai (ang. *to-be-looked-at-ness*). Autorė pabrėžia, kad beveik kiekviename filme turi būti moteris, kurios pagrindinė scena dažniausiai veikia prieš filmo siužetą, tai reiškia, kad scena, kurioje pasirodo moteris, susijusi su erotiniu siužeto nukrypimu, stabdo visą linijos veiksmą (Mulvey 1975:533). Tokiu būdu moters vaizdinys traukia ne tik pagrindinio herojaus, bet ir žiūrovo dėmesį bei žvilgsnį. O šiems dviem žvilgsniams susijungus, žiūrovas susitapatina su pagrindiniu herojumi ir jo realybe tampa pasakojamas filmo siužetas (Mulvey 1975:534). Kadangi, patriarchalinė ideologija yra vyraujanti tuometinėje visuomenėje, Mulvey teigia, kad būtent tai daro įtaką, jog vyras yra filmo siužetą valdančioji figūra su kuria tapatinasi žiūrovas vyras (1975:534). Taigi, vyras yra pagrindinė filmo ašis, apie kurią statomas siužetas - jo figūra kontroliuoja filmo eigą, dėl to, vyras savąjį žvilgsnį projektuoja į pagrindinį herojų arba savo pašamonėje susikurtą idealųjį save, o įvykus susitapatinimui, pajaučiama visko kontroliuojančio, valdančio filmo veiksmus, scenas ir išreiškiančio žvilgsnį herojaus galia, kuri suteikia erotinį malonumą stebinčiajam, nes moteris, tradiciškai, yra pasyvus objektas, kuriam įtaką daro aktyvaus subjekto, t. y. vyro, veiksmai ir sprendimai (Mulvey 1975:534).

Taigi, Mulvey kalbėdama apie vizualinį malonumą, išskiria, kad vyrai filmuose dažniausiai yra aktyvūs subjektai, o moterys pasyvūs objektai, moterų išvaizda specialiai yra kuriama taip, kad darytų stiprų erotinį poveikį, todėl jos yra *žiūrimos* (Mulvey 1975:533). Vyras žiūrovas, turėdamas aktyvią erotinio stebėjimo galią ir nukreipdamas savo žvilgsnį į moterį, susitapatina su į ją panašiu herojumi vyru, kuris filme yra visagalis ir kontroliuoja įvykių eigą. Todėl, galima daryti prielaidą, kad pasak Mulvey, tai vyras žiūrovas yra tas, kuris dažniausiai susitapatina su pagrindiniu herojumi.

Analizėje bus svarbios Mulvey išskirtos sąvokos: *aktyvus subjektas* ir *pasyvus objektas*, nes tada bus galima nustatyti, kokios rolės atitenka Carlmar filmuose esančioms moterims, ar jos aktyvios ar pasyvios. Nustatius šiuos parametrus, bus galima analizuoti, kokią funkciją atlieka moters reprezentacijos suteikdamos žiūrovui malonumą, ar jos išpildo vojeristinius lūkesčius, kitaip tariant, kokios identifikacijos yra skatinamos. Tai padės analizuoti, kokiai auditorijai ir kokiam žvilgsniui skiriami filmai.

### III.1.2 Johnas Bergeris

Apie žvilgsnį ir moters, kaip objekto stebėjimą, buvo kalbėta dar prieš Mulvey pateikiant savo išvalgas. Meno kritiko Johno Bergerio knygoje *Ways of seeing* rašoma apie mene vaizduojamas moteris ir teigiama, kad moters socialinis egzistavimas yra išreiškiamas jos gestais, išvaizda, pasisakymais ir aplinka (Bergeris 1972:46). Anot autoriaus, visuomenėje nusistovėjusios konvencijos moterų atžvilgiu, priverčia jas apgalvoti kiekvieną savo poelgį įvairiose situacijose ir tai, kaip jos atrodo kitiems, ypač vyrams, nes tai įprastai apsprendžia jos laimę gyvenime (Bergeris 1972:46). Taigi, moteris tampa priklausoma nuo savo įvaizdžio ir to, kaip ją vertina vyrai. Tačiau čia autorius teigia, kad moteris pati save paverčia regimuoju objektu, nes ji susidaro nuomonę apie save tik įvertinus tai, ką apie ją galvoja kiti (1972:46). Taigi, anot autoriaus, ne tik vyras, bet ir pati moteris save paverčia pasyviuoju objektu.

Taip pat, Bergeris išryškina įdomią tendenciją Europos aliejinėje tapyboje. Jis teigia, kad moterų vaizdavime nuolat pasikartodavo ta pati tema – jos dažniausiai būdavo vaizduojamos nuogos, o keliami tapybos kriterijai ir normos skatino visuomenę suvokti moterį, kaip objektą (Bergeris 1972:46).

Svarbu atsižvelgti į Bergerio ir Mulvey mintis, nes jie vienas kitą papildė: Bergeris išskiria tradicinį moters vaizdavimo būdą mene (labiausiai tapyboje), kas paverčia ją objektu, teikiančiu malonumą Mulvey išskirtam struktūros suformuotam vyriškajam žvilgsniui, kuris labiausiai išryškinamas kine. Ideologija gali sukonstruoti ir pačios moters nuomonę apie save. Todėl įdomu pažvelgti, koks yra santykis tarp filmų veikėjų ir jų supančios aplinkos.

Išskirtuose E. Carlmar filmuose, kurie yra tyrimo objektas, moterys atlieka pagrindinius vaidmenis. Kiekviename filme aktorės įkūnija moteris, iš skirtingų socialinių sluoksnių. Filmuose perteikiami jų santykiai su kitais veikėjais bei aplinka. Bergerio teorijos apie moterų reprezentacijas mene ir Mulvey teorijos apie vyrišką žvilgsnį, kuri yra paremta psichoanalize, dėka, galima analizuoti moterų reprezentacijas filmuose kaip vyrų stebėjimo objektus ir aiškintis, kaip režisierės konstruojamos moterys yra veikiamos kitų personažų, koku būdu yra kuriamas jų tarpusavio ryšys, visą tai nagrinėti galima iš feministinės kino teorijos perspektyvos. Kaip teigė Seymour Chatman, analizuojant filmą, svarbu atsižvelgti į visus jo parametrus: siužetą bei kinematografiją. Todėl įvardintas sąvokas dar būtina papildyti kitomis, svarbu atkreipti dėmesį į

kiekvieno filmo žanrus bei jų stereotipinius principus, taip pat reikia analizuoti reprezentacijos mitiškumą, kaip jis kiekviename filme atspindimas.

### III.1.3 Claire Johnston

Kita feministinio kino teoretikė Claire Johnston straipsnyje „Women's cinema as a counter cinema“ (1973) atsižvelgdama į meno istoriko Erwino Panofsky'io pateiktus stereotipinius moters vaizdavimo kine būdus, pateikia savo išvalgas. Anot autorės, moters reprezentacija kine, atvirkščiai nei vyrų, yra nekintama ir jos charakteris išlieka visada vienodas, keičiasi tik moters išvaizda, atsižvelgiant į filmo žanrą bei tam tikrais laikotarpiais vyravusias mados tendencijas, tai autorė susieja su tuo metu vyravusia seksistine ideologija (Johnston 1973:510). Tokį moters reprezentacijos nekintamumą autorė paaiškina remdamasi Rolando Bathes'o aprašytu ženklo ir reikšmės fenomenu, kai ženklas tampa tam tikros ideologijos atspindžiu, taigi moters reprezentacija kine, anot autorės, taip pat gali signifikuoti tam tikrą ideologiją (Johnston 1973:510). Kalbėdama apie ankstyvąjį kiną, autorė atskleidžia Panofsky'io mintį, kad tradiciniai moters vaizdavimo būdai kine buvo formuojami, nes tuometinei auditorijai taip buvo paprasčiau paaiškinti pagrindines filmų temas ir perteikiamas istorijas (Johnston 1973:510). Taigi, kaip teigia autorė, būtent dėl to įvairių kino žanrų ir jų konvencijų dėka, susiformavo stereotipai: vyras, beveik visuose žanruose, yra pagrindinė veiksmo ašis, o moteris tik išorinė detalė, papildanti siužetą (Johnston 1973:510). Autorė, kalbėdama apie moters reprezentacija kine, taip pat naudoja Barthes'o mito teoriją.

Barthes'as kalba apie semiologiją ir išskiria tris šios srities sąvokas: *signifikatas*, *signifikantas* ir *ženklas*. Tai semiologinė grandinė, kurią sudaro žymimasis ir žymintysis komponentai, o kartu jie suformuoja ženklą. Anot autoriaus, kiekvienas objektas turi savo reikšmę ir skleidžia žinią, čia jis panaudoja raudonų rožių pavyzdį, kurių paskirtis – reikšti aistrą. Barthes'as teigia, kad rožės yra signifikantas, o aistra yra signifikatas ir jie abu sudaro prasmę turintį ženklą (Barthes'as 1972:111-112). Taigi, galima daryti prielaidą, kad pagal Barthes'o teoriją, objektas/signifikantas negali būti suvokiamas kaip atskiras, jis visada turi konotacinę reikšmę. Autorius aiškina, kaip tai susiję su mitu ir teigia, kad mitas taip pat yra sudarytas iš trijų komponentų, tačiau jis yra sukonstruotas iš prieš tai buvusios semiologinės sistemos (Barthes'as 1972:113). Pirmojoje grandinėje buvęs ženklas, antrojoje, šis komponentas įgauna tik signifikanto vaidmenį. Taigi, mitas yra konstruojamas iš dviejų grandinių, kurios siejasi tarpusavyje. Kalbą Barthes'as pavadina objektu (jį gali atspindėti nuotrauka, filmai, knygos ir visos kitos priemonės), o mitą autorius įvardina kaip meta-kalbą, nes ji naudojama apibūdinti pirmąją (Barthes'as 1972:113-114). Šių dviejų didesnės semiologinės sistemos komponentų koreliacijoje suvokėjui svarbiausiu tampa mitas, nes jį apmąstydamas, žmogus nebesigilina į pačios grandinės detales, mitas tampa viską nusakančiu ženklu.

Kadangi moters vaizdavimas kine yra tarsi visuomenės veidrodis, susiformavę stereotipai ilgainiui tampa priimtinais ir nematoma, visai kaip ir mitai (Johnston 1973:511). Tai reiškia, kad moters reprezentacija gali būti tiriama kaip semiotinis ženklas, konstruojantis mūsų savimonę ir požiūrį tam tikru aspektu (Hammouri 2020). Taigi, moters vaizdinys kine, anot Johnston, neturi jokios prasmės, nes moteris neegzistuoja sau, o vyrui. Ji yra tai, ką sukuria vyras, o režisierius visą tai pateikia kaip realizmo atspindį. Taigi, galima daryti prielaidą, kad realizmas, pasak Bartheso, tampa mitologiniu. Nors ir buvo režisierių bandžusių paversti moteris pagrindinėmis filmų herojėmis, vis tiek vyriškam charakteriui buvo skiriamas didesnis dėmesys ir jis būdavo išlaikomas filmo veiksmo epicentre (Johnston 1973:512). Johnston interpretuoja režisieriaus Josefo von Sternbergo filmą *Moroco* (1930), kurio pagrindinis vaidmuo atitenka moteriai, tačiau filme moteris yra neigiama, kaip pilnavertė socialinio ir kultūrinio gyvenimo narė, nes didžiausias dėmesys yra sutelktas į jos išvaizdą, o vyro charakteris, nors ir turėtų būti antraeilis – yra labiau plėtojamas (Johnston 1973:512). Taigi, suteikdami moteriai pagrindinį vaidmenį kine, režisieriai nesipriešina patriarchalinei ideologijai, o tik dar labiau ją teigia.

Toliau pabrėžiama, kad kinas turi būti kuriamas ir interpretuojamas dvejopai, nes jis gali turėti ir pramogos elementą, bet taip pat ir politinių užuominų, pavyzdžiui, apie moterų padėtį visuomenėje. Johnston prideda, kad meninio kino transliuojamos idėjos apie moterų padėtį visuomenėje, vyraujančios ideologijos atžvilgiu suformuotą požiūrį į jas, galėtų būti siejamos su politika (didesne moterų laisvę, pilnaverčiu jų įsitraukimu į visas socialines ir kultūrinės sritis), o tai galėtų padėti vystyti moterų kiną, kaip lygiavertį vyriškajam kinui.

Johnston teorija paremta Bartheso mito sąvoka, kuria teigiama, kad mitas yra sudarytas iš signifikanto, signifikato bei ženklo, naudinga aiškinantis, ar Carlmar filmuose esančios moterų reprezentacijos gali būti to laikmečio ideologijos atspindys. Galima analizuoti režisierės sprendimus ir bandyti suprasti, ar Carlmar laikosi tuo metu vyravusios ideologijos nuostatų moterų atžvilgiu, galbūt kūrėja savo konstruojamu moters paveikslu griaua suformuotas kultūrinės konvencijas ir taip kelia svarbius klausimus, išryškina moterų problemas.

### III.1.4 Steve'as Neale'as

Apie tai daugiau rašo Steve'as Neale'as straipsnyje „Masculinity as a spectacle“ (1983). Jis teigia, kad po Mulvey išleistų straipsnių apie moterų reprezentacijas klasikiniame kine ir kaip jos yra veikiamos patriarchalinių nuostatų, atsidaro daug diskusijų ir moterų klausimu. Tačiau autorius pabrėžia, kad visos nuomonės atsispyrė nuo Mulvey teorijos, todėl dėmesys buvo skiriamas daugiausia į moters problematiką kine, todėl vyriškumo aspektai buvo užmiršti. Būtent dėl šios priežasties, anot autoriaus, reikia tirti klasikinio vyriškumo kine problematiką, nes šios reprezentacijos taip pat yra paveiktos vyraujančios pasaulėžiūros ir apipintos stereotipais (Neale 1983:2). Neale'as pradeda nuo identifikacijos sąvokos, kurią aprašė Mulvey. Jis,

remdamasis Johno Elliso darbais, išskiria dvi identifikacijos rūšis: 1) Savimybės arba narcisistinė ir 2) svajonių paveikta identifikacija (Neale 1983:4). Jis teigia, kad nėra vienos identifikacijos, jos yra įvairiapusiškos ir nuolat kinta. Toliau autorius pabrėžia Mulvey aprašyto idealiojo *Ego* problematiką. Jis teigia, kad idealųjį *Ego* turi ir su juo tapatinasi abi lytys ir, kad tai nėra paprasta ir lengva identifikacija, (kaip ją apibūdina Mulvey), nes žmogus visada supranta, kad jis niekada nebus toks, koks yra jo idealusis *Ego* (Neale 1983:8). Jis kritikuoja Mulvey, nes ji analizuoja tik vyrišką žvilgsnį, nukreiptą į moterį, kaip erotinį objektą. Pasak Neale'o, erotiniu objektu gali būti ir vyras, kurį stebi žiūrovai. Taip pat, autorius teigia, kad vyro identifikacijos su filmo protagonistu gali įvykdyti ir fetišistinę funkciją arba, kaip įvardina Mulvey - mazochistinę, kai žiūrovas susitapatindamas su pagrindiniu herojumi nejaučia malonumo (Neale 1983:8). Tokiuose filmuose, anot Neale'o, vyrai dažnai vaizduojami kaip kovotojai, žudikai, nusikaltėliai, kurie patiria smurtą, yra žalojami, todėl negalima aptarinėti tik moters žiūrovės pozicijos (1983:8). Vyro reprezentacija gali būti paversta į erotinį objektą vyro ir moters žvilgsniui. Taip pat, autorius įvardindamas filmų rūšis, tokias kaip vesternai, filmai apie gaujų kovas ar kovas tarp dviejų oponentų vyrų, teigia, kad juose vaizduojamos vyrų reprezentacijos priklauso nuo žiūrovų, todėl taip vyriškas atvaizdas atlieka vojeristinę funkciją (sukelia malonumą stebėtojui, nes jis jaučia turįs galią valdyti filmo eigą) (Neale 1983:12). Galiausiai autorius pripažįsta, kad klasikiniame kine vis dėlto vyrauja vyriško žvilgsnio apraiškos, tačiau jis turėtų būti tyrinėjamas iš tų pačių perspektyvų (vojeristinių), kaip ir moterų (1983:15). Taigi, galima daryti prielaidą, kad vyro reprezentacija tam tikra prasme, atsižvelgus į Neale'o išsakytus teiginius, taip pat buvo veikiamą patriarchalinės ideologijos iš neigiamos pusės, nes turėjo atitikti iškeltus vyriškumo idealus, vyro kūnas negalėjo tapti erotiniu objektu, ypatingai žiūrovo vyro žvilgsniui.

### III.1.5 E. Ann Kaplan

E. Ann Kaplan straipsnyje „Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory“ Mulvey ir Johnston teorijas vertina kritiškai, sakydama, kad šių teoretikų pateiktos išvalgos iš esmės domino ir kėlė diskusijas tarp kitų teoretikų tik todėl, nes buvo susijusios su tuo metu vyraujančiais politiniais ir kultūriniais įvykiais moterų klausimu (Kaplan 2004:1238). Anot autorės, nors rasdavosi vis daugiau papildymų, koregavimų ir naujų išvalgų apie feministinę kino teoriją, dėl sparčiai išpopuliarėjusios Mulvey ir Johnston teorijos, gilinimasis į tuo pačiu laikotarpiu kuriamas naujas teorijas, buvo nuslopintas. Kaip teigia Kaplan, tokių teorijų pagrindinis tikslas buvo suprasti moterų patiriamą diskriminavimą, tačiau anot autorės, verčiau reikėtų gilintis į priežastis, kodėl tai vyko (Kaplan 2004:1238). Kaplan kritikuoja feministinę kino teoriją, paremta psichoanalize, kuri teigia jog kine esama tik vyriško žvilgsnio, nes, anot autorės, feministinė kino teorija turi prisitaikyti prie skirtingo kino žanro bei atsižvelgti į tai, kokiai auditorijai yra skiriamas filmas (Kaplan 2004:1239). Taigi, kaip teigia Kaplan, feministinė kino teorija negali apsiriboti vienalyčiu požiūriu, nes ji nuolat kinta ir yra veikiamą dėl vis daugiau atsirandančių moterų režisierių, jų kuriamų filmų, moterų

judėjimų, technologijų (Kaplan 2004:1241). Savo knygoje *Women and Film, Both sides of the camera* (1983) autorė taip pat kritikuoja psichoanalizę paremtus kino tyrimus, ji kelia klausimus, ar yra tik vyriškas žvilgsnis ir kokią reikšmę įgauna moteris, kaip žiūrovė (Kaplan 1983:24-25). Taigi, autorė remdamasi kitos teoretikės Mary Ann Doane išvalgomis apie moterišką žvilgsnį melodramoje, teigia, kad filmai (daugiausia dramos žanro), kurie yra nukreipti į žiūrovę moterį, kuria bejėgės ir sukaustytos moters reprezentaciją (Kaplan 1983:28). Todėl moteris nepatiria malonumo įsikūnijant, kaip tai daro vyrai, kuriems daug lengviau matyti save pagrindinio herojaus vietoje, nes kine yra pateikiamas idealizuotas vyro vaizdinys (Kaplan 1983:28).

Atsižvelgti į Kaplan kritiką Mulvey ir Johnston teorijai, svarbu, nes ji paliečia moteriško žvilgsnio klausimą. Tada galima analizuoti Carlmar filmus ir kelti klausimus apie tai, ar režisierė kuria moterį, kaip erotinį objektą žiūrovui vyrui, ar filmai yra nukreipti į žiūrovę moterį. Atsižvelgus į Steve'o Neale'o, E. Ann Kaplan ir Johno Bergerio idėjas apie moterų reprezentacijas mene ir kine, galima daryti prielaidą, kad filmuose įmanoma pastebėti abiejų, tiek vyro, tiek moters žvilgsnių, taip pat abiejų lyčių atstovai gali tapti erotiniais objektais. Čia svarbūs yra ir filmų žanrų specifika ir konvencijos, nes jos gali tam turėti įtakos.

## III.2 Žanrai ir lytis

### III.2.1 Jackas Boozeris

Kiekvienas kino žanras turi tam tikras nuostatas, kurių tradiciniuose filmuose yra griežtai laikomasi. Taip filmai atitinka normas, o juose plėtojami siužetai ir konstruojami veikėjų charakteriai yra priimtini visuomenei. Analizuojant filmuose esančias moterų reprezentacijas svarbu atsižvelgti į kiekvieno filmo žanro specifiką ir su jais susijusias teorijas. Tai leidžia palyginti ir suprasti, kaip Carlmar konstruoja moterį, ar ji laikosi konvencijų ar jas *peržengia*. Filmas *Døden er et kjærtegn* yra nuaro žanro, *Ung flukt* – melodramos žanro filmas ir *Ung frue forsvunnet* yra priskiriamas detektyvinio nuaro žanrui. Todėl analizėje bus koncentruojamasi į šiuos tris žanrus.

*Film noir* (toliau – nuaro kinas) žanras, dažnai siejamas su detektyvais bei kriminaliniais filmais. Jackas Boozeris savo straipsnyje „The lethal femme fatale in the noir tradition“ kalba apie *femme fatale* reiškini amerikiečių nuaro kine, jis pristato šio reiškinio prasmės kitimą įvairiais XX amžiaus dešimtmečiais. Pradėdamas autorius teigia, kad *femme fatale* atsiradimą filmuose daugiausia lėmė pokaris, nes jo metu dauguma moterų buvo priverstos imtis šeimos galvos vaidmens, t. y. išlaikyti šeimą, uždirbti pinigus, rūpintis ūkiu ir vaikais. Taip moteris įgavo daugiau galios vyro atžvilgiu ir tai ėmė kelti visuomenės susirūpinimą (Boozer 2000:20). Pasak Boozerio tokie moters įvaizdžiai kūrėsi kriminaliniuose nuaro žanro filmuose, kuriuose moteris dažniausiai būdavo patraukli, nepriklausoma, tačiau linkusi į ištvirkavimą ir nusikalstamumą arba daranti įtaką vyro nusikalstamumui (Boozer 2000:20). Tokios moterys buvo pavadintos *femme fatale*. Jų graži išvaizda ir seksualumas būdavo kaltinami dėl vyrų nusižengimų moralinėms normoms (Boozer 2000:20). Toliau autorius savo darbe analizuoja du nuaro žanro filmus, pasirodžiusius XX a. pradžioje. Jis

pasakoja, kad abiejų filmų siužeto pagrindinė linija vystosi apie gražią moterį, kurios įgeidžiai priveda pagrindinį herojų prie kriminalinio nusikaltimo ir pamišimo (Boozer 2000:27). Taigi, moteris nesitaikstanti su kultūros primestomis elgesio normomis yra laikoma pavojinga. Galima daryti prielaidą, kad *femme fatale* autoriaus manymu, yra vienas iš būdų kine reprezentuoti nepriklausomą, savarankišką ir keliančią grėsmę moterį. Tai jos laisvės ir galios pripažinimas, tačiau žvelgiant iš kitos perspektyvos, kur autorius remiasi Mulvey požiūriu, būdas, kaip nuaro filmuose konstruojama fatališkoji moteris, t. y. jos elgesys su kitais veikėjais, jos išvaizda, manieros įkūnija Mulvey išskirtą moters reprezentaciją, kuri tampa vyrų stebimu erotiniu objektu (Boozer 2000:22). Taigi, autorius pripažįsta, kad *femme fatale* yra konfrontacijos tarp dviejų lyčių padarinys, o dažnas pavojingos moters reprezentavimas nuaro filmuose tik įrodo, kad fatališkoji moteris yra stereotipinis moters vaizdavimo būdas, kuris neiškelia moters visuomenėje problematikos, tačiau dar labiau paskatina stereotipinį moters vertinimą (Boozer 2000:22).

### III.2.2 Mary Ann Doane

Mary Ann Doane knygoje *Femmes fatales/feminism, film theory, psychoanalysis* (1991) teigia, kad *femme fatale* buvo reikšminga XIX amžiaus figūra literatūroje, o vėliau ir kine. Tuo metu, anot autorės, fatališkos moters vaizdinys, kuriamas per jos išvaizdą ir elgesį, įkūnijo modernumą (Doane 1991:1). Čia svarbią rolę žaidžia vizualinis moters paveikslas, nes kūnas turi didesnę galią, nei moters sąmonė. Tai reiškia, kad kūnas yra nepaveikus vyraujančios patriarchalinės ideologijos, taip kaip sąmonė. Anot Doane, būtent dėl to, atsirado grėsmė, kad tai sukels patriarchalinės visuomenės sukurtą kontrolės praradimą (Doane 1991:2). Šioje vietoje autorė, kaip ir Mulvey, atsigręžia į pasąmonę ir psichoanalizės nagrinėtas sąvokas *aš* ir *ego*, nes kalbėdama apie baimes, autorė teigia, kad viena iš jų yra vyriško savojo *ego*, kuris yra susikurtas pasąmonėje, kaip idealus *aš*, praradimas, ta prasme, kad moters kūnas tampa visko centru ir ima valdyti vyriškus potraukius ir su jais susijusius sprendimus (Doane 1991:2). Taigi, moteris tampa nebe pasyvus objektas, o aktyvus subjektas. Kitaip tariant, moteris panaudoja savo moteriškumą, kaip būdą gauti tai, ko nori. Doane tai vadina *maskaradu*, nes moteris tarsi vaidina spektaklyje, kurio metu, pagal poreikį keisdama savo išvaizdą bei elgesį, gali pasiekti norimų rezultatų, taip pat, *maskaradas* gali tapti maištu prieš vyrišką žvilgsnį, tačiau priešintis nepavyksta, nes veikėjos dažniausiai gauna bausmę filmų pabaigoje (1982:81). Dėl to *femme fatale* paverčiama į blogą personažą, kuri savo išvaizda yra patraukli, tačiau siužetuose filmų kūrėjų konstruojamas jos elgesys ir santykis su aplinka bei kitais veikėjais reprezentuoja grėsmę, socialiai ir kultūriškai įtvirtintos pasaulėžiūros pagrindui, keliančią moterį. Taigi, jos visa galia yra panaikinama, tai, anot autorės, demonstruoja visišką patriarchalinės ideologijos dominavimą ir dėl šios priežasties negali būti laikoma feminizmo apraiška kine (Doane 1991:2).

Doane, kaip ir Mulvey, teigia, kad klasikiniuose filmuose kuriami moterų paveiksai iššaukia vojerizmo apraiškas (Doane 1982:76). Vizualinį malonumą ji susieja su matomo objekto išore, todėl žiūrovas stebėdamas



moters reprezentaciją gauna malonumą nesigilindamas į paties moters kuriamo personažo problematiką (Doane 1982:76). Moteris, anot autorės nebetenka savo vietos pasakojime, tokiu būdu tuometinė moters tikrovė yra reprezentuojama istorijos kontekste. Autorė dar kartą įrodo, kad klasikiniuose filmuose didesnis dėmesys yra skiriamas vyriškajam vizualiniam pasitenkinimui, nes Mulvey ir Freudų apibūdintas vojerizmas yra sietini su vyriškąja auditorija. Dėl šios priežasties, anot autorės, apie moterų žvilgsnį ir per jį patiriamą žiūrovių pasitenkinimą, mažai tyrimų, o jeigu jų ir atsiranda – trūksta sąvokų (Doane 1982:77). Nors atrodytų, kad moterys režisierės taip pat gali kurti filmus skirtus moteriškam žvilgsniui, čia, anot Doane, išryškėja dvi priešingos opozicijos, anot autorės vyras, turintis erotinę rolę filme (pavyzdžiui, *žigolo*), atvirksčiai nei *femme fatale*, nekelia neigiamų interpretacijų, nes jis demonstruoja dominavimą prieš moteris, kas ir yra priimta visuomenėje, tai autorė vadina apvertimo mechanizmu (Doane 1982:77). Prie Mulvey išskirtos binarinės opozicijos tarp pasyvaus objekto ir aktyvaus subjekto, autorė teigia, kad vertėtų pridėti dar vieną – tai priešprieša tarp atstumo ir artumo iki stebimo vaizdo (Doane 1982:77). Šioje vietoje autorė pasiremia Christiano Metz<sup>2</sup> vojerizmo teorija ir teigia, kad erotinio objekto stebėtojui vyrui svarbu išlaikyti atstumą tarp savęs, savo troškimo ir stebimo vaizdo (Doane 1982:77). Tačiau vojerizmo, sietino su vyriška auditorija atstumas yra visada sukuriamas ir išlaikomas kine, nes visi matomi objektai nėra tikri, todėl stebėtojas negali turėti stebimojo objekto - jis visada išnyksta. Tai, pasak autorės, demonstruoja skirtį tarp lyčių rolių kine, nes moteriai žiūrovei tenka dažniau susidurti su tuo, kad tai ji yra atvaizdas, ji neturi tokio atstumo tarp savęs ir vaizdo, kokį turi žiūrovas vyras (1982:81)

Atsižvelgus į Boozerio tyrimus ir pateiktas išvadas apie nuaro žanro filmus ir juose esančias *femmes fatales* galima analizuoti Carlmar filme esančias moterų reprezentacijas, nes dviejų iš pasirinktų filmų žanras yra nuaras, todėl šios idėjos yra pritaikytinos analizėje. Siužetuose dominuoja moterys, kurios tarsi pakeičia įprastą vyrišką rolę – jos yra savarankiškos, uždirba pinigus, turi galią ir valdžią. Tokios moterys, pagal Mulvey ir Freudą, kelia vyriškai auditorijai kastracijos baimę, todėl yra laikomos pavojingomis (Arlauskaitė 2010:32). Savo turima galia (grožiu, kūnu) jos priveda idealizuotą vyrą prie pražūties. Remiantis šiomis Boozerio ir Doane *femme fatale* analizėmis galima tyrinėti, kokios *femme fatale* yra įprastos Carlmar filmuose, kurias Boozerio pateiktas tendencijas jos atitinka, o galbūt jos yra visiškai išskirtinės ir laužo nuaro filmų tradicines vaizdavimo ypatybes.

---

<sup>2</sup> Christianas Metz (1931-1993) yra pripažintas pirmuoju kino teoretiku, parašęs daug kino teorijos vystymuisi įtakos turėjusių knygų (*Film Language: A Semiotics of the Cinema; Language and Cinema, Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier; Impersonal Enunciation or the Place of Film*) (Buckland ir Faifax 2017:13). Jis rašė apie kiną ir semiotiką, analizavo kiną kaip visumą, sudarytą iš montažo, kadrų, pasakotojo, teigė, kad visą tai padeda režisieriui perteikti pagrindines reikšmes (Buckland ir Faifax 2017:13). Metz taip pat analizavo žiūrovo poziciją kine, kaip įvairios reprezentacijos daro poveikį jo potyriams, apžvelgė žiūrovo, kaip vojeristo padėtį (Buckland ir Faifax 2017:26).

### III.2.3 Linda Williams

Linda Williams straipsnyje „Film Bodies: Gender, Genre, and Exces” (1991) išskiria tris filmų žanrus: pornografiją, siaubo ir melodramos žanrą, kuriuose labiausiai atskleidžiamas kūnas per įvairias veikėjų patiriamas emocijas. Pasak Williams, tokiuose filmuose didžiausias fokusas yra sutelktas į vizualinį malonumo perteikimą (1991:4). Todėl šiuos žanrus autorė pavadina kūno žanrais. Ji teigia, kad šie žanrai yra *grubiausi* iš visų kitų, o melodrama, anot autorės, gali apimti didelį kiekį filmų, kurie neatitinka klasikinių žanrų normų, juose dažnas spektaklio (ang. *Spectacle*) elementas, pasikartojančios scenos, veikėjų vaikiškų emocijų prasiveržimai ir matomas atotrūkis nuo realizmo (1991:3). Tai autorė pavadina pertekliumi, jos teigimu, labai dažnai tokiuose filmuose, yra vaizduojamas kūnas, paveiktas perteklinių emocijų (1991:4). Williams apriboja savo tyrimą ir teigia, kad ją labiausiai domina melodramos žanras moterų kine, kuriuo, anot autorės, ypač domėjosi feministinio kino tyrėjai. Melodramoje labiausiai išryškėjanti emocija, kuri veikia protagonisto kūną, yra verksmas (Williams 1991:4). Svarbu paminėti, kad, anot autorės šiuose žanruose moters kūnas yra labiausiai akcentuojamas, kaip išgąščio, skausmo ir malonumo reprezentacija, šie jausmai būdavo patiriami įvairios auditorijos, t. y., ir vyrų ir moterų (1991:4).

Taigi, pagrindiniai analizuojamų filmų žanrai yra nuaras bei melodrama. Nuaro žanras tradiciškai perteikia slogią, depresyvią nuotaiką ir vaizduoja urbanistinį kraštovaizdį, kurio gyventojas pasižymi amoralium elgesiu bei palaiko įtemptus santykius su aplinkiniais. Siužeto linija intriguojanti, dažnai nenuspėjama, ypač detektyviniuose nuaro filmuose. Žanre įprastai akcentuojama pavojingos moters figūra *femme fatale*, dėl kurios nukenčia aplinkiniai. Šį žanrą svarbu analizuoti, nes du iš trijų tyrimo filmų yra priskiriami šiam žanrui. Įdomu pažvelgti, ar režisierė taiko nuaro žanro konvencijas, kurdama moterų charakterius, ar renkasi kitokią vaizdavimo būdą. Melodramos žanras pasižymi perdėtomis, netgi vaikiškomis veikėjų emocijomis, siužetai dažnai nerealistiški. Filmas *Ungflukt* yra priskiriamas melodramos žanrui. Todėl išanalizavus jo konvencijas, ar veikėjų emocijos yra vaizduojamos kaip perteklius, jeigu taip, kokią funkciją toks veikėjų vaizdavimas gali atlikti perteikiant moters reprezentaciją.

## IV. METODAS

### IV.1. Naratyvinė ir kinematografinė analizė

Tyrimui atlikti magistro darbe naudojama naratyvinė ir kinematografinė kino analizė. Šių metodikų derinys padės analizuoti E. Carlmar filmuose esančias moterų reprezentacijas ir leis atskleisti, koku būdu yra konstruojamas moters paveikslas režisierės filmuose, kokie tam tikri akcentai ir ženklai indikuoja feministinį požiūrį į moterį, taip pat leis pažvelgti į tai, ar moters reprezentacijoms Carlmar filmuose daro įtaką pačių filmų žanrai. Kinematografinė analizė leis lengviau suvokti režisierės sprendimus. Pasak Seymouras Chatmanas, formalistinė – struktūralistinė naratyvo teorija yra sudaryta iš dviejų dalių – istorijos (nusako, kas vaizduojama) ir diskurso (nusako, kaip vaizduojama) (Chatmanas 1975:295). Ši teorija svarbi filmų analizei, nes atliekant tyrimą reikia gilintis į visas filmus sudarančias dalis: siužetus, veikėjus, struktūras. Naratyvinė analizė padeda kelti klausimus, kaip filme vystosi siužetai, kodėl jie kuriami taip, kas yra pagrindinė filmo ašis, pagrindinis veikėjas ir kaip jis konstruojamas (Bordwellas 1985:XI).

Analizei pasirinkti trys Carlmar filmai: *Døden er et kjærtegn*, *Ung flukt* ir *Ung frue forsvunnet*. Atsirinktos kelios charakteringiausios scenos iš kiekvieno filmo su žanri netipiškas moterų vaizdavimais, kuriuose dažniausiai rodomas moterų santykis su vyrais ir su savimi konservatyvios visuomenės kontekste. Kadangi feministinė kino teorija laikosi principo, jog moteris kine yra vyriško žvilgsnio objektas, šiose scenose analizuojama, kokiais siužeto ir kinematografijos sprendimais režisierė išsina iš ideologijos bei jos įtakos paveikto žanro konvencijų ribų.

Istorija (ang. *story*) apibrėžia visą pasakojimo eigą ir nusako veiksmų seką, kuri nebūtinai turi būti logiška (Chatmanas 1978:43). Čia svarbus autoriaus, šiuo atžvilgiu, režisieriaus sumanymas. Būtent režisierius (vyras arba moteris) anot Chatmano, sprendžia, kokias istorijos detales verta akcentuoti filme, o kurias nusiūpti, jis/ji nustato vietą filme, kuri bus palikta žiūrovų interpretacijai ir gali pasirinkti, kuri veikėja reikia labiausiai išryškinti filme (1978:43). Kaip teigia Chatmanas, naratyve svarbu tirti pagrindinius veikėjus, nes jie atlieka reikšmingus veiksmus siužeto linijose, kurie rutulioja tolimesnę įvykių eigą, kitaip tariant, pagrindiniai veikėjai nusako tai, kas yra svarbiausia filme (Chatmanas 1978: 44). Carlmar filmuose taip pat bus analizuojami veikėjai, svarbiausi iš jų – tai pagrindinės herojės moterys, bus tiriama, koku būdu moterys egzistuoja siužetuose, kokie jų veiksmai yra esminiai atrinktose scenose ir kaip tai paveikia tolimesnį siužetą. Mulvey teigė, kad moterys klasikiniuose filmų siužetuose egzistuoja, kaip žvilgsnio nešiotojos ir kaip jokios reikšmės neturintys objektai. Todėl bus analizuojama, ar Carlmar filmuose esančios moterys yra reikšmingos veikėjos, ar tik vizualinį malonumą keliantys reginiai.

Priežastingumo aspektas taip pat yra itin svarbus elementas Chatmano struktūralistinėje naratyvo analizėje. Jis teigia, kad pasakojime visi įvykiai yra susiję ir atsiranda, nes yra veikiami vieni kitų (Chatmanas 1978:47). Autorius taip pat rašo, kad šiuolaikiniai autoriai pradeda atsisakyti klasikinio priežastingumo

principo (1978:47), todėl įdomu pažvelgti į tai, kaip įvykių seka dėliojama Carlmar filmuose, ar ji laikosi klasikinių konvencijų, ar jų atsisako, ir kaip tai gali būti susiję su pagrindinių herojų vaizdavimu, nes, kaip minėta anksčiau, filme vykstantys įvykiai taip pat yra priklausomi ir nuo protagonisto veiksmų.

Metode atsižvelgiama taip pat ir į Davido Bordwello mintis iš knygos *Narration in the fiction film* (1985) bei jo ir Kristin Thompson kartu išleistos knygos *Film art : an introduction* (2013). Bordwellas dalinasi panašiomis idėjomis, kaip ir Chatmanas, jis dar papildo, kad naratyvinei analizei svarbu tirti įvykių laiką ir erdvę, kurioje jie vyksta. Susiejus laiką ir erdvę su įvykių priežastingumu gaunama tam tikra struktūra, kurią Bordwellas vadina fabula, o Chatman pasakojimu (Bordwellas 1985:3). Tačiau, pasak Bordwello, fabulą konstruoja pats filmo žiūrovas, sujungdamas įvykius savo sąmonėje į logišką veiksmų grandinę (1985:3). Tai, anot autoriaus, ypač akivaizdu filmuose, nes juose neįmatoma tiesiogiai matyti visos perteiktos istorijos grandinės, tai žiūrovas nustato įvykių priežastis, ir tai reiškia, kad visi kūrinyje vaizduojami įvykiai, santykiai tarp veikėjų, yra paremti kitų įvykių ar santykių, t. y. jie visi susiję priežastiniu ryšiu (1985:6), žiūrovas įprastai numato tų įvykių ir ryšių pasekmes per matomas įvairias filmų kūrėjų sukonstruotas reprezentacijas (1985:4).

Diskursą Chatmanas laiko naratyvo išraiška, jis tai vadina naratyvo teiginiais (ang. *narrative statements*) ir išskaido juos į tiesioginius ir netiesioginius (Chatmanas 1978:146-147). Jis teigia, kad netiesioginiais naratyvo teiginiais visas pasakojimas žiūrovui yra pateikiamas per tam tikrą tarpininką - pasakotoją arba numatomą pasakotoją, kurio atsiradimui įtaką daro žiūrovo įsitraukimas į filmą ir pojūtis jog visa istorija jam yra pasakojama (Chatmanas 1978:147). Chatmanas apibūna skirtį tarp pasakotojo ir kalbėtojo arba kitaip tariant autoriaus – to kuris, pasakoja savo kūrinį auditorijai. Būtent autorius sprendžia ar filme bus pasakotojas ar jo bus atsisakyta, tačiau, pasak Chatmano, įprastai, nutildomas autorius, nes atsirandantį pasakotoją žiūrovai iškart identifikuoja, kaip tikrą naratyve dėstomos istorijos patyrėją, kuris savo asmeninėmis mintimis dalinasi su kitais (Chatmanas 1978:312). Taigi, pasakojimo autorius tampa istorijos nuošaly, nors pats ją sukūrė, jis veikia, kaip fokalizatorius, nukreipiantis žiūrovo dėmesį į tam tikrus, svarbius istorijos taškus.

Viena iš svarbesnių kinematografijos sąvokų, kurią apibūdina Chatmanas – balsas. Jis teigia, kad labai svarbu atskirti žiūros taško ir balso sąvokas. (Chatmanas 1978:152). Tiesioginę prasmę turintis žiūros taškas gali būti analizuojamas iš kinematografinės perspektyvos. Anot Chatmano, režisierius gali rinktis, kokį žiūros tašką jis nori demonstruoti žiūrovui, kartais filmavimo būdas gali būti laisvas, kamera gali keisti pozicijas, ji nėra koncentruota į jokią personažą ar daiktą, tai priklauso nuo to, ką režisierius nori atskleisti. Jeigu filmo kūrėjui svarbu, kad žiūrovas susitapatintų su pagrindiniu veikėju, kamera dirbs taip, lyg vaizduotų to veikėjo požiūrio tašką. Kaip teigia Chatmanas, tai galima pastebėti, kai protagonistas yra filmuojamas iš nugaros arba šono, tada, veikėjui pažvelgus į šalis, mes kartu su juo žvelgiame viena kryptimi ir tokiu būdu išgyvename tą patį (Chatmanas 1978:159). Taigi, tiesioginę prasmę turintis žiūros taškas gali būti vieta iš kurios yra tiesiogiai stebimas objektas, taip pat tai gali reikšti pasaulėžiūrą.

Tačiau balsas – tai viena iš kino artikuliacijos priemonių perteikti žiūrovui istoriją (Chatmanas 1978:153). Žiūros taškas veikia pačiame filme, o balsas, anot Chatmano, yra išorinis kinematografinis elementas. Taigi, pasakojamasis balsas ir žiūros taškas leidžia žiūrovui susitapatinti su protagonistu ir tarp jų nebelieka skirties. Apie tai rašo ir Michel Chionas, sakydamas, kad balsas, kuris dera su rodomu vaizdu suteikia žiūrovui realumo pojūtį, kai kurių kritikų tai vadinama *kasdienybės efektu* (Chion 1994:18). Tada skambant balsui, nėra jokio aido ir atrodo, tarsi garsas yra skleidžiamas iš labai arti, tada, anot autoriaus, žiūrovas tą balsą suvokia, kaip savo paties (Chionas 1994:79). To siekia dauguma kino kūrėjų ir čia galima išryškinti vieną iš kinematografijos sąvokų – įsiuva (ang. *suture*). Šia sąvoką remiantis bus tiriami Carlmar filmai. Atsižvelgus į kameros judesius bus galima nustatyti, ar režisierė siekia, jog žiūrovas susitapatintų su pagrindinėmis veikėjomis ar ne. Tai leis atskleisti, ar filmų kinematografinis išpildymas daro įtaką žiūrovų identifikacijoms su protagonistais ir kokie susitapatinimo būdai, pagal feministinę kino teoriją, labiausiai atsispindi filmuose.

*Įsiuvos* sąvoką išsamiai aptaria Kaja Silverman. Ji pradeda nuo 180-ies laipsnių taisyklės kinematografijoje, kai filmuojamas vaizdas negali aprėpti didesnio vaizdo nei 180 laipsnių, nes to padaryti negali žmogaus akis, o filmuotojas visada stovi vienoje linijoje, pereidamas su kamera nuo vieno kadro prie kito (Silverman 1984:201-202). Taip esą sukuriama iliuzija, kad matomas vaizdas yra realus ir jame nėra jokio techninio įsikišimo. Pirminį žiūrovo matomą vaizdą, kurį sudaro 180 laipsnių, autorė vadina kadru (ang. *shot*), o tą, kuris lieka už matymo ribų – reversiniu kadru (ang. *reverse shot*), šios sąvokos laikomos sinonimiškomis įsiuvos sąvokai. Taigi, tam, kad ta sukurta realaus pasaulio iliuzija nebūtų sugriauta, režisierius sudėlioja scenas taip, kad antroje scenoje žiūrovas galėtų pamatyti reversinį kadrą (Silverman 1984:201-202). Tačiau, tarp kadrų atsiranda tarpų, kuriuos užpildo žiūrovo žvilgsnis.

Kameros judesiai, nurodantys, kad aplinką stebi pagrindinis herojus, leidžia žiūrovui identifikuotis su protagonistu ir jo aplinka, taigi, žiūrovas įsiterpdamas tarp kadrų, tarsi susiuva visą istoriją į vieną struktūrą. Anot Silverman, kino įsiuvos yra sietinos su kino kūryboje egzistuojančiais procesais tokiais, kaip montažu, apšvietimu, kadrų išdėstymu, kurie visada turi trūkumo ir stokos elementą (1984:214). Tokiu būdu yra kurstomas filmo žiūrovo noras tą trūkumą užpildyti. Tai siejasi su Davido Bordwello apibūdintu fabulos kūrimo procesu, kai žiūrovas pats susieja matomus kadrus priežastiniu ryšiu ir atlieka tam tikras išvadas (1985:3). Įsiuvos sąvokos pritaikymas magistro darbe tiriamų filmų analizei padės atskleisti, ar režisierė laikosi 180° taisyklės, koku būdu ji tai daro, vėlgi bus atsižvelgta į kameros ir pagrindinių veikėjų judesius. Bus aiškinamasi, ar Carlmar filmuose yra sukuriamos erdvės tarp kadrų, leidžiančios įsiterpti žiūrovų žvilgsniui, nes tai svarbu žiūrovų tapatinimuisi su pagrindiniais herojais ir moteriškos ar vyriškos perspektyvos įsisavinimui.

Taigi, ši metodika bus naudojama tiriant Carlmar filmus. Visų pirma bus analizuojama, kaip yra kuriama fabula ir siužetas, tai reiškia, kad bus analizuojami veikėjai, labiausiai moterys ir nuo jų priklausantys įvykiai

filmuose, taip pat bus atsižvelgiama į vaizduojamą laikmetį bei erdves ir kokiais priežastiniais ryšiais kiekvienas įvykis, veikėjų tarpusavio santykiai yra susiję. Bus bandoma išsiaiškinti, ar Carlmar kuria ir išdėlioja įvykius logiška seka, ar nesilaiko jos. Kaip teigia Bordwellas, filmo kūrimo techniniai sprendimai, turi savo funkciją perteikti informaciją žiūrovui (1985:8-9). Todėl stiliaus analizė, kurioje bus žvelgiama į filmo kinematografiją, scenografiją leis suprasti, kokiais filmavimo, kamerų judėjimo sprendimais naudojamais filmuose režisierė perteikia žiūrovui moterų reprezentacijas.

Bordwellas taip pat nurodo, kad siužetas dažnai dominuoja prieš stilių, kitaip tariant, naudojami techniniai sprendimai visada priklauso nuo įvairių siužeto vingių ir tai gali daryti įvairų poveikį žiūrovo požiūriui į filme matomą istoriją (1985:8-9). Taigi, galima daryti prielaidą, kad kinematografija, kamerų judesiai, apšvietimas, montažas, muzika yra tarsi siužetą sustiprinantys elementai, todėl analizuojant Carlmar filmų techninį išpildymą, bus galima išsiaiškinti kokią informaciją nori filmų kūrėja perteikti auditorijai, pasirinkdama įvairius techninius parametrus ir kokį suvokimą apie moterį žiūrovui perteikia patys kūriniai. Taigi, siužetas ir techninis filmo išpildymas padeda žiūrovui kurti fabulą, todėl visos šios sistemos yra tarpusavyje susijusios ir turi būti tiriamos analizuojant filmo naratyvą (Bordwellas 1985:10). Borwello teigimu, pasirinkta meno kūrybos strategija ir konkretūs pasakojimo konstravimo būdai tampa tarpininkais tarp ideologijos ir jos išraiškų kūrinyje, todėl šie sprendimai sukuria tam tikras prasmes, kurios sietinos su visuomenėje egzistuojančiomis vertybių sistemomis (1985:336).

Tačiau, svarbu analizuoti ir patį žiūrovą, ar jis yra aktyvus ar pasyvus. Bordwellas teigia, kad daugumos kino teoretikų analizėse žiūrovas lieka pasyvus, o tokie pasisakymai, kaip „žiūrovo pozicija“ tokį įspūdį tik sustiprina, tačiau pats autorius su tokia nuomone nesutinka, jis teigia, kad žiūrovas, žiūrėdamas filmą ir atlikdamas įvairius procesus savo sąmonėje, yra aktyvus stebėtojas (Bordwellas 1985:29). Bordwellas, atvirkščiai nei Mulvey, nesiremia psichoanalize, jų žiūrovų sąvoka skiriasi, tačiau metodas leidžia išryškinti, kaip filmai per techninius spendimus įtvirtina reikšmes ir matymo būdus, todėl šias sąvokas galima jungti. Kaip ir minėta anksčiau, autorius savo teorijoje teigia, kad naratyvinis kinas verčia žiūrovą kurti fabulą, tokie elementai, kaip įvairios istorijos trūkumai, nutylėjimai, siužeto vingiai, skatina šią veiklą (Bordwellas 1985:33), žiūrovai įsitraukia į filmą, tapatinasi su veikėjais, todėl galima teigti, kad naratyviniame kine žiūrovai visada yra aktyvūs. Moterų reprezentacijų atžvilgiu, žiūrovų aktyvumas gali padėti labiau suvokti moters personažą, emociškai įsijausti į jos patirtis, pajauti empatiją arba kritiškai vertinti naratyviniame kine pateikiamus moterų paveikslus, kaip vizualinio malonumo objektus.

Atsižvelgus į Chatmano ir Borwello išskirtą priežastingumo aspektą, bus galima susieti pagrindines veikėjas ir filme vaizduojamus įvykius. Taip pat bus analizuojama, ar filmuose yra įtraukiamas pasakotojas, kokią reikšmę jis turi ir ar daro poveikį moters reprezentacijai, o galbūt pasakotojo yra atsisakoma. Atskirai analizuojant filmų scenas bus gilinamasi į tai, kokį žiūros tašką atskleidžia autorė ir kokią prasmę jis turi? Taip pat bus analizuojama, ar režisierė dėliodama kadrus kursto žiūrovo norą užpildyti tarp kadru

atsirandančius trūkumus, tai yra, ar žiūrovai gali kurti fabulą ir susieti filme vykstančius įvykius priežastiniu ryšiu. Galėdamas tokiu būdu įsitraukti į siužetą, žiūrovas galimai lengviau vykdo susitapatinimą su pagrindiniais herojais ir lengviau įsisavina filme atskleistą moterišką ar vyrišką perspektyvą. Tai leis išsiaiškinti ar Carlmar filmų žiūrovės, stebėdamas ir suvokdamas moterų reprezentacijas yra aktyvios ar pasyvios.

## V. ANALIZĖ

### V.1 Sonios reprezentacija filme *Døden er et kjærtegn*

Tai pirmasis režisierės ilgo metro filmas, sulaukęs daug dėmesio iš visuomenės ir kino kritikų. Filmą pastatytas pagal norvegų rašytojo Arve'ės Moeno išleistą knygą (Dokka 2000:42). Tai režisierė aiškiai nurodo jau pirmosiomis filmo sekundėmis, kai kadre matoma Moeno knyga, kuri patraukiama į šalį ir tada rodomas aprašymas, kad filmas pastatytas remiantis knygos romanu<sup>3</sup>.

Filmo istorijoje iškeliamos svarbios problemos, tokios kaip svetimavimas, nelaiminga meilė, susvetimėjimas, socialinė atskirtis, socialiniai lyčių skirtumai. Tačiau rašto darbo tyrimui svarbiausia yra moters reprezentacija ir kaip ji konstruojama filme, ar filme suformuotas moters paveikslas yra skirtas vyriškam žvilgsniui, ar moteriškam, aktualu aiškintis, kokias identifikacijas, kurias iškelia feministinė kino teorija, gali atskleisti tokios reprezentacijos. Vertinga analizuoti, ar filme konstruojamos moters reprezentacijos yra varžomos nusistovėjusių filmo žanro konvencijų, ar šios ribos yra peržengiamos ir kaip režisierės kuriamas Sonios paveikslas per scenografiją bei kinematografiją gali būti sietinas su moterų kino sąvoka.

Filmo pasakojimas vystosi apie du pagrindinius herojus, Sonia ir Eriką. Sonia – turtinga, išprususi, įtakinga ir aukštą statusą visuomenėje turinti moteris. Erikas – automobilių mechanikas, susižadėjęs su Marit, kuri priklauso tam pačiam socialiniam sluoksniui, kaip ir jis. Vieną dieną Erikas ir Sonia susitinka automobilių servise, nuo to prasideda jų bendravimas, kuris galiausiai išauga į meilę. Sonia išsiskiria su savo tuometiniu vyru, o Erikas su sužadėtine Marit. Taigi, atrodo, kad porai niekas nebetrukdo būti laimingais ir gyventi ramų sutuoktinių gyvenimą. Tačiau Sonios ir Eriko socialiniai skirtumai į jų gyvenimą atneša daug kivirčų ir galiausiai, po vieno lemtingo barnio įvyksta tragedija, Sonia miršta, o Erikas, apkaltintas jos nužudymu, sėda į kalėjimą. Nuaro žanre tai tipiškas siužetas, kur moteris tampa vyro nesėkmės priežastimi – priveda jį prie mirties ar paverčia jį kriminaliniu nusikaltėliu, nes tai yra viena seniausių Vakarų kultūros meno temų (Place 1998:47).

Istorija prasideda prologu, kai Erikas, kuris atliks vieną iš esminių rolių siužete, sėdi areštinėje ir kalbasi su savo advokatu, jis atsistoja, atsiremia į sieną ir ilgu žvilgsniu žiūri į tolį, tokiu būdu prisiminimais grįžta į praeitį. Čia matome Eriką, kuris filmuojamas vidutinio ilgumo kadru (ang. *medium shot*). Tokiu kadru filmuojama tik veikėjo galva, kojos ar rankos, taip pat įvairūs nedideli objektai, o stambiu planu išryškinamas veikėjo veidas (Bordwellas ir Thompson 2013:190). Šia technika režisierė skatina žiūrovus atkreipti dėmesį į protagonisto veido išraiškas, kurios gali parodyti jo emocijas ir nusakyti tolimesnę siužeto eigą. Tai veikėjas,

---

<sup>3</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1949), *Døden er et kjærtegn*. Norvegija: Carlmar Film, 0:16.



jo veiksmi, bei kameros darbas skatina žiūrovus pradėti kurti Bordwello apibūdintą filmo fabulą ir sieti kiekvieną detalę priežastiniu ryšiu bei mintyse jau dėlioti tolimesnę galimą istorijos eigą. Kaip ir šiuo atveju, Erikas ilgesingai žvelgia į tolį ir taip pradeda pasakoti istoriją iš praeities, tai suteikia žiūrovui mintį, kad filmo siužetas bus rodomas retrospektyviai. Eriko buvimas areštinėje jau yra nuoroda į filmo pabaigą, žiūrovai gali suprasti, kad kulminacijoje laukia netikėtas siužeto vingis, kuris greičiausiai nebus laimingas. Iš pradžių Eriko veikėjas yra sukuriamas taip, jog keltų gailestį žiūrovui, jis paverčiamas auka, kuris dėl meilės moteriai, tapo nusikaltėliu. Taigi, filmas iš pradžių sukelia įspūdį, kad jame bus vystoma klasikinė nuaro istorija. Moteris – seksuali, viliotoja, kuri kalta dėl vyro ištikusių problemų.

Viena iš scenų, kurią buvo pasirinkta analizuoti filme yra pirmasis pagrindinių herojų Sonios ir Eriko susitikimas automobilių autoservise<sup>4</sup>. Scena reikalinga filmo analizei, nes joje galima išvysti daug nuaro žanrui būdingų elementų, todėl galima analizuoti ar pagrindinė veikėja Sonia atitinka *femme fatale* apibūdinančias išvaizdos ir būdo detales ar ne.

Taigi, jau nuo pat pradžių scenoje išryškėja du socialiniai sluoksniai: aukštuomenė ir darbininkų klasė. Nuaro žanre moterims dažniausiai priskiriami socialiniai vaidmenys būdavo žemesni nei vyrų, ypač dažnai *femme fatale* įkūnijama moters, vaizduojančios prostitutę, vaidmenyje, todėl dauguma pavojingų *fatališku moterų* būdavo priskiriamos žemesniajam socialiniam sluoksniui (Doane 1991:262). Tačiau šiame filme, socialiniai sluoksniai veikia atvirkščiai. Tai aiškiai atsispindi, kai Sonia atvažiuoja su savo prabangiu automobiliu ir paprašo mechanikų, kad kažkas iš jų suremontuotų automobilį. Automobilis tuo metu buvo vienas iš naujausių. Tai buvo vienas iš režisierės sprendimų, nes yra žinoma, kad Carlmar norėjo kuo daugiau modernesnių detalių filme, įvairūs interjero ir eksterjero daiktai, kaip užuolaidos, šviestuvai, turėjo būti prabangūs (Dokka 2000:42). Todėl galima daryti prielaidą, kad norint žiūrovui sustiprinti Sonios, kaip daugiau įtakos turinčios moters įvaizdį, reikėjo sukurti ir tai atspindinčią aplinką.

Toliau scenoje matoma, kad Erikas liepia moteriai pasikalbėti su serviso šeimininku dėl mašinos remonto, tačiau Sonia pasakydama, kad ji pažįsta savininką ir kad jai skubiai reikalingas automobilio remontas, priverčia Eriką jai paklusti. Šioje vietoje režisierė kuria Sonios, kaip visuomenėje žinomos ir gerbiamos moters paveikslą. Ji turi naudingų ryšių ir autoritetą tarp kitų, todėl gali pasiekti tai, ko nori. Tipiškose *femme fatale* pristatymo scenose yra išryškinamas moters grožis, dėl kurio ji tampa lengvai pastebima ir naudodamasi tuo pasiekia savo tikslų (Boozeris 2000:21). Carlmar moterį konstruoja kitaip, jos pagrindinė priemonė pasiekti tikslą yra ryšiai ir turimas aukštas statusas visuomenėje.

*Femme fatale* yra laikoma pavojumi dėl savo įgeidžių, o įvairūs simboliai gali būti laikomi jos laisvumo išraiška, todėl ją reikia kontroliuoti ir apriboti (Place 1998:56). Tačiau Carlmar neriboja Sonios personažo, nuosavas automobilis gali būti laikomas moters judėjimo laisvės simboliu. Automobilis figūruoja scenose,

---

<sup>4</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1949), *Døden er et kjærtegn*. Norvegija: Carlmar Film, 04:20.

vaizduojančiose Sonios keliones kartu su Eriku. Tai taip pat gali sietis su naratyvo plėtojimu ir pačių veikėjų kelione, nes rodomos išvykos turi sąsają su vis laisvėjančiu jų elgesiu ir meilės išraiškų demonstravimu vienas kitam. Tai, kad moteris yra nepriklausoma demonstruoja ir jos išvaizda, garbanoti, ilgi plaukai, makiažas, madingi drabužiai bei papuošalai. Cigaretės taip pat yra vienas iš esminių *femme fatale* atributų. Tai gali būti kaip moters pavojingumo vyrui išraiška, nes anot Janey Place, tai, kaip ir ginklai, simbolizuoja moters falinę jėgą (Place 1998:25). Tokiu būdu ji kelia vyriškai auditorijai kastracijos baimę, todėl yra laikomos pavojingomis visuomenei, nes griaua nusistovėjusį socialinį pamatą, kur dominuojantis yra vyras, o ne moteris. Esą tokie moterų įvaizdžiai, kuriuose įvairūs daiktai, kaip ginklai, cigaretės, šiuo atveju tai gali būti ir automobilis, užpildo trūkumą ir pašalina skirtumą tarp moters ir vyro iš kūniškosios perspektyvos (Mulvey 1973:527). Taigi, automobilis ir cigaretės yra signifikantai visuomenėje nusistovėjusio mito, nes šie atributai yra dažniausiai siejami su vyrais. Tačiau scenoje šis mitas yra sugriaunamas. Tai bus paminėta vėliau.

Taip pat, Sonios dominavimą rodo kameros judesiai, kai ji visada yra fokuse, dažnai moteris rodoma profiliu arba iš nugaros, tačiau visada yra pirmame plane. Tokiu būdu kamera skatina žiūrovus žiūrėti ta pačia kryptimi, kaip ir protagonistė ir tokiu būdu pažvelgti į dalykus iš jos perspektyvos bei tiesioginio žiūros taško (Place 1998:56). Kaip teigia Bordwellas ir Thompson, kameros judesiai paskatina aktyvesnę žiūrovo įsitraukimą į filmą ir subjektyvų istorijos supratimą, ypač kai naudojama žiūros taško technika (2013:193). Tada suvokėjas mato ir girdi viską taip, kaip tai daro pagrindinė filmo herojė.

Akivaizdu, šioje scenoje žiūrovės moterys gali tapatintis su Sonia, nes ji yra pagrindiniame plane, o kameros atliekamais judesiais žiūrovė, natūraliai kreipia savo žvilgsnį į ten, kur žiūri veikėja. Tai labai aiškiai galima pastebėti, kai Sonia išlipa iš automobilio ir nueina iki autoserviso surasti mechaniką, nors šalia jos yra kitas, vyresnis vyras, ji nežiūri į jį, kadangi Sonios veidas filmuojamas stambiu planu, žiūrovai gali matyti, kad ji savo žvilgsniu iš visų servise esančių vyrų, išsirenka jauniausią, t. y. Eriką, ir prie jo prieina<sup>5</sup>. Todėl čia gali vykti ir identifikacija, kuri, kaip teigė Neale'as, gali vykti abiejų lyčių atvejais (Neale'as 1983:83). Tačiau šioje scenoje labiau skatinama yra moteriška identifikacija, kelianti vizualinį malonumą moteriškajai auditorijai, nes Sonia yra dominuojanti tiek siužeto pasakojime, tiek pačioje filmo kinematografijoje. Susitapatindama su Sonia žiūrovė patiria malonumą, nes ji jaučia galią valdyti visus filme vykstančius įvykius. Erikas vaizduojamas, kaip pasiduodantis moteriškajai galiai, jis nėra dominuojantis kadruose, jo veidas yra rečiau rodomas stambiu planu, nei Sonios, Eriko žvilgsnis dažniausiai nukreiptas į moterį, todėl žiūrovas vyras taip pat projektuoja savąjį žvilgsnį į ją, bet kadangi Sonia yra dominuojanti scenoje, vyrų žiūrovų identifikacija su protagonistu nekelia stebėjimo malonumo. Režisierė tokiu būdu peržengia žanro konvencijas, nes įprastai nuaro žanre vyras yra viršesnis veikėjas, su kuriuo susitapatinęs žiūrovas vyras

---

<sup>5</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1949), *Døden er et kjærtegn*. Norvegija: Carlmar Film, 03:57.

patiria identifikaciją, keliančią visagalybės jausmą, kadangi protagonistas yra aktyvus subjektas, kuris kontroliuoja įvykių eigą filme.

Taip pat išsirinktoje filmo scenoje yra svarbus ir kameros aukštis. Kai Sonia prieina prie Eriko paprašyti jo pagalbos, kamera filmuoja veikėjus ir aplinką iš žemai (ang. *low-angle shot*). Žiūrovai gali matyti prie kito automobilio pritūpusį Eriką, kuris iš pradžių nepastebi Sonios ir tik vėliau, pakėlęs galvą, žiūrį į moterį, ir taip pat matomos yra Sonios kojos, nes jos kūną užstoja automobilis. Pasak Bordwello ir Thompson, stambiu planu iš skirtingų rakursų išryškinamos kojos arba rankos tampa hierarchijos simboliais ir atskleidžia veikėjų reakcijas vienas kito atžvilgiu (2013:193). Galima daryti prielaidą, kad tokia vizualinė veikėjų padėtis priešais vienas kitą, taip pat gali simbolizuoti jų socialinę atskirtį. Sonia, kuri iš aukšto žiūri į Eriką, žiūrovams atrodo įtakingesnė. Anot Place, dar vienas *femme fatale* išskirtinumo bruožas kine – jų ilgų ir dailių kojų demonstravimas, tada kadre matomos tik moters kojos, o ne visas kūnas (1998:54). Autorės teigimu, dažniausiai, kai viename kadre matomos moters kojos, kitame yra filmuojamas veikėjas vyras, kurio žvilgsnis yra nukreiptas į jas. Analizuojame filme viską matome viename kadre, tiek Sonios kojas, tiek Eriko nukreiptą žvilgsnį į jas ir tik po to į moterį. Moteris filme, nei įprasta nuaro žanre, įgauna svarbesnę rolę, nei vyras. Tai, kad vyras žvelgia į ją iš žemai, žiūrovą vyrą taip pat skatina žvelgti į ją iš to paties taško, todėl taip jaučiama moters viršenybė. Toliau galima matyti, kaip Sonia išeidama iš serviso yra palydima kitų darbininkų žvilgsniais. Jie stebi Sonią, kaip seksualinį objektą, todėl galima daryti prielaidą, kad vyras žiūrovams susitapatinęs su vyriškuoju personažu taip pat tampa stebėtoju, todėl čia akivaizdu, kad vyras žiūrovams patiria vizualinį malonumą, tačiau jis nėra dominuojančiojo vaidmenyje, nes filmo siužetas ir veikėja yra konstruojami suteikiant didesnę galią Soniai.

Scenoje naudojamas natūralus apšvietimas taip pat labiau išryškina Sonios personažą, nei Eriko. Naudojami skirtingi tonai scenos juostoje, tai pat daro poveikį žiūrovo žvilgsniui ir reguliuoja į kurias scenos vietas turi būti labiausiai sutelktas žiūrovo dėmesys (Bordwellas ir Thompson 2013:161). Kai Erikas nueina tvarkyti Sonios automobilio, kadre naudojami baltos ir juodos spalvų silpni kontrastai. Sonia išryškinama baltoje spalvoje, stambiu planu filmuojamas jos veidas yra tarsi apšviestas natūralios šviesos, todėl ji aiškiau matoma žiūrovams, o Erikas rodomas juodos spalvos fone. Įprastai stipriai išsiskiriančių juodos ir baltos spalvų kontrastai naudojami daug įtampos keliančiose, jaudinančiose scenose (Bordwellas ir Thompson 2013:161). Analizuojama scena nėra labai emociinga ir nekelia blogų asociacijų žiūrovams, todėl spalvų kontrastai yra švelnūs, nėra naudojamos grynai juoda ar balta spalvos, nemažai yra pilkos spalvos perėjimų. Įprastai, nuaro filmuose naudojamas tamsių tonų, kontrastingas apšvietimas (Bordwellas ir Thompson 2013:162). Natūralu, kad toks spalvų tonų pasirinkimas šiai scenai žiūrovui atskleidžia, jog kol kas istorija vystoma ramiai, be staigių siužeto vingių. Tačiau labiau apšviečiant Sonios veidą, galima daryti prielaidą, kad kasdienis Eriko gyvenimas bus sudrumstas, pasirodžius šiai moteriai. Taigi, toks kinematografinis sprendimas gali turėti reikšmę pagrindinės herojės iškėlimui jau pirmosiose filmo scenose. Ir šioje vietoje taip pat galima

matyti Eriko slaptą žvilgčiojimą į moterį, kai jis tikrina automobilį, o Sonia rūko cigaretę, stovėdama šalia, tada atsidūsta ir pakelia akis į dangų. Galiausiai Erikas sutvarko Sonios automobilį ir ši išvažiuoja iš serviso. Tada prie vyro prieina kitas, vyresnis mechanikas ir duoda Erikui patarimą, kad susižadėjęs vyras, kaip jis ir yra, neturėtų bendrauti su tokiomis moterimis kaip Sonia. Tai žiūrovui suteikia užuominą į tai, kad *femme fatale* neturėtų būti vyro siekiamybė, ji gali kelti pavojų darnų šeimyninį gyvenimą pradedančiam kurti arba kitaip tariant, idealizuotam vyrui.

Tai pat svarbu paminėti, kad scenoje žiūrovas negirdi jokios grojamos muzikos. Suvokėjui gali pasirodyti, kad garsas yra tarsi natūraliai kylantis iš filmo aplinkos. Kadangi scena filmuojama autoservise, galima matyti remontuojamus automobilius, todėl jie yra pagrindiniai garsų šaltiniai. Tai Bordwellas ir Thompson vadina diegetiniu garsu (2013:290). Tačiau autoriai taip pat pamini, kad režisierius dažnai manipuliuoja garsu, norėdamas išryškinti tam tikrą detalę, veiksmą, pokalbį ar personažą filme. Tai gana tipiškas populiariųjų filmų garsų pasirinkimas (Bordwellas ir Thompson 2013:290). Tačiau šioje scenoje pastebima, kai Erikas ir Sonia kalbasi šalia moters automobilio ir aplinkiniai garsai yra pritildomi. Tai svarbu Sonios atžvilgiu, nes nutildomi garsai iš karto implikuoja apie tai, jos žiūrovai turi klausyti moters pokalbio su vyru. Taip parodoma, kad ji yra svarbiausia šioje scenoje, nes kamera taip pat yra labiau nukreipta į ją viso pokalbio metu. Tada žiūrovai gali aiškiau girdėti veikėjų pokalbį. Pokalbio metu Sonia pasiūlo Erikui cigaretę, tačiau jis atsisako. Erikas šioje vietoje žiūrovams pasirodo, kaip žavingos, tačiau kartu ir galinčios kelti pavojų, moters pagundai nepasiduodantis vyras.

Taigi, scenoje konstruojamas Sonios paveikslas kai kuriais aspektais atliepia į *femme fatale* moteriai būdingus bruožus: ji graži, turtinga, turi ryšių, kol kas žiūrovas nemato, kas toliau nutinka Soniai. Tačiau pati pirmoji scena, kurioje Erikas yra areštinėje, kaip ir minėta anksčiau, gali referuoti į tai, jog jai kažkas blogo nutinka filmo pabaigoje. Iš pradžių, žiūrovui gali pasirodyti, kad tai Erikas bus pagrindinis herojus ir kad tai yra jo istorija. Tačiau tai neįsteigia jo, kaip protagonisto. Pagrindinė istorijos ašis yra Sonia, režisierė tai parodo tolimesniame siužete ir kinematografiniais sprendimais, nes visur jaučiamas moters dominavimas. Scenoje vyriškumas yra nuslopinamas, atskleidžiant moters galią prieš vyrą.

Įprastai, nuaro žanre būtina kontroliuoti *femme fatale* dėl grėsmės sukurtai idealizuotai patriarchalinėmis nuostatomis paremtai visuomenei. Dažniausiai filmų pabaigose tokios moterys suvaržomos kompozicijų, siužetas, kinematografija suvaržo pavojingą moterį – dažniausiai ji miršta (Place 1998:56). Šiame filme, moteris yra savotiškai išlaisvinama iš jai primetamų tiek žanro konvencijų, tiek vyravusios patriarchato ideologijos, nors galiausiai miršta, mirtis čia tampa ne kaip bausmės jai išraiška, bet bausmė Erikui už tai, kad jis bandė varžyti moterį.

Taigi, filme vyras reprezentuojamas, kaip mažiau galios turintis ir priklausantis žemesniajam socialiniam sluoksniui. Moteris yra išsilavinusi, stipri, turinti ryšių, gerbiama aplinkinių ir turinti aukštą socialinį statusą. Kadangi filme tiek siužete, tiek kinematografijoje matomas moters dominavimas, akivaizdu,

kad žiūrovės moterys savo žvilgsnį projektuoja į heroję ir atlieka identifikaciją. Kadangi Sonia turi svarbiausią rolę filme, ji valdo įvykių eigą. Todėl žiūrovės moterys susitapatindamos su veikėja, patiria visagalybės jausmą ir malonumą, nes jos geba sieti įvykius priežastiniu ryšiu ir taip kurti filmo fabulą kaip aptaria Bordwellas (1985:3) ir Chatmanas (1978:44), o Silverman tai įvardina kaip įsiuva (1984:201-202). Akivaizdu, kad daugumos nuaro žanro konvencijų Carlmar atsisako. Ji neskatina vyriškos identifikacijos ir nekuria moters, kaip seksualinio objekto, teikiančio vojeristinį malonumą žiūrovui vyrui. Kurdama stiprios moters reprezentaciją, režisierė koncentruojasi į jos vidinį pasaulį, savęs suvokimą, Sonios priemone tikslams pasiekti yra jos ryšiai su kitais aukštuomenės nariais ir statusas, o ne seksuali išvaizda, kas buvo ypač būdinga klasikinėms *femme fatale* reprezentacijoms.

Tačiau Carlmar ne visada rodo Sonią kaip nepriklausomą moterį. Tai aiškiai atsiskleidžia scenoje, kai Sonia kartu su Eriku grįžta į jos namus ir kartu permiega<sup>6</sup>. Jie abu sulaužo priesaikas savo antrosioms pusėms ir nusižengia vienai iš svarbiausių moralinių normų. Taigi, tiek Erikas, tiek Sonia gali tapti visuomenės smerktiniais veikėjais, nes jų elgesys yra *anti-herojiškas* ir prieštarauja klasikinėms siužetų normoms. Tokiu būdu režisierė *peržengia* klasikinėms *femme fatale* reprezentacijoms būdingą stereotipą, jog tai nepaklusni moteris turi būti kaltinama dėl vyro padarytų nusižengimų. Šia scena autorė netiesiogiai užduoda klausimą auditorijai, ar tai, kad moteris yra nepriklausoma ir įtakinga, padaro ją kalta ir ar tik moteris laužo visuomenėje nustatytas moralines normas? Režisierė padaro kaltais abu veikėjus, nes jų abiejų sprendimu yra įvykdoma išdavystė. Išryškinti abiejų veikėjų kaltumą, naudojamas blankus scenos apšvietimas, veikėjų išraiškos aiškiai matomos, o ant veikėjų krentantys šešėliai, stambiu planu rodomi veidai ir vis greitėjanti muzika sukelia nerimo ir įtampos pojūtį žiūrovams, ir kartu pabrėžia veikėjų aistrą vienas kitam bei apatiją aplinkai, kai svarbiausia tą akimirką yra judviejų santykis.

Tačiau kai kurių stereotipinių moters reprezentacijos būdų scenoje režisierė nevengia. Toje pačioje scenoje, veiksmui rutuliojantis, matomas Sonios silpnumas, ji pasiduoda Eriko jėgai ir po bučinio visiškai bejėgė krenta jam ant rankų. Erikas įgauna daugiau galios šioje scenoje, jis nurengia Sonia ir nuneša į lovą. Čia išryškėja stereotipinis moters ir vyro vaizdavimas. Kaip teigia Place, tokiu būdu vizualiai išreiškiamas moters bejėgiškumas, kuriam įtaką daro ideologijoje veikiantis mitas, kad pavojinga moteris turi būti sukontroliuota (Place 1998:56). Kalbėdama apie kiną autorė neturi omeny vien tik moters kontroliavimą žanre, bet ir už filmo ribų egzistuojančioje ideologijoje. Galima daryti prielaidą, jog kino žanras ir ideologija yra susiję, todėl žanro konvencijose atsispindi vyraujančios ideologijos požiūris į moterį.

Kai Erikas bučiuoja Sonią, matome, kad objektai savo padėties nekeičia, tačiau kamera juda artėdama prie jų bei sumažindama matymo lauką ir priverčianti sutelkti dėmesį į veikėjus bei jų išraiškas, tada žiūrovas jaučia savo judėjimą filmo erdvėje (Bordwellas ir Thompson 2013:199). Tokiu būdu žiūrovui yra perteikiama

---

<sup>6</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1949), *Døden er et kjærtegn*. Norvegija: Carlmar Film, 26:00.

tarp veikėjų besikaupianti įtampa ir sumišimas. Ir čia išryškėja tai, jog vizualinį vojeristinį malonumą patiria žiūrovas vyras, nes Erikas šioje scenoje perima tolimesnio veiksmo kontrolę.

Kitame kadre, kai Erikas paguldo Sonią į lovą, kinematografinės priemonės, tokios kaip kadro mastelio keitimas (ang. *zoom-in*), stambus planas, grėsminga muzika, atspindi filme vis didėjančią įtampą. Žiūrovai yra apriboti kompozicijos, stambus planas ir naudojami tamsūs spalvų tonai susiaurina žiūrovo matymo lauką, todėl trumpam yra prarandama orientacija filmo erdvėje (Place 1998:51). Režisierė, sumažindama scenos erdvę, nukreipia žiūrovo žvilgsnį į Eriką ir Sonią, tokiu būdu skatindama veikėjų kuriamo santykio analizavimą. Apmąstant tai iš feministinės kino teorijos perspektyvos, galima nustatyti, kas šioje scenoje tampa aktyviu subjektu ir pasyviu objektu. Eriko dominavimas scenoje leidžia galvoti apie tai, jog žiūrovas vyras identifikuojasi su protagonistu ir patiria vojeristinį malonumą. Tai skatina suvokti Eriką kaip aktyvųjį subjektą, tačiau Sonios reprezentacija nėra paverčiama į klasikinėms erotinėms scenoms būdingas moterų reprezentacijas. Todėl ją būtų galima taip pat laikyti aktyviu subjektu, nes ji nėra reginys vyrui, todėl moterys žiūrovės gali taip pat identifikotis su Sonia, kaip su savo idealiuoju aš. Scenoje žiūrovas negali matyti jos nuogo kūno, flirtavimo, ar bandymų gundyti vyrą savo patrauklia išvaizda, kas yra būdinga stereotipinei *femme fatale*. Akivaizdu, kad režisierė atsisako klasikinėmis konvencijomis romantinėse scenose paremtos moters reprezentacijos. Moters nuogumo vaizdavimas mene tuo laikotarpiu nebuvo itin gajus reiškinys, tačiau Doane analizuoja populiarus prancūzų fotografo nuotrauką *Un regard oblique* (1948), joje vyras ir moteris stovi priešais vitriną meno galerijoje, moters žvilgsnis yra nukreiptas į meno objektą, ji akivaizdžiai kažką kalba vyrui apie tai, tačiau vyro žvilgsnis yra nukreiptas į pakabintą nuogos moters paveikslą. Taip, anot Doane, vyksta bendradarbiavimas tarp nuotraukoje esančio vyro ir žiūrovo vyro, kurio metu moteris yra pašalinama ir stebėtojiui yra suteikiamas vojeristinis malonumas (1991:40). Kitas autorės aptariamas kūrinys, tai nuaro žanro Holivudo filmas *Gilda* (1946), kuriame ryški moters reprezentacija per jos kūną vaizduojant moterį, kaip atliekančią striptizą. Gilda vilki kostiumą, kuris apnuogina jos kojas ir pečius, kamera iš pradžių ją filmuoja stambiu planu nuo kojų iki galvos ir po trumpučių atitolina vaizdą, taip, anot autorės, sukuriama įspūdis, kad galutinis stebėtojo tikslas yra išvysti moterį nuogą (1991:106). Nors nuogumas nebuvo dažnai vaizduojamas, jis buvo implikuojamas, t. y. būdavo skatinama jį įsivaizduoti. Nuogo moters kūno apraiškas, ypač vaizduojant striptizo scenas, anot autorės, Barthesas laiko kaip nuogumo natūralizavimą ir jo grėsmės panaikinimą (1991:106). Tačiau Mulvey perdėtą moters kūno vaizdavimą siejo su jos sudaiktinimu, akivaizdu, kad tokia reprezentacija paverčia ją reginiu, arba kaip Doane pavadina – spektakliu, skirtu vyriškam žvilgsniui, patenkinančiu skopofilinį lūkestį. Kaip teigia Doane, įprastai patriarchalinėje ideologijoje, kuri dominavo XX amžiuje, susiformavo socialiniai santykiai, kad moters prigimtis yra būti moteriška, nes kūnas buvo suvokiamas, kaip moteriškumo simbolis, kadangi fiziologiškai jis ryškiausiai atspindėjo skirtį tarp lyčių (1991:168). Todėl galima daryti prielaidą, kad tuo laikotarpiu moters kūno vaizdavimas kine įgaudavo vis

didesnę reikšmę. Analizuojamoje scenoje moters kūniškumo yra vengiama, labiau atkreipiamas žiūrovų dėmesys į veikėjų vidines emocijas ir jausmus vienas kitam.

Sonios išvaizda bei elgesys neatspindi romantinėms scenoms įprasto moters paveikslo, todėl ši scena paneigia Johnston iškeltą mintį, kad moters vaizdavimas kine, atvirkščiai nei vyrų, yra ne kintantis ir kad keičiasi tik moters išvaizda atsižvelgus į filmo žanrą bei to laikmečio madas (Johnston 1973:10). Režisierė peržengia ir žanro konvencijas Sonia nėra sudaiktinama, jos charakteris, būdo bruožai ir išvaizda konstruojama taip, kad atskleistų jos vidines emocijas (pavyzdžiui, meilę Erikui). Rodyti stambiu planu Sonios veidą svarbu, nes dažniausiai nuaro žanro filmuose moters kūnas yra išryškinamas labiausiai. Veidas kine geriausiai artikuliuoja veikėjos istoriją, jis pradeda veikti kaip tekstas, kuris turi būti skaitomas, pabrėžiamas ir matomas žiūrovo (Doane 1991:48).

Taip pat svarbu paminėti, kad įprastos *femme fatale* moters veidas, filmuojamas stambiu planu, dažnai yra pridengiamas tam tikru šydu, tai gali būti veliumas, skrybėlė ar šešėlis (Doane 1991:48). Pačioje istorijoje šydas gali atlikti funkciją, kaip apsauga nuo saulės ar karščio, tačiau iš kinematografinės pusės, tai taip pat atskleidžia svarbią režisieriaus intenciją – paslėpti moters veidą nuo žiūrovų žvilgsnių, tam kad visas dėmesys būtų koncentruojamas į kūną (Doane 1991:48). Tai gali implikuoti apie *femme fatale* moters nenusipėjumą, nerodomas veidas žiūrovus verčia ja abejoti ir nepasitikėti jos rodomais jausmais kitų veikėjų atžvilgiu. Akivaizdu, kad Carlmar Sonios veido nedengia jokiais priemonėmis. Iš to kyla prielaida, kad kūnas filme neturi tokios svarbios reikšmės kaip veidas. Sonia intymumo akimirka su Eriku yra visiškai atvira ir neturi jokios paslapties, tai parodoma ir žiūrovui. Daug ką pasako veikėjos žvilgsnis, sukongcentruotas tiesiai į kito veikėjo akis. Doane remiasi Susan Stewart ir teigia, kad jeigu yra manoma, kad kūno prasmė yra išorė, tai veidas atskleidžia gilumą, ko kūnas padaryti nesugeba, o veikėjo akys ir burna atveria gilesnę prasmę bei sukuria terpę žiūrovo ir autoriaus ryšiui užsimegzti (1991:47). T. y., žiūrovas yra skatinamas įsigilinti į veikėjus, jų jausmus, o ne tik stebėti paviršių. Taigi, Sonios noras išlaikyti akių kontaktą implikuoja apie jos visišką emocinį atsiskleidimą Erikui. Režisierė pateikia auditorijai Sonia, kaip atvirus jausmus kitam veikėjui reiškiančią moterį ir tai gali implikuoti apie tai, kad ji nusprendžia sieti savo likimą su Eriku.

Taigi, Sonia tik iš dalies tampa erotiniu objektu žiūrovui vyrui, nes jis tiesiogiai negali matyti jos nuogos, nejaučia jos flirtavimo, gundymų, siužetas ir formalūs sprendimai to filme neišryškina. Todėl žiūrovo vyro identifikacija vyksta tik iš dalies, nes jis supranta, kad niekada negalės susitapatinti su idealiuoju savimi (savuoju *Ego*) (Neale'as 1983:8). Erikas šioje scenoje gali atlikti idealiojo vyriškojo ego funkciją. Per išlaikomą tam tikrą distanciją tarp žiūrovų ir veikėjų, pastarųjų intymus ryšys yra paliekamas jiems patiems, kadangi pradiniuose kadruose, Erikas pasirodo labiau dominuojantis, daroma prielaida, kad žiūrovas vyras susitapatina su veikėju ir tampa aktyviu stebėtoju. Moteris, nors iš pradžių pasirodo pasiduodanti vyro įtakai, kinematografiniais sprendimais yra taip pat aktyvus subjektas, todėl žiūrovės moteris taip pat vykdo identifikaciją su heroje.

Žiūrovas vyras gali stebėti moters reprezentaciją, tačiau ji netampa visiškai erotizuota. Carlmar savo kinematografiniais sprendimais, kuriuose objektai matomi iš labai arti, priverčia žiūrovus stebėti ir gilintis į pagrindinių personažų emocijas, jų išraiškas. Nors Doane teigė, kad vizualinis malonumas gali būti siejamas tik su matomo objekto išore (1982:76), galima daryti prielaidą, kad Carlmar savo konstruojamomis personažų reprezentacijomis stengiasi vizualinį malonumą perteikti ne per veikėjų išvaizdą, bet per jų kuriamų personažų problematikas. Filmo siužetas neišmeta moters iš istorijos, atvirkščiai, ja skatinama domėtis ir gilintis į moters kuriamą vaidmenį.

Taigi, tokiu būdu Carlmar atranda vietų savo filme, kur gali atsisakyti klasikinio kino žanrų konvencijų ir jų nesilaiko. Autorė taip atskleidžia, kad moteris gali būti pagrindine filmo ašimi, o tam, kad žiūrovai, tiek vyrai, tiek moterys, atkreiptų dėmesį, ji neturi būti pateikiama perdėtai seksualiai per jos aprangą, pabrėžiančią figūrą, kūno judesius ar kalbos manierą, kas paverstų ją erotiniu objektu vizualiniam malonumui sukelti.

Kadre, kai Erikas ir Sonia pabunda ryte, atskleidžiama Eriko savimybės pusė. Sonia išlaiko šaltą protą ir vadovaujasi logika. Ji liepia Erikui kuo skubiau išeiti, kol jų nepamatė Sonios šeimos nariai. Eriką tai įžeidžia. Jis sarkastiškai kalba su Sonia, nes jautėsi pakviestas, o dabar turi kuo skubiau pasišalinti, lyg tarp jų nieko nebūtų įvykę. Eriko scena, kurioje jis stovi prieš veidrodį yra įdomi, nes įprastai, nuaro filmuose moterys stebi savo atspindžius veidrodyje. Autorė tarsi dekonstruoja klasikinį lyčių pasiskirstymą nuaro kine, žiūrovas gali suvokti, kad Erikas tampa *homme fatale*, kas yra ekvivalentiška sąvoka *femme fatale*. Pasak Place, žiūrėdama į save veidrodyje, moteris susikoncentruoja į save ir savo naudą, jai neįdomi tampa aplinka ir kiti veikėjai, kuriais ji pasinaudos savo tikslams įvykdyti (1998:57). Veidrodžiai taip pat naudojami pabrėžti dviveidišką *femme fatale* prigimtį (Place 1998:58), tai yra nuoroda auditorijai, kad tokia moterimi pasitikėti negalima ir pirmasis įspūdis apie ją dažniausiai būna klaidingas. Analizuojamame kadre Erikas žiūri į veidrodį, nors dėl kameros padėties paties Eriko atspindys auditorijai matomas neaiškiai ir labiau išryškinama Sonia, ji nėra ta, kuri koncentruojasi į save, ji tik stebi Eriką, o žiūrovas tai aiškiai mato (tai galima traktuoti, kaip Doane aprašytos fotografijos santykio apvertimą, nes čia bendradarbiavimas vyksta tarp herojės ir žiūrovų žvilgsnio, kai jis sukongcentruojamas į veikėją vyrą). Anot Bergerio, mene vaizduojant moteris ir prieš jas *pastatant* veidrodį, buvo norima atspindėti moters tuštybę (Bergeris 1972:51). Veidrodžiu būdavo išryškinamos moters ydos, ji pati mėgėdamasi atspindžiu, paversdavo save reginiu teikiančiu malonumą. Tačiau Carlmar to nedaro, ji priešais veidrodį pastato vyrą, taip priversdama žiūrovus apmastyti, kuris iš veikėjų yra pavojingas ir keliantis grėsmę, ar tai nuaro filmuose visada yra tik moteris? Tai taip pat verčia galvoti, ar tai Sonia sužlugdo Eriką, ar Erikas sužlugdo Sonią? Filme keletą kartų pasikartoja scenos, kai būtent Erikas žiūri į veidrodį. Vienoje iš scenų, kai Sonia ateina pas Eriką po jų barnio pasikalbėti, jis yra savo namuose ir ruošiasi išeiti, todėl jis stovi priešais veidrodį ir stebi savo atvaizdą, kai tuo tarpu į kambarį įžengia



Sonia. Nors veidrodyje matomi abiejų veikėjų atvaizdai, Erikas yra išryškinamas labiau<sup>7</sup>. Kaip teigia Bordwellas ir Thompson, režisieriai scenose naudodami gilų fokusavimą, automatiškai nukreipia žiūrovų dėmesį į svarbią kadro detalę (2013:175). Veidrodis gali būti narcisistinės identifikacijos priemonė. Kadangi scenose, kuriose Erikas stovi prieš veidrodį, jis yra išsėdęs, tai suponuoja žiūrovui, kad vyras yra nukentėjęs, o Sonia turi atsiprašyti. Kadangi narcisistinė identifikacija siejama su galios, meistriškumo ir kontroliavimo idėjomis, žiūrovo vyro žvilgsnis automatiškai nukreipiamas į save panašų veikėją, kitaip tariant į tą, kuris atitinka jo susikurtą idealųjį *Ego* (Neale'as 1983:5). Sonia kadre žiūrovams rodoma trumpai, todėl jos negali susitapatinti su į save panašiu veikėju. Galima spręsti, kad žiūrovės yra skatinamos bent trumpam priimti Eriko perspektyvą. Narcisistinės identifikacijos proceso metu pasiekiamas visagalybės jausmas suteikia ir vojeristinį malonumą žiūrovui vyrui. Tačiau svarbu pabrėžti, kad Carlmar kuriamos veidrodžio kompozicijos išsiskiria tuo, kad pirmajame minėtame kadre, veidrodyje labiau išryškinamas Sonios atvaizdas, o antrasis kadras, kuriame matomas Erikas stovintis prieš veidrodį, trunka vos kelias sekundes. Taigi, Carlmar galimai vengia suteikti žiūrovui vyrui galimybę vykdyti narcisistinę identifikaciją. Galima daryti prielaidą, kad režisierės intencija yra išryškinti Sonios personažą bei jos, kaip dominuojančios moters, santykį su pasyviu, žemesnės savivertės, manipuliuojančiu vyrui.

Taigi, Carlmar konstruojama scena verčia abejoti žiūrovus įprastomis žanro konvencijomis. Filme reprezentuojama moteris nevisiškai atitinka klasikinėms *femme fatale* moteris priskiriamos rolės. Tai labiausiai atsiskleidžia vienoje ryškiausių filmo erotinių scenų, kai Erikas nurengia Sonią, tačiau žiūrovas nemato jos nuogumo, provokuojančios aprangos, viliojančių kūno judesių ir net negirdima Sonios kalbos maniera. Žiūrovas vyras negali matyti to, ką mato jo idealiojo *Ego* įkūnytas Erikas. Tačiau keli Eriko epizodai priešais veidrodį, kuriame jis nužiūrinėja save, gali suteikti žiūrovui vyrui galimybę į narcisistinę identifikaciją ir visagalybės jausmą. Tačiau Carlmar paneigia šias nuaro žanro konvencijas, kurdama kadrus taip, kad narcisistinė identifikacija būtų sunkiai įvykdoma. Scenoje naudojama kinematografija – stambaus plano rodymas, kadro priartinimas, susiaurinamas matymo laukas žiūrovui yra aiški nuoroda į tai, kad režisierė nenori Sonjos paversti stebimu erotiniu objektu, o suteikti jai aktyvaus subjekto rolę.

Dar viena svarbi scena, kurioje pažeidžiamas Eriko išdidumas vyksta tada, kai Sonia su savo draugėmis iš aukštuomenės aptarinėja poros santykius<sup>8</sup>. Moterims Erikas pasirodo, kaip Soniai tik pramogą teikiantis vyras, kurį ji laiko uždarytą namuose. Įdomu tai, kad tokiu būdu Erikas yra sulyginamas su objektu – kaip trofėjus ir žaislas ar apskritai, Sonios įsigyta nuosavybė, nes įprastai, klasikiniuose filmuose, tai moteris yra vaizduojama, kaip daugiau įtakos turinčio vyro daiktas, o santuoka dažnai reiškia moters visapusišką priklausomybę nuo vyro. Galima teigti, kad filmas užklausia Eriko tinkamumą būti *idealiuoju Ego* įvaizdžiu.

---

<sup>7</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1949), *Døden er et kjærtegn*. Norvegija: Carlmar Film, 45:39.

<sup>8</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1949), *Døden er et kjærtegn*. Norvegija: Carlmar Film, 52:57.

Nuaro filmuose, įprastai tokios poros, kurių santykiai prieštarauja visuomenėje nusistovėjusioms vertybinėms normoms, negali prisitaikyti prie stereotipinio šeimos modelio, o jų elgesys yra kitoks, nei būdinga klasikiniams poroms (Harvey 1998:43). Analizuojamoje scenoje žiūrovas mato, kad Sonia yra šeimos galva ir ji yra ta, kurią kviečia į visuomeninius pobūvius. Tai žeidžia Eriko orumą, nes jis yra veikiamas patriarchalinės ideologijos, kuria teigiama, kad būtina laikytis nuostatų, jog vyras turi būti šeimos galva ir viskam vadovauti. Eriką erzina tai, kad Sonia, būdama jo žmona, leidžia laiką su draugėmis, geria alkoholį ir važinėja viena. Sonia neatlieka įprastų žmonos pareigų, nebūna namuose ir nelaukia iš darbo grįžtančio vyro. Ji turi savo pinigų ir dar išlaiko Eriką.

Nors Erikas ir Sonia buvo sutuokti pagal tradicines santuokos ceremonijas, jų nestereotipinis santykis sukelia įtampą ir trukdo jiems egzistuoti kaip *normalioms* poroms. Kaip teikia Harvey, tokių nuaro porų santykis yra pasmerktas susinaikinimui ir neatspindi jų lūkesčių išsipildymo (1998:43). Eriko lūkestis, kuris būdingas klasikinio kino vyro reprezentacijoms (Boozeri 2000:28) – būti šeimos aprūpintoju. Sonios noras yra gerai leisti laiką su savo vyru ir nesirūpinti tuo, ką galvoja kiti. Galima pastebėti, kad Erikas reprezentuoja vyraujančios ideologijos kultūrinės elgesio normas. Jo požiūris į moterį yra paveiktas ideologijos, nes kai Sonia pasako, kad vyrui nereikėtų tikėtis, kad ji sėdės namuose ir visą dieną skaitys knygą, Erikas klausia, kas gali būti blogai mėgaujantis knyga. Taigi, jis netiesiogiai nori suvaržyti Sonią. Tai, kaip ir minėta anksčiau, būdinga klasikiniams *femme fatale* reprezentacijoms, kai tokia moteris režisieriaus kompoziciniais sprendimais yra sukontroliuojama.

Režisierė pasitelkdama fatališkai moteriai būdingus kai kuriuos bruožus, prieštarauja klasikinio kino normoms vaizduoti idealizuotą vyro ir moters santykį. Ji apverčia įprastas roles šeimoje. Tačiau svarbu pabrėžti, kad nuaro žanras dažnai prieštaraudamas stereotipiniam santuokos vaizdavimui, padaro veikėją vyrą impotentu tam tikrais siužeto vingiais, pavyzdžiui jis gali atsidurti neįgaliojo vežimėlyje ar tampa kitaip pažeidžiamas (Harvey 1998:42). Carlmar Eriką paverčia impotentu kurdamą jį moters išlaikytiniu. Tai žiūrovui vyrui gali suponuoti apie Mulvey ir Freudo psichoanalizėje išskirtą kastracijos baimę, pasireiškiančią žiūrovui vyrui, kai stebėdamas veikėją moterį, jis nepatiria vojeristinės, malonumą teikiančios identifikacijos. Daroma prielaida, kad tokiu būdu autorė bando išsklaidyti ideologijos suformuotą socialinį skirtumą tarp lyčių. Kadangi pokario metais iki pat septintojo dešimtmečio vidurio Norvegijoje vyravo nuostata, kad valstybė yra grindžiama branduolinės šeimos modeliu, kai vyras dirba apmokamą darbą ir rūpinasi šeima finansiškai, o moteris tvarkosi namuose ir augina vaikus (Lønnå 2020), tai rodyti tokią moters reprezentaciją bei jos santykį su kitais veikėjais, nebuvo įprasta. Toks siužeto išskirtinumas galėjo daryti įtaką žiūrovams analizuojant personažus ir jiems suteiktas roles lyčių skirtumo klausimu socialiniame ir kultūriniame gyvenime.

Kaip teigia Doane, įprastai klasikiniame kine yra ginamasi nuo moteriškumo ir kastraciją simbolizuojančio moters kūno, malšinant grėsmę per ryškų lyčių skirtumų konstravimą filmuose (Doane

1991:195). Carlmar tą skirtį tarp lyčių mažina paversdama Sonią ne tik pagrindine filmo personaže, bet ir suteikdama jai psichologinį pranašumą prieš vyrą. Ji yra pagrindinė ašis, aplink kurią sukasi visi šeimos finansiniai, socialiniai reikalai. Aukštuomenės atstovai bendrauja tik su ja, į Eriką nekreipiamas dėmesys.

Branduolinė šeima dažnai kine būdavo vaizduojama, kaip siekiamybė, kurią įgyvendinus yra išpildomi pagrindiniai žmonių lūkesčiai. Tačiau Harvey pateikia, kad daugelyje filmų, stereotipinė šeima yra ideologinės pusiausvyros nustatymo priemonė, tačiau nuaro filmai reiškia nusivylimą šia institucija per vaizduojamus romantinius santykius tarp veikėjų (Harvey 1998:36). Šio žanro filmuose šeima vaizduojama neįprastai, todėl tai gali būti laikoma kaip pasikėsiniu skatinti visuomenę nesilaikyti egzistuojančių socialinių vertybių (Harvey 1998:36). Carlmar filmas šį šeimos modelį skatina traktuoti negatyviai, nes abu veikėjai jo atsisako nusprendę būti kartu. Erikas, kuris prieš susipažindamas su Sonia, buvo susižadėjęs su Marit, galvojo apie santuoką. Galima daryti prielaidą, kad ji reprezentavo idealiąją alternatyvą, kuri būtų leidusi Erikui išpildyti ideologijos puoselėjamą vyriškumą. Carlmar skatina atkreipti dėmesį, kad tokio šeimos modelio primetimas žmonėms, atveda prie to, jog šeimose yra iššaukiami dideli konfliktai dėl socialinių vaidmenų pasiskirstymo ir jeigu vienas iš partnerių nesutinka laikytis nustatytų normų, šeimos yra atsisakoma.

Negalima teigti, kad Carlmar visiškai panaikina socialinius skirtumus tarp Sonios ir Eriko ar padaro juos lygiais socialiai vienas kito atžvilgiu. Autorė tik atsisako klasikiniam kinui būdingo moterų ir vyrų vaizdavimo – ji sukeičia šiuos personažus vietomis, nes klasikiniame kine įprastai Erikas būtų turtuolis suviliojęs jaunesnę moterį ir girtūsi ja savo draugams. Filme didesnę galią filme turi Sonia, kuri visiškai nepriklauso nuo Eriko ir atlieka savarankiškus sprendimus. Tai sukelia įtampą tarp veikėjų ir jų santykių. Nors Johnston ir pažymi, kad dažniausiai filmuose, kuriuose pagrindinė veikėja yra moteris, ji, kaip ženklas, tampa tik menama pagrindine veikėja, nes visas dėmesys yra skiriamas jos išvaizdai, o jos kaip socialiai aktyvios asmenybės personažas yra numalšinamas, tam, kad vyras būtų centrinis filmo subjektas (Johnston 1973:513), galima pastebėti, kad Carlmar moterį veikėją konstruoja kiek kitaip. Soniai suteikiama ir patraukli išvaizda, bet taip pat yra kuriamas jos, kaip pilnavertės socialinio ir kultūrinio visuomenės gyvenimo dalyvės charakteris. Ir nors *femme fatale* moteris klasikiniuose nuaro filmuose įgaudavo neigiamą reikšmę, stebint analizuojamą sceną, Sonios personažas pačioje istorijoje nėra neigiamas, ji neslepia savo jausmų Erikui, todėl žiūrovui ji pasirodo atvira. Aiškiai perteikdama Sonios, pagrindinės veikėjos, veiksmus ir emocijas, autorė leidžia žiūrovui lengviau numatyti tolesnius įvykius filme.

Taigi, scenoje, kurioje Sonia bendrauja su savo draugėmis, yra pažeidžiamas veikėjo vyro orumas – jis jaučia, kad negali išlaikyti šeimos, yra žeminamas kitų, aukštesnio socialinio sluoksnio, žmonių. Tai paverčia Eriką pasyviu objektu, kuris traktuojamas, kaip įtakingesnės moters nuosavybė. Nors nėra aiškiai parodoma, kaip Sonia užsidirbo pinigus ir koks yra jos darbas, galima daryti prielaidą, kad savo finansinį kapitalą ji susikūrė dar gyvendama su buvusiu vyru, o išsiskyrusi – nieko neprarado. Galima spekuliuoti ir apie tai, kad

visą turtą ji gavo tik dėl santuokos su turtingu vyru, bet apie tai nuorodos filme taip pat nėra. Taigi, Sonia išlaiko šeimą, nes Erikas to padaryti negali. Akivaizdu, Sonia visiškai nepriklauso nuo vyro.

Tai, kad Sonios sprendimai daro įtaką tolimesniam filmo siužetui, geriausiai atsiskleidžia vienoje iš paskutinių filmo scenų, kai tarp pagrindinių veikėjų įvyksta konfliktas<sup>9</sup>. Dėl Eriko ambicijų tapti šeimos galva ir prisitaikyti prie ideologijos primetamų taisyklių, pablogėja Sonios psichologinė sveikata, ji yra nėščia, o Erikas vykdamas į verslo keliones, palieka ją vieną, todėl ji ima jaustis vieniša. Konfliktas tarp jų išplisčia Erikui grįžus iš kelionės, tada Sonia pasako jam, kad ji pasidarė abortą. Tai supykdo Eriką, o Sonia išsigandusi ima šauktis pagalbos, tada vyras ją pradeda smaugti, nors Sonia sužeidžia Eriką, jis nugalė moterį ir ją nužudo. Žmogžudystę filme signifikuoja kameros judesiai.

Greitas kameros judėjimas, neaiškūs vaizdai, objektų priartintas filmavimas ir klaustrofobiški vaizdai neleidžia žiūrovui valdyti požiūrio taško ir kurti ryšio su matomu objektu (Doane 1991:181). Stebėdami Sonios nužudymo sceną žiūrovai užfiksuoja objektus, kurie yra nuoroda į tai, kas vyksta siužete – pavyzdžiui, lašantis Eriko kraujas ant laikraščio rodo, kad buvo įvykdytas nusikaltimas. Sonia miršta, tačiau Eriko sužeidimas taip pat rodo jo moralės ir žmogiškumo praradimą. Tokios nuaro filmų pabaigos būdingos šiam žanrui, ypač ten, kur dominuoja *femme fatale*. Tokiu būdu *femme fatale* yra sukontroliuojama vizualiai, nes jos noras būti nepriklausoma atspindi jos galią ir galimus tos galios naudojimo neigiamus rezultatus (Place 1998:56). Taip pat įprastai, klasikiniuose nuaro žanro filmuose moters suvilioto vyro personažas yra statiškas (Place 1998:56). Tačiau šioje filmo scenoje, tai Eriko ambicijos tampa pavojumi poros likimui, jo narcisistinis noras dominuoti užgožia Sonios psichologines problemas ir tai tampa konflikto šaltiniu. Taigi, režisierė pasirinkdama tokį siužeto vingį, sukontroliuoja ne pagrindinę veikėją, bet Eriką. Jis nuteisiamas prieš visuomenę tiek filme, tiek už jo ribų. Taigi, Carlmar sukurta *femme fatale* nėra priežastis, dėl ko idealizuotas vyras, besirūpinantis šeimos gerbūviu ir bandantis atitikti visas patriarchalinės ideologijos suformuotas šeimos konvencijas, tampa nusikaltėliu. Tačiau įdomu ir tai, kad Erikas dėl to iš esmės kaltina tiek save, kad nesugebėjo atsispirti fatališkai moteriai, tiek ir Sonia, vyras pripažįsta įvykdęs nužudymą, tačiau nemano esantis vertas bausmės, nes tai Sonia privedė jį prie žmogžudystės. Taigi, toks Eriko mąstymas atspindi tradicinę *femme fatale* konstruojamą moters reprezentaciją, kai ji tampa kalta dėl vyro mirties ar tapimo kriminaliniu nusikaltėliu (Boozer 2000:27).

Taip pat faktas, kad Sonia yra nužudoma dėl to, kad pasidarė abortą, rodo, kad Erikas, kurio elgesys yra patriarchalinės ideologijos atspindys, mano, kad ji negali atlikti tokio sprendimo savarankiškai ir kad jos kūnas priklauso ne jai. Sonia padarė tai, kas buvo nepriimtina tuometinei visuomenei. Carlmar suteikia auditorijai vietos interpretacijai ir sprendimui, kuris iš veikėjų iš tiesų yra nusikaltėlis. Šeima, kurioje vyrauja hierarchija, kai vyras yra šeimos galva, moteris pavaldi vyrui, o vaikai yra visiškai priklausomi nuo

---

<sup>9</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1949), *Døden er et kjærtegn*. Norvegija: Carlmar Film, 01:20:27.

vyresniųjų, yra patriarchalinės ideologijos suformuotas šeimos modelis, kuriame moteris patiria didelę spaudą (Harvey 1998:37). Carlmar atsisako tokio šeimos modelio ir ideologijos sukurtų subjektų *motina, dukra, tėvas, sūnus*. Ji Sonia ir Eriką visiškai paverčia bevaikė pora, kaip tai būdinga nuaro siužetuose egzistuojančioms poroms, kai vaikų neturėjimas arba tam tikra prasme – nevaisingumas žymi tokios poros nutolusį pasaulį nuo normalios visuomenės, kuri paremta santuoka ir branduolinės šeimos modeliu (Harvey 1998:45). Kadangi Sonia yra vyresnė už Eriką, galima pamanyti, kad Erikas netiesiogiai tampa jos sūnumi, o moteris, vedama motiniškų instinktų nori juo pasirūpinti, tačiau tam prieštarauja vyriškasis ego.

Taip pat svarbus kadras yra tada, kai Erikas yra nuteisiamas ir sėdi kalėjime. Jis sėdi kameroje ir ilgesingai žiūri pro langą, per kurį sklindanti šviesa apšviečia Eriko veidą. Toks apšvietimas, kai viena veikėjo veido pusė yra ryškiai apšviesta, o ant kitos – krenta stiprus šešėlis, leidžia suvokti, kad pagrindinio veikėjo pasaulis yra kupinas paslapčių ir pavojų (Bordwellas ir Thompson 2013:130). Erikas ima galvoti apie Sonia ir jų santykius. Iš pradžių rodomas tolimas vaizdas, po to kamera lėtai juda link veikėjo ir pradeda filmuoti Eriką stambiu planu. Jis klausia savęs, ar būtų daręs kažką kitaip, jei būtų žinojęs, kas nutiks. Atsakydamas į šį klausimą veikėjas žiūri tiesiai į kamerą, taip tarsi kreipdamasis į žiūrovą ir atsako, kad nežino, ar būtų daręs kažką kitaip, bet norėtų, kad atsirastų vieta, kur jie galėtų vėl susitikti. Tai yra įdomus kūrėjo sprendimas, nes Erikas tarsi galiausiai pripažįsta, kad vis dėlto *femme fatale* yra nekalta dėl to, kas jam nutiko ir kad tai yra mažiau svarbu, nei judviejų romantinis ryšys.

Taigi, iš šios scenos matoma, kad tai ne *femme fatale* yra kalta dėl tragiško poros likimo. Autorė kaltais paverčia abu personažus, Sonia negalėdama gyventi pagal visuomenės primestą tradicinį šeimos gyvenimo būdą, atsisako vaiko ir priima šį sprendimą viena. Erikas, negalėdamas to priimti, nužudo Sonia. Kadangi scenoje labiausiai išryškinama žmogžudystės scena, kuriai sukurti nenaudojama požiūrio taško technika, žiūrovui sunku sekti matomus objektus ir atlikti identifikaciją. Taip pat režisierė nesilaiko žanro normų, kai labiausiai yra akcentuojama moters išvaizda, ji kviečia žiūrovą apmąstyti moters psichologinę būseną, gyvenant konservatyvios visuomenės suvaržytame pasaulyje.

## V. 2 Gerdos reprezentacija filme *Ung flukt*

Kitas, tyrimui pasirinktas Carlmar melodraminis kūrinys – *Ung flukt* (1959). Šio filmo siužetas taip pat sukasi apie jaunos poros tarpusavio ryšį ir jų santykį su aplinka. Gerda ir Andersas vienas kitą myli, tačiau jų socialiniai skirtumai daro blogą įtaką judviejų santykiams. Andersas kilęs iš pasiturinčios šeimos, jo tėvai tikisi, kad sūnus stos į universitetą ir turės užtikrintą ateitį. O Gerda yra lengvabūdė, laisvę mėgstanti mergina, augusi tik su mama, gyvenusi vargingai. Gerda įgavo prastą reputaciją visuomenėje, nes dažnai laiką leisdavo vakarėliuose. Todėl Anderso tėvai priešinasi poros buvimui kartu. Tačiau Andersas ir Gerda myli vienas kitą ir nusprendžia pabėgti į atokią miško trobelę. Nuo tos akimirkos atsiranda daug iššūkių, kurių dėka jie tikrina savo santykių tvirtumą. Gerdai sekasi sunkiai pritapti, ji, visą gyvenimą sunkiai gyvenusi, nori prabangos.

Todėl filme matoma jos greita emocijų kaita suteikia nenuspėjamumo ir įtampos jausmą žiūrovams. Taigi, nors siužete svarbūs abu veikėjai, labiau gilinamasi į Gerdos, kaip pagrindinės istorijos herojės, charakterį.

Svarbu pabrėžti, kad filme pagrindinį vaidmenį atlieka Liv Ulmann – garsi XX-to amžiaus norvegų ir švedų kino aktorė bei režisierė. Ryškiausi jos vaidmenys tokiuose filmuose, kaip *Persona* (1966), *Vargtimmen* (1968), *Viskningar och rop* (1972), *Scener ur ett äktenskap* (1973) (Blynaitė 2021). Nors filmas sulaukė prieštarų vertinimų, Liv Ulmann talentas buvo įvertintas, nes ji sukūrė labai įtikinamą nelaimingos, neramios, bet kartu ir išskirtinės merginos portretą (Dokka 2000:93). Kadangi aktorė buvo vertinama teigiamai, įdomu tai, kad pats filmas sulaukė kritikos. Buvo manoma, kad siužete yra per daug scenų, kur aktoriai nuogi, ypač kritikuota Gerdos šokio scena, kurioje ji nusirengia, nes tai buvo laikoma savotišku striptizu (Dokka 2000:94). Taip pat galima pastebėti, kad filmas savo siužeto linija primena švedų režisierių Ingmaro Bergmano filmą *Sommaren med Monika* (1953) ir Arne'o Mattsono *Hon dansade en sommar* (1951), kurie į švedišką kiną įvedė erotiškumą (Swedish Film Institute).

Williams melodramos žanrų filmus priskiria moterų kinui, nes tokie kūriniai yra skiriami moteriškai auditorijai, kur dažniausiai moteris turi tradicinį patriarchalinės ideologijos paveiktą socialinį statusą – namų šeimininkės, žmonos, motinos (Williams 1991:3-4). Tačiau autorė taip pat pabrėžia, kad melodramose, pagrindinė herojė moteris dažnai patiria perdėtas emocijas, ji yra empatiška ir pasiaukojanti (Williams 1991:8). Akivaizdu, kad Carlmar melodramoje kuria šioms konvencijoms prieštaraujantį moters paveikslą.

Tai atskleidžiama vienoje iš filmo scenų, kai ne moteris, o vyras yra kuriamas kaip savo antrai pusei atsiduodantis, altruistiškas veikėjas. Andersas nori būti kartu su Gerda ir nors ji į jo meilės išraiškas atsako iš pradžių abejingai, jis pasiūlo Gerdai pabėgti ir apsigyventi nuošalioje trobelėje, atsisakydamas savo tėvų paramos ir užtikrintos ateities<sup>10</sup>. Jam nesvarbi Gerdos praeitis, pora myli vienas kitą, todėl pasiryžta įveikti visus sunkumus, kurie ypatingai veikia Gerdos psichologinę būklę. Pokalbio su Andersu metu, Gerda pripažįsta, kad visada jautėsi vieniša, norėjo turėti tėvą ir nepasitikėjo kitais žmonėmis. Taigi, Gerda nėra konstruojama, kaip visiškai nuo vyro nepriklausoma moteris, atvirkščiai, autorė demonstruoja, kaip moters psichologinę būklę gali paveikti tėvo nebuvimas jos augimo ir asmenybės formavimosi metu, taip pat aplinkinių požiūris į ją. Taigi, Gerda iš pradžių nepasitiki Andersu, nes jis gali būti vyras, tik ieškantis naudos jos kūne ir galintis ją palikti. Čia išryškėja problema – Gerdos nuomonė apie save pačią yra sukonstruota iš to, ką aplinkiniai galvoja apie ją. Nors Gerda ir žino tiesą, jog nėra laisvo elgesio mergina, tačiau patiki tuo, ką kalba aplinkiniai ir pradeda save tokia laikyti. Filme tai matyti iš kelių scenų, kuriose Gerda apatiškai reaguoja į Anderso jausmus. Scenoje, kai jie važiuoja automobiliu link atokios trobelės, kurioje apsistos, Gerda pasako Andersui, kad jis, kaip ir visi kiti, tik pasinaudos ja savo linksmybėms, ji netiki vyro meile<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 08:12.

<sup>11</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 08:22.

Taip pat moters žemą savivertę formavo ir jos santykis su motina, iš kurios patirdavo kritiką, užgauliojimus ir netgi fizinį smurtą dėl savo elgesio. Tai ryškiausiai atspindima scenoje, kurioje Gerda konfliktuoja su motina, po socialinės darbuotojos apsilankymo<sup>12</sup>, Gerda apie šį praeityje nutikusį įvykį pasakoja Andersui. Ji kalba apie tai, kaip iš motinos sulaukia antausio ir yra pavadinama „kekše“. Akivaizdu, kad tai daro įtaką Gerdos psichologinei būsenai, režisierė tai parodo suliedama kadrus, tarp kurių perėjimai yra daromi filmuojant veikėją stambiu planu - kai šiai motina trenkia, ji paliečia savo veidą delnu, tada kamera priartina moters veidą taip, kad žiūrovas nesupranta, jog yra grįžtama į dabartį ir Gerda laiko savo delną ant veido jau važiuodama automobilyje su Andersu. Tai tampa nuoroda į praeities aktualumą Gerdai, nes tai dabar veikia moters suvokimą ir veiksmus.

Taigi, režisierė kuria Gerdos veikėją taip, kad ji pati ima save laikyti atvaizdu. Apie tai kalbėjo moterų vaizdavimą mene tyręs Bergeris. Jis teigė, kad moterų savimonę labai veikia visuomenėje vyraujančios ideologijos primetamos nuostatos moterų atžvilgiu, todėl jos turi apgalvoti kiekvieną savo veiksmą ir numatyti, kaip tie veiksmai yra apmąstomi aplinkinių (Bergeris 1972:46). Anot autoriaus kiekvienas moters veiksmas yra įvertinamas aplinkinių: ji elgiasi su kitais taip, kaip norėtų, kad būtų elgiamasi su ja (Bergeris 1972:47). Taigi, jeigu moteris pyksta ir išsilieja kažką sudaužydama, toks poelgis aplinkiniams implikuoja jos norą, kad su ja būtų pasielgta taip pat, tačiau jeigu vyras tokioje pačioje situacijoje kažką sudaužytų – tai būtų laikoma tik jo pykčio išraiška (Bergeris 1972:47). Taigi, moters savijautą ir laimę nulemia tai, kaip ji atrodo kitiems, nes pati save vertina iš kito perspektyvos. Kaip teigia Bergeris, moteris tada savąjį *aš* padalija į dvi dalis: vertintoją ir stebėtoją.

Stebėdama aplinką ji vertina save, tačiau kaip teigia autorius, moters sąmonėje vertintoju patampa vyras, todėl ji save paverčia stebimuoju ir tiriamu objektu (1972:47). Galima daryti prielaidą, kad tai taip pat patvirtina Mulvey teoriją, jog moteris yra pasyvus objektas, o vyras aktyvus subjektas. Taigi, sugretinus Mulvey ir Bergerio teorijas, galima pastebėti, kad Gerda ne tik aplinkinių, bet ir savęs pačios yra vertinama kaip vizualinis, stebimas objektas. Apie tai filme suponuoja neadekvatus Gerdos elgesys - ji kelis kartus bando bėgti nuo Anderso, o paklausus, kodėl taip elgiasi, atsako, kas Andersas nori jos tik dėl kūniškų malonumų<sup>13</sup>. Nors vyras bando įtikinti, kad myli ją, moteris negali to sau pripažinti. Todėl tai paveikia jos santykį ne tik su Andersu, bet ir su savimi pačia.

Gerdos nestabili emocijinė būklė atsiskleidžia scenoje, kai ji pasako Andersui, jog nori, kad trobelėje būtų ramunių<sup>14</sup>. Tada jie abu bėga skinti gėlių. Vyras paklausia Gerdos, ar ji laiminga ir moteris šypsodamasi iš karto atsako teigiamai. Tačiau po kelių akimirų, ji sugrįžta į realybę ir prisimena kuo ji yra laikoma aplinkinių ji paima ramunės žiedą ir skindama lapelius po vieną, kartoja žodžius, kurie gali būti panaudoti apibūdinti

---

<sup>12</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 10:59.

<sup>13</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 01:34:46.

<sup>14</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 29:09.

moters socialinį statusą visuomenėje: *žmona, meilužė, nekalta mergelė, paleistuvė*. Galiausiai, ji pradeda skinti lapelius taip, kad paskutinis išstartas apibūdinantis žodis būtų *paleistuvė*. Šis kadras rodomas stambiu planu, todėl žiūrovas aiškiai mato, kad Gerda impulsyviai ima skinti lapelius ne po vieną, o po kelis iš karto, todėl tai atskleidžia, kad Gerda, paveikta kitų nuomonės apie ją, pati nusprendžia save laikyti pasileidusia moterimi. Tai pamatęs Andersas liepia jai liautis taip galvoti. Taigi, paveikta konservatyvios visuomenės, kur tokioms laisvoms moterims, kaip Gerda, vietos nėra, veikėja pasineria į savi-destrukciją (Satchell-Baeza 2020).

Kitame kadre Gerda vėl atrodo laiminga, ji ima šokti trobelės viduje ir stebėdama Andersą pradeda nusirenginėti. Kadangi, kaip minėta anksčiau, šis šokis kritikų buvo vertinamas kaip striptizas, jį galima analizuoti pagal Mulvey teoriją. Autorė teigia, kad tokiose erotinėse scenose, aktyviuoju stebėtoju tampa žiūrovas vyras, moteris, šokanti striptizą, yra regimasis erotinis objektas. Todėl labiausiai akcentuojama moters išvaizda, ji sukurta taip, kad trauktų vyrišką žvilgsnį ir moteris būtų žiūrima (Mulvey 1975:533). Tačiau faktas, kad filme labai daug kartų parodoma nestabili pagrindinės veikėjos psichologinė būklė, leidžia daryti prielaidą, kad šokio įtraukimas į siužetą yra vienas iš būdų tą nestabilumą pademonstruoti. Kadangi vidury šokio scenos, kadras pasikeičia, tačiau tai iš pradžių sunku suvokti, nes Gerda filmuojama stambiu planu. Kai kamera atsitraukia, matoma, kad moteris prisimena, kaip ji šoko kitiems vyrams laive. Būtent dėl šio įvykio Gerda buvo pasmerkta daugumos žmonių. Tai leidžia daryti prielaidą, kad striptizo scena yra skirta ne tam, kad būtų suteiktas stebėjimo malonumas vyriškai auditorijai sudaiktinant kūną, o tam, kad būtų atskleista trauminė veikėjos patirtis. Tai primena jau prieš tai aptartą sceną, kur Gerda prisimena motinos antausį – praeitis sąlygoja jos dabartinę būseną.

Šioje scenoje režisierė manipuliuoja kadrų išdėstymu, taip suteikdama žiūrovams subjektyvią istorijos informaciją – kai auditorija ne tik mato ir girdi, ką kalba veikėjai, bet gali suvokti jų jausmus ir psichologines būsenas (Bordwellas ir Thompson 2013:90). Taigi, per vaizdus ir garsus autorius leidžia žiūrovams pamatyti vidinį veikėjo pasaulį, žengti giliau ir vertinti personažą ne tik pagal išvaizdą, bet ir pagal jo psichiką. Tai Bordwellas ir Thompson pavadina psichologiniu subjektyvumu (2013:91). Šiame kontekste tai yra reikšminga, nes tokia veikėjos reprezentacija padeda atskleisti jos asmenybę bei leidžia lengviau suvokti jos elgesio motyvacijas. Tokiu būdu taip pat yra kuriamas glaudesnis santykis su žiūrovėmis, o artima emocinė patirtis apmąstant kartu ir savo asmeninio gyvenimo situacijas, leidžia lengviau susitapatinti su veikėja ir tapti aktyviomis žiūrovėmis.

Lyčių emocijų vaizdavimą dramose, aptaria teoretikė E. Deidre Pribram. Kalbėdama apie amerikiečių dramoms filmą *Crash* (2005) ji gilinaisi į skirtingų lyčių veikėjų patiriamas emocijas ir jų reikšmes. Atsižvelgus į autorės teiginius, galima daryti prielaidą, kad vyrams dažniausiai būdinga yra pyktis, impulsyvi agresija, kurią iššaukia jo *ego* pažeminimas (Deidre Pribram 2012:45), o moterims būdinga pykčio slopinimas, nes, anot autorės, tai stereotipiškai yra siejama su vyriškumo pozicija (2012:48). Taigi, dramose vyrų socialinis



statusas ir visuomenėje vyraujanti vyriškumo idėja daro įtaką jų emocijų formavimuisi, tuo tarpu moterų emocijos yra paveiktos jų santykių su vyrais ir moteriškumo sampratos. Carlmar filmo scena, kurioje Gerda išgyvena vidinę dramą, vaizduoja, kaip ryte pabudęs Andersas neberanda Gerdos šalia, jis ieško moters lauke, šaukia vardu, tačiau iš pradžių niekur jos nemato<sup>15</sup>. Gerda pabėga nuo Anderso, tačiau jis greitai suranda moterį ir įkalba grįžti atgal. Tada pasirodo melodramai būdingas pagrindinės veikėjos emocijų perteklius – Gerda vaikiškai apsidžiaugia sužinojusi, kad jie galės nuvykti į parduotuvę bei nusipirkti *coca – colos*, ji taip pat nori parsivesti namo avelę, kurią pastebėjo pakelėje, ji, anot Gerdos, galėtų būti jos augintinis, kas parodo žiūrovui Gerdos motinišką instinktą. Andersas su viskuo sutinka, kad tik Gerda būtų laiminga. Melodramos žanras dėl emocijų pertekliaus dažnai vertinamas neigiamai, tačiau yra atkreipiamas dėmesys, jog emocijos turėtų būti pripažįstamos kaip svarbi žmogaus gyvenimo patirtis, todėl tokie filmai turi būti priimami, kaip priemonė, skatinanti tirti emocijas ne tik iš estetiškos, bet ir socialinės pusės, nes veikėjų reiškiamos emocijos siejasi su jų socialine aplinka (Pribram 2018:237).

Taigi, matoma, kad scenoje kelis kartus yra suteikiama nuoroda žiūrovui apie tai, kad reikia kreipti dėmesį į veikėjos psichologinę ir emocinę būklę. Šokio scena taip pat gali būti laikoma, režisierės pasirinkta priemone išreikšti Gerdos emocinį nestabilumą ir tai, kaip ir kokią įtaką jai padarė ideologijos suformuotos nuostatos apie moters moralę, jos statusą visuomenėje ir šeimoje. Galbūt trumpam, kol Gerdos šokis vyksta dabartyje ir kol nėra grįžtama į praeitį, Gerda gali tapti ir erotiniu objektu stebinčiajam. Nes jos išlaikomas žvilgsnis su Andersu, tarsi signifikuoja žiūrovui apie tai, kad ji nori būti geidžiama. Tačiau pakeistas kadras, kuriuo grįžtama į praeitį, parodo kad Carlmar nori, jog Gerda būtų vertinama ir iš psichologinės perspektyvos. Po nemalonių prisiminimų Gerda apsiverkia, puola Andersui į glėbį ir ima teisintis, kad kalbos apie tai, jog ji yra paleistuvė, yra netiesa ir kad ji nieko blogo nedarė praeityje, ji tik šoko.

Kadangi melodramos filmai yra laikomi moterų kinu, yra aišku, kad tokio žanro kino pagrindinė auditorija yra moterys. Taigi, atsižvelgiant į tai, kaip filme yra vaizduojama pagrindinė veikėja Gerda, galima analizuoti iš feministinės perspektyvos, kokią identifikaciją patiria žiūrovės moterys. Gerda yra jauna, graži, tačiau mentalinė jos būseną yra neadekvati daugumoje situacijų. Tai stebėdama žiūrovė gali patirti nemalonią identifikaciją su protagoniste. Apie tai kalba ir Williams, sakydama, kad melodramos filmai feminisčių yra laikomi moterų pavertimo auka spektakliais, kur vyras yra dominuojantis ir bausmes skiriantis subjektas (Williams 1991:6). Filme matoma, kad Gerda tampa visuomenės, kuri atspindi vyriškąją arba patriarchalinę galią, auka. Taigi, moteriška auditorija negali patirti vojeristinės identifikacijos, nes filmo veiksmą valdo ne pati veikėja, o kitų nuostatos apie ją. Dėl šios priežasties moterys susitapatina su veikėja per emocinę identifikaciją ir nejaučia jokio malonumo bei nepatiria visagalybės jausmo.

---

<sup>15</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 33:57.

Taip pat svarbu atkreipti dėmesį į tai, kaip režisierė šioje šokio scenoje konstruoja pagrindinio veikėjo vyro charakterį. Jo išraišką žiūrovai mato labai aiškiai, nes Gerdos šokio metu, kamera vis nukreipiama į Andersą, o jo veidas rodomas stambiu planu. Matoma, kad Andersas yra nustebeš neigiama prasme, galiausiai jis atsistoja ir išjungia muziką, o tada, parodydamas savo palaikymą ir meilę Gerdai, ją apkabina. Iš pirmo žvilgsnio, veikėjas nėra tas, į kurį žiūrovas vyras galėtų projektuoti savo erotinį žvilgsnį, nes Andersas nepatiria vojeristinio malonumo stebėdamas Gerdą. Atvirkščiai, jis suvokia Gerdos išgyvenamą dramą, jam gaila moters. Tai reiškia, kad galimai scenoje yra naudojamas vojeristinis kameros žvilgsnis, kuris stebi ir analizuoja matomą moterį, kaip objektą, tačiau atskiria vyriškumą, kaip asmens, kuris stebi, savybę nuo jį supančios socialinės struktūros, kurioje vyriškumas yra privilegijuotas, tam, kad būtų įsigilinta į stebimą asmenį ne vien tik per jo išvaizdą. Taip režisierė parodo, kad patriarchalinės struktūros suformuotas vyriškumas nebūtinai yra vienintelis teisingas būdas stebėti bei analizuoti kitą asmenį, šiuo atveju – moterį ir tai, kad vyras, kaip individas, gali prieštarauti *vyriškajam žvilgsniui*. Kaip teigia Williams, klasikiniame melodramos kine visada pagrindinė veikėja yra nekalta auka, nukenčianti nuo piktadario, dominuojančio vyro, taigi tokiam kine labai aiškiai yra atskiriami moteriškumo/pasyvumo ir vyriškumo/aktyvumo poliai (1991:8). Tačiau šioje scenoje Andersas nėra konstruojamas, kaip dominuojantis ar smerkiantis Gerdą vyras. Galima daryti prielaidą, kad Andersas simbolizuoja Gerdos išsigelbėjimą ir praeities atsikratymą. Bet taip pat galima pagalvoti ir apie tai, jog Gerdos elgesys, veikiamas trauminės patirties, verčia ją matyti save per vyrišką žvilgsnį, o Andersas tam prieštarauja.

Akivaizdu, kad šioje scenoje režisierė vaizduodama Gerdos santykį su Andersu, kita aplinka ir savimi pačia, peržengia žanro konvencijas. Gerda nėra atsidavusi, vyrui pasiaukojusi moteris. Tokiu paverčiamas Andersas, kuris atsisako stoti į universitetą vien tam, kad padėtų Gerdai ir galėtų su ja būti. Taip pat jis nėra dominuojantis subjektas, todėl žiūrovas vyras negali patirti vojeristinės identifikacijos su pagrindiniu veikėju ir patirti malonumą stebint veikėją moterį. Dėl melodramai būdingų intensyvių veikėjų emocijų, dramatiškų santykių ir jausmingumo, žanras siejamas su moterų kinu. Tokie siužeto elementai padeda kurti stipresnį emocinį ryšį tarp žiūrovų ir veikėjų. Todėl Gerdos patiriamos emocinės kančios suinteresuoja ir pritraukia žiūroves moteris, kurios, galimai, jaučia empatiją pagrindinei veikėjai. Galima daryti prielaidą, kad tokiu būdu Carlmar stengiasi atkreipti auditorijos dėmesį į moterų, jaučiančių patriarchato priespaudą, patiriamas psichologines problemas.

Scena, kurioje Andersas ir Gerda nusprendžia nužudyti avį, tam, kad turėtų ką valgyti, taip pat demonstruoja abiejų veikėjų jausmus ir emocijas <sup>16</sup>. Žiūrovas jaučia įtampą, kurią padidina styginių instrumentų kuriama muzika ir stambiu planu filmuojami veikėjai. Kol vyras ruošiasi trenkti gyvuliui per galvą kūju, Gerda jį stebi ir linktelėdama galva tarsi duoda ženklą, kad jau galima tai daryti. Šioje scenoje

---

<sup>16</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 55:36.

Gerda iš naivios, emocionalios merginos tampa nejautria moterimi. Toks siužeto vingis gali stebinti žiūrovus, tačiau, kaip teigia Thomas Elsaesseris, melodramose dažnai galima pastebėti šokiruojančių, nesuderinamų elementų (2014:35). Tačiau tokie siužeto kraštutiniai pasitelkiami tam, kad melodrama priverstų žiūrovą labiau gilintis į perteikiamą istoriją, charakterius ir istorijoje reprezentuojamą konfliktą (Elsaesseris 2014:35). Taip avį žiūrovus gali susieti su bibline šio gyvūno reikšme – nekaltumu. Taigi, iš pradžių simbolizavusi veikėjos tyrumą, nužudyta avis įgauna Gerdos moralinių nusižengimų simbolio reikšmę.

Daroma prielaida, kad ši scena, kurioje pagrindinė veikėja atsisako empatijos, emocijų ir pasiryžta žiauriai gyvūno egzekucijai, yra dar viena iš filmo kūrėjos pasirinktų priemonių įtraukti auditoriją į filmą, kuris gali tapti tam tikru realybės atspindžiu. Tokiu siužetu gali būti reikalaujama pokyčių ir teisingumo realiaame gyvenime. Scena turi kritikos funkciją, kaip teigia Elsaesseris, melodrama, kaip žanras, dažnai apima problemas egzistuojančias ne tik paties pasakojimo lygmeniu, bet kur kas plačiau, t. y. už paties filmo ribų (2014:35). Anot autoriaus, filmuose naudojami trikdantys, šokiruojantys, nesuderinami elementai kviečia žiūrovus analizuoti teisingumo, lygybės klausimus visuomenėje, siekti tam tikros pusiausvyros, melodrama, anot autoriaus, dažniausiai kuriama tada, kai matoma spraga ar teisingumo trūkumas egzistuojančioje sistemoje, pagal kurią gyvena visuomenė (2014:35). Šia scena kritikuojama konservatyvi visuomenė, kurioje nėra vietos nustatytoms normoms prieštaraujančiai moteriai. Tačiau taip pat scena gali padėti aiškiau atskleisti veikėjos psichologinės būsenos pokyčius – iš pradžių žiūrovus matė naivios, jautrios ir daug verkiančios Gerdos paveikslą, dabar ji tampa bejausme, žudyti galinčia moterimi.

Taip pat svarbu aptarti ir tai, jog filme gausu kadru, kuriuose pagrindiniai aktoriai yra nuogi, kadangi būtent dėl šios priežasties filmas sulaukė nemažai priekaištų iš kritikų. Doane kalbėdama apskritai apie moters reprezentaciją klasikiniame kine kalba apie maskaradą, kuriuo apibūdina kino režisierių naudojamą moteriškumo elementų išryškinimą, vaizduojant moters kūną. Ji teigia, kad autoriai tokiu būdu konstruodami moterį, atskleidžia, jos blogąją pusę ir tai, kad naudodamasi savo kūnu ji gali siekti sau naudos, panašiai, kaip tai daro *femme fatale* (Doane 1982:82). Žiūrovas Gerdą nuogą mato kai ji maudosi ežere kartu su Andersu<sup>17</sup>, kai pora grįžta į trobelę po žvejybos<sup>18</sup> ir juos užklumpa tėvai ir kai Gerda persirenginėja šalia mamos<sup>19</sup>, tada matoma nuoga moters nugara. Dviejose iš trijų scenų nuoga yra ne tik Gerda, bet ir Andersas. Tai leidžia galvoti apie tai, kad demonstruodama nuogus abu veikėjus, režisierė nestigmatizuoja apskritai nuogo kūno kine. Tai yra tik priemonė norimai emocijai perteikti. Apnuogintas kūnas gali simbolizuoti jaunų žmonių laisvę ir džiaugsmą gyvenant laukinėje gamtoje, kuri nėra varžoma socialinio ir kultūrinio gyvenimo primetamų elgesio taisyklių. Net pačios Gerdos motina pamačiusi juos nuogus, nusijuokia ir pateisina tai jų

---

<sup>17</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 21:46.

<sup>18</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 43:54.

<sup>19</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 47:00.

jaunyste. Tai gali būti melodramoms būdingų nevisiškai subrendusių ar vaikiškų emocijų perdavimo būdas žiūrovams, apie kurias kalbėjo Williams.

Vėliau atsiranda kitas veikėjas Bendikas, kuris, kaip vėliau paaiškėja yra, trobelės šeimininkas. Tad jis įkūnija klasikinį, stereotipinį požiūrį į moterį. Tai ryškiausiai atsiskleidžia scenoje, kai jie visi trys nusprendžia apiplėšti maisto prekių parduotuvę<sup>20</sup>. Kol Andersas lieka lauke ir stebi, kad niekas neateitų, Gerda ir Bendikas yra parduotuvėje. Tada vyras ima nepagarbiai liesti Gerdą ir nutraukia jos kaklo vėrinį, kurį iš lazdyno riešutų moteriai pagamino Andersas, kaip meilės Gerdai simbolį. Bendikas – ištvirkęs, savo instinktus sunkiai valdantis vyras, kuris įkūnija tuometinei visuomenei įprastą, struktūros suformuotą vyrišką žvilgsnį. Kaip teigė Deidre Pribram, seksualinė agresija ir apskritai pyktis – stereotipiškai dramose siejamas su vyriškumu (2012:48), todėl akivaizdu, kad tokie vyro elgesio modeliai Gerdai pasirodo normalūs, ji reaguoja pasyviai ir per daug nesipriešina, o vėliau bendrauja su juo lyg nieko nebūtų nutikę. Ir tik tada, kai Andersas paklausia, kur yra vėrinys, Gerda pasijaučia blogai ir pradeda save graužti. Ji net bando plaukdama upe pabėgti nuo Anderso, tačiau vėl grįžta pas jį. Gerdos naivumą rodo ir tai, jog ji toliau maloniai bendrauja su Bendiku. Tai tarsi atskleidžia, kad moteris yra pripratusi prie tokio elgesio ir laiko jį normaliu, lyg būtų to verta.

Taigi, režisierė melodramos žanrą pasirenka kaip priemonę konstruoti emociškai ir psichologiškai nestabilios jaunos moters paveikslą. Melodramose dažnai yra rodomi buitiniai santykiai šeimose, tarp sutuoktinių (Pribram 2018). Įprastai yra pabrėžiama santuokos institucija, jos svarba poros santykiams ir kaip svarbu ją išsaugoti. Filme santuoka nėra akcentuojama. Gerdos santykis su Andersu vystosi viso siužeto metu. Iš pradžių moteris yra apatiška, įtari ir netiki Anderso jausmais. Todėl jų ryšys atrodo netvirtas, labiau draugiškas, nei romantinis. Kaip ir būdinga melodramoms, pora konfliktuoja, patiria sunkumų, kurie padeda įvertinti jų santykių tvirtumą. Kulminacijoje, jie lieka kartu ir vienas kitam pripažįsta savo meilę.

Dominuojanti patriarchalinė ideologija savo konservatyviomis nuostatomis sukuria tik vyrams priimtina požiūrį į moterį. Nors sunku rasti Williams pateiktų idėjų apie sąsajas tarp melodramos žanro ir moterų psichikos vaizdavimo, atkreiptinas dėmesys į Elsaesserio idėjas. Jis kalba apie tai, kokią funkciją dažnai atlieka šio žanro filmai, tai – koncentruoja auditorijos dėmesį į visuomenėje vyraujančias socialines problemas. Nors tai romantinė drama, tačiau ji paliečia svarbią problemą – moters, patiriančios visuomenės spaudimą, sunki psichologinė būseną. Anot Williams, melodramos yra moterų kino žanras, tačiau akivaizdu, kad auditorija gali būti įvairi, todėl galima daryti prielaidą, kad Carlmar nori tiek vyrų, tiek moterų susitelkimo į jų teises ir padėtį tuometinėje visuomenėje. Taigi, toks autorės indėlis į moterų kiną, galimai prisideda prie feminizmo idėjų skleidimo. Ji naudoja labai normatyvų kino žanrą, kuris stereotipiškai vaizduoja moters ir vyro santykius, tačiau kurdama veikėjų charakterius, atskleisdama emocijas, tą žanrą transformuoja į tokį,

---

<sup>20</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film, 01:06:44.

kuris gali kalbėti apie moterų padėtį ir jų sudėtingas patirtis socialinėje struktūroje, kurioje dominuoja patriarchyto suformuotas požiūris į moteriškumą bei vyriškumą.

### V. 3 Evos reprezentacija filme *Ung frue forsvunnet*

Filmo siužetas sukasi apie jauną moterį Evą Berger ir priklausomybių paveiktą jos gyvenimą. Filmo istorija pasakojama retrospektyviai (Dokka 2000:59). Siužetas pradedamas scena, kai Evos vyras grįžta namo ir neberanda žmonos. Jis kreipiasi į visus pažįstamus, klausdamas, ar šie nematė moters. Deja, nei vienas iš pažįstamų nepateikia jokių reikšmingų detalių, todėl Arne'as kreipiasi į policiją, kad būtų skelbiama paieška. Tyrimą vykdo kriminalistė moteris Tore Haug. Ji klausia Arne'as, ar santykiai šeimoje buvo geri, ar moteris turėjo kažkokių priežasčių pabėgti. Tačiau vyras teigia, kad jų santykiai buvo geri ir nesupranta tokio žmonos poelgio. Jis papasakoja kriminalistei visą jo ir Evos susipažinimo istoriją. Eva buvo elegantiška, kukli mergina, kuri pasirodė tinkama tapti Arne'o žmona. Todėl jie susituokė.

Galiausiai, tyrimo metu Evos vyras susipažįsta su buvusiu Evos mylimuoju ir jis papasakoja visą moters praeitį. Tada grįžtama į tuos laikius, kai Eva buvo narkomanė, ji dirbo vaistinėje ir susipažino su Einaru. Būtent jis supažindino Evą su morfijaus teikiamais „privalumais“. Moteris iš pradžių morfijaus gaudavo iš gydytojo, vėliau, supratęs, kad Eva piktnaudžiauja vaistais, gydytojas uždraudė jai parduoti morfijų vaistinėse. Moteris supratusi, kad yra priklausoma, pabėgo nuo Einaro ir gydėsi reabilitacijoje. Šis laikotarpis nėra atspindimas filme. Pasakojime rodoma, kaip Eva, jau po gydymo, susipažįsta su Arne. Jis yra archeologas, vyro draugai taip pat intelektualai, todėl Eva, būdama Arne žmona, jaučiasi nejaukiai susitikdama su vyro draugais. Norėdama pritapti, ji nusiperka kepurę, kuri, jos manymu, yra tinkama norint priklausyti aukštuomenės ratui. Tačiau, sulaukusi kritikos iš savo vyro, moteris pasijaučia dar blogiau, ji nerimauja ir galiausiai vėl grįžta prie narkotikų. Būtent tai paskatina Eva pabėgti nuo Arne, ji grįžta pas buvusį mylimąjį. Supratusi, kad policija ją jau surado, moteris nusišauna.

Dažniausiai nuaro žanras kalba apie lyčių, rasių, socialinių klasių, problematiką (Petty 2014:7). Filmuose kuriamas šiuolaikinio miesto peizažas, pristatomos vietos gali labai kontrastuoti: nuo aukštuomenės lankomų teatrų, restoranų, dvarų iki nusiaubtų barų, landynių. Vaizduojamas herojus dažnai yra priklausomas nuo įvairių manijų, jis/ji dažnai atspindi savo socialinę aplinką (Petty 2014:8).

Taigi, filme atskleidžiamos aktualios socialinės problemos, tokios kaip jaunų žmonių narkomanija, susvetimėjimas, sudėtingi vyrų ir moterų santykiai. Filme visa tai atskleidžiama iš moters perspektyvos, nors ne ji yra istorijos pasakotoja, režisierė šią funkciją suteikia dviem vyrams, kurių pasakojimai apie skirtingus laikotarpius praleistus su ja, padeda žiūrovams pateikti moters paveikslą. Taigi, režisierė sukuria moters reprezentaciją, atskleidžiančią visuomenei, kad ir moteris gali turėti priklausomybių, psichologinių problemų, o filmas implikuoja, jog dėl to kalta yra patriarchytui tarnaujanti ideologija. Taip pat filme parodoma, kad

moteris gali užimti ir stereotipiškai vyrams priskiriamas roles kine – šiuo atveju, tai kriminalistės ir pagrindinės tyrimo vykdytojos Tore Haug vaidmuo.

Pirmoji filmo scena, kuri analizuojama magistriniame darbe yra Arne'o pokalbis su kriminaliste Tore Haug <sup>21</sup>. Moteris klausinėja vyro apie jo ir Evos santykius šeimoje, jų susipažinimo aplinkybes. Arne'as, prisiminimais grįžta į praeitį. Tai žiūrovai supranta iš laipsniškų kadro pasikeitimų, kai naudojama kadro vaizdo išblėsimas ir išryškėjimas (ang. *fade-out* ir *fade-in*) technika. Valdydama laiką ir erdvę, režisierė formuoja žiūrovų filmo patirtį (Bordwellas ir Thompsonas 2013:219), kad būtų lengviau įsijausti į perteikiamą istoriją ir veikėjo jausmus. Arne'o grįžimas į praeitį suponuoja, jog jis dėlios žmonos paveikslą iš savo perspektyvos, atsižvelgdamas tik į asmeninę patirtį, nesigilindamas į jos tikruosius jausmus ir emocijas. Todėl jam nepavyks suvokti tikrųjų priežasčių dėl moters dingimo. Taigi, šiame kadre žiūrovas mato Evą taip, kaip ją sukonstruoja subjektyvus vyro regėjimas. Arne'as, grįždamas į prisiminimus, kalba, kad iš pirmo žvilgsnio įsimylėjo Evą. Tai žiūrovai supranta, matydami, kad scenoje yra rodomi kadrai, kaip pora leidžia laiką kartu, yra laimingi ir prisipažįsta meilėje. Taip pat svarbu paminėti, kad viename kadre, kai Arne'as paprašo Evos būti jo žmona, moteris iš pradžių suabejoja. Tačiau vyras teigia, kad jam nesvarbi Evos praeitis ir jis myli ją tokią, kokia ji yra. Taigi, Eva nieko apie save nepasako, tik sutinka tekėti. Ji tampa vyro suprojektuotu idealizuotos moters vaizdiniu – išpildo vyro lūkestį, o tam, kad nesugriauti jo susikurtos iliuzijos apie tobulą Evą, moteris nutyli savo praeitį. Evos nerimą atspindi ir filmavimo būdas, jos veidas filmuojamas stambiu planu, žvilgsnis yra nukreiptas nuo Arne'o, tada veikėjai filmuojami iš toliau, žiūrovas gali jausti Evos patiriamą spaudimą, kai ji yra filmuojama pirmame plane, o vyras stovi už jos. Tai reiškia, jog žiūrovai mato daugiau, nes tai, ką pasakoja Arne ir kas rodoma žiūrovui – prieštarauja vienas kitam. Prisiminimai, apie kuriuos kalba Arne'as yra subjektyvi jo patirtis, tačiau žiūrovai gali suvokti ir Evos patirtį.

Šioje scenoje išryškėja moters, kaip pasiaukojančios, gerosios *film noir* moters archetipas, kurį išskyrė ir Janey Place. Tokios moterys įprastai *dovanoja* save ir savo rūpestį bei meilę vyrui. Jos kuria šviesos ir saugumo aplinką, yra statiškos ir pasyvios (Place 1998:60).

Eva Berger yra konstruojama taip, kad sudarytų pirminį įspūdį, jog tai yra idealus geros žmonos pavyzdys. Tačiau jos pradinis suabejojimas dėl santuokos ir praeties neatskleidimas, gali žiūrovui sukelti klausimų dėl jos jausmų nuoširdumo. Kaip ir minėta anksčiau, filmas yra detektyvinis/kriminalinis *film noir* kūrinys (apie tai suponuoja jo išskirtiniai bruožai: du istorijos pasakotojai, siužeto pateikimas retrospektyviai, kontrastinga veikėjų praeitis ir dabartis, pristatoma jaunos moters priklausomybė, kaip socialinės aplinkos paveikta problema, slogi filmo nuotaika ir tragiškai pasibaigiantis siužetas), režisierė suteikia žiūrovui užuominą, kad Evos praeitis gali daryti įtaką poros tolimesniems santykiams. Tačiau tai supranta tik žiūrovas, o ne Arne'as. Bordwellas ir Thompsonas išskiria dvi pasakojimo rūšis – ribotą ir neribotą pasakojimą. Ribotas

---

<sup>21</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1953), *Ung frue forsvunnet*. Norvegija: Carlmar Film, 06:53.

pasakojimas (ang. *restricted narration*) egzistuoja tada, kai siužetas yra pateikiamas objektyviai, t. y., dauguma detalių yra nuslepiamos, žiūrovas negali nuspėti tolimesnės įvykių eigos filme, o neribotas pasakojimas (ang. *unrestricted narration*) yra labiau atviras ir leidžia žiūrovams, matyti ir suprasti daugiau, nei veikėjai, tai padeda lengviau susitapatinti su herojais, matyti, ką jie galvoja, jaučia, kokie yra jų prisiminimai (2013:87). Nors detektyviniuose filmuose dažniausiai naudojamas ribotas pasakojimas, tam kad žiūrovas sunkiau kurtų fabulą ir jaustų įtampą, šiame filme režisierė atvirai pateikia kiekvieno veikėjo perspektyvas. Tai taip pat atskleidžiama naudojant veikėjo balsą, kaip pasakotojo. Kadre, kai Arne'as grįžta į praeitį, žiūrovas girdi jo balsą. Taip žiūrovas į pasakojimą žvelgia identifikuodamasis su Arne'u ir vertina veiksmus iš jo perspektyvos. Pasak Chatmano, pasakotojo perteikiama informacija yra svarbesnė žiūrovui nei filme vykstantys dialogai, nes šie yra apriboti ir griežti, jie sudaro tik dalį pasakojimo, kurią perteikia pasakotojas (Chatmanas 1975:313). Taigi, filmo suvokėjai kol kas, atrodo, žino daugiau, nei patys filmo veikėjai. Kaip ir minėta anksčiau, žiūrovas identifikuoja su į save panašiu veikėju. Taigi, galima daryti prielaidą, kad čia susitapatinimą vykdo vyriškoji auditorija. Jie, susitapatindami su Arne'u, supranta ir apsvarsto įvykius iš vyriškosios perspektyvos, paveikti jiems dažniausiai palankaus visuomenėje egzistuojančio konservatyvaus požiūrio į moterį.

Apie tai, kad filmo herojės ryšiai su vyru nebuvo atviri rodo ir tai, kad Arne'as pasakodamas tyrėjai apie poros santykius, teigia, kad Eva buvo laiminga žmona ir neturėjo priežasties pabėgti iš namų. Tai parodo, kad Eva neatskleidė vyrui to, jog patiria spaudimą būdama įtakingo vyro žmona ir kad visada jaučiasi turinti įtikti jo intelektualams draugams. Arne'as taip pat nesigilino į žmonos būsenas, jos jausmus ir nepastebėjo jokių požymių, bylojančių, kad žmona jaučiasi blogai. Taigi, pora nebuvo artima, tarp jų pasireiškė susvetimėjimas. Tai puikiai atskleidžiama scenoje, kai Eva ateina pasipuošusi prabangiu galvos uždangalu į susitikimą su Arne'u bei jo draugais, tačiau yra sukritikuojama vyro<sup>22</sup>. Būtent šią kepuraitę, filmo pradžioje, plūduriuojančią upėje, atranda elgeta. Nors iš pradžių žiūrovui sunku suvokti kepuraitės prasmę, tačiau vėliau, pamačius sceną, kurioje Eva yra išpeikiama būtent dėl šios kepuraitės, auditorija suvokia, kad tai tampa poros išsiskyrimo simboliu.

Taigi, pora susvetimėja, nes Eva neturėjo galimybės vyrui papasakoti apie savo praeitį ir problemas, o Arne'as, nieko apie tai nežinodamas, nesistengia suprasti žmonos jausmų ir emocijų. Tai ryškiai atskleidžiama scenoje, kai Arne'as ateina į susitikimą su buvusiu Evos mylimuoju Einaru<sup>23</sup>. Iš pradžių vyras pyksta ant Einaro, klausia, kodėl nužudė jo žmoną. Tačiau buvęs moters mylimasis liepia nusiraminti Arne'ui ir teigia, kad papasakos viską apie Evos praeitį. Tada vėl naudojamas kadruų keitimas, neryškiu perėjimu (ang. *fade-in, fade-out*) ir taip grįžtama į Evos ir Einaro praeitį. Kadangi ši naratyvo dalis užima daugiausia laiko visame

---

<sup>22</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1953), *Ung frue forsvunnet*. Norvegija: Carlmar Film, 01:04:00.

<sup>23</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1953), *Ung frue forsvunnet*. Norvegija: Carlmar Film, 27:10

filme, galima daryti prielaidą, kad galbūt taip bandoma sufleruoti, jog Einaras pažinojo Evą ilgiau, nei Arne'as. Čia iškeliami sutuoktinių vienas kito pažinimo problematika. Tai pastebima daugumoje nuaro filmų, kuriuose vienas iš sutuoktinių netikėtai atskleidžia savo pusę, kurios iki šiol kitas sutuoktinis nepažinojo. Tačiau dažniausiai tokiuose filmuose moteris, kuri laikoma *femme fatale*, tampa kriminaline nusikaltėle ne dėl vyraujančios ideologijos poveikio, bet iš savo asmeninių paskatų gauti tam tikros naudos (pavyzdžiui, nužudo savo vyrą, tam, kad galėtų būti su meilužiu arba gauti palikimą) (filmnoirfoundation.org 2015).

Nors skandinaviškasis nuaras pasirodė žymiai vėliau, siužete galima pastebėti jo užuomazgų. Kaip teigia, Gunhild Agger skandinaviškais nuaro žanras visada išreiškia veikėjų emocijas, dažniausia iš jų – pyktis, besimaišantis su sielvartu ir liūdesiu, o šią emociją aktyviausiai jaučia auka arba aukos artimieji (Agger 2016:135-136). XX amžiaus vidurio detektyvuose dažniausiai naudojamas siužeto modelis būdavo žmogžudystė ir jos išaiškinimas: nusikaltėlis/nusikaltėlė ir detektyvas, kuriuo įprastai būdavo vyras, pasižymėdavo ypatingu sumanumu, o visas nusikaltimas būdavo tiriamas aukos buitinėje aplinkoje (Horsley 2005:38). Tai angliškas, romantizuotas ir stilizacija pasižymintis modelis, kuris būdavo pritaikomas daugumoje kitų šalių detektyvinių romanų, nes tada skaitytojai ar žiūrovai galėdavo lengvai suprasti istoriją (Horsley 2005:38). Tačiau Carlmar filme matomas istorijos siužetas šiek tiek kitoks, detektyvė bando išspręsti moters dingimo istoriją, o auka iš pradžių pasirodo Arne'as, kuris sielvartauja dėl dingusios žmonos ir ieško teisingumo, policija taip pat yra jo pusėje. Kadangi visos institucijos yra palankios Arne'ui, jis žiūrovui pasirodo, kaip pagrindinė auka. O Eva pasirodo, kaip savo pareigų neatliekanti žmona, nes XX amžiaus viduryje, Norvegijoje tuo metu branduolinės šeimos modelis buvo laikomas etalonu, tiek politinėje, tiek socialinėje sferoje šeima ir santuoka buvo svarbiausias tikslas, o tam, kad ji gerai funkcionuotų – namuose reikėjo šeiminkės, kuri pasirūpintų namais, vaikais ir vyru. Todėl Norvegijoje buvo pradėtos kurti namų šeiminkinių mokyklos, iš viso buvo atidaryta 64 (Auen 2022). Toks socialinis reiškinys rodo tuometinėje visuomenėje vyravusią idėją, jog moteris yra atsakinga už šeimos gerovę, ir ji privalo atitikti visus namų šeiminkėms keliamus kriterijus, kad ne tik šeimoje, bet ir visoje valstybėje būtų darna. Taigi, moteriai buvo užkraunama didesnė atsakomybė bei suvaržymai nei vyrui. Eva Berger, pabėgusi nuo vyro, išduoda taip puoselėjamą šeimos ir santuokos instituciją, tačiau parodydama istorijos eigą iš dviejų vyrų pasakojimo, režisierė iš tiesų priverčia žiūrovus apmąstyti, kas iš tiesų šioje istorijoje yra auka. Eva patiria spaudimą, kuris yra suformuotas vyraujančios ideologijos. Ji stengiasi pritapti, kad išpildytų savo vyro lūkesčius. Tačiau nebesusitvarko su stresu ir grįžta prie narkotikų, kurie padeda jai atsipalaiduoti. Johnston kalbėdama apie nuaro filmų detektyvinę kryptį teigia, kad dažniausiai tokiuose filmuose kaltas yra tas veikėjas, kuris iš pradžių neįtariamas (1998:89). Taigi, akivaizdu, kad patriarchatą atstovaujantis Arne'as galimai, kad ir netiesiogiai, yra kaltas dėl žmonos dingimo. Filmas apie tai implikuoja scenose, kai Eva susitinka su Arne'o draugais, tačiau paties vyro yra sukritikuojama dėl savo išvaizdos ir elgesio, o tai moteriai sukelia nerimą ir norą grįžti prie narkomanijos.



Įdomu tai, kad Agger pabrėžia, jog filmuose pristatomos veikėjų emocijos, reiškia ne tik veikėjų vidinius išgyvenimus, bet taip pat yra ir priemonė pristatyti to laikmečio vyraujančią socialinę klimatą visuomenėje, išryškinamos veikėjų emocijos prisideda prie strateginių filmo procesų (2016:135-136). O Johnston pabrėžia, kad nuaro žanras dažnai atspindi socialinę tikrovę (1998:89). Taigi, režisierė vaizduodama, tiek Arne'ą, tiek Evos emocijas, galimai daro tai tikslingai, norėdama atkreipti dėmesį į visuomenėje egzistuojantį hierarchinį susiskirstymą šeimose ir sudėtingą moters padėtį, kai nebegalėdama išlaikyti suformuoto ir ideologijos primesto įvaizdžio, ji neberanda kito pasirinkimo, kaip tik griebtis vienintelio būdo atitrūkti bent trumpai nuo primetamų stereotipų.

Filme moteris reprezentuojama ne tik kaip socialiai ir kultūriškai nustatytų konvencijų spaudžiama. Režisierė sukuria ir kitokį moters paveikslą – ji gali būti tvirto charakterio, įtakinga ir nepaklūstanti patriarchato nustatytiems stereotipams. Toks pavyzdys filme – tai Tore Haug, moteris dirbanti policijoje, kaip pagrindinė Evos Berger dingimo tyrimo vykdytoja. Klasikiniuose filmuose toks vaidmuo dažniausiai priskiriamas vyrui, tačiau čia įvyksta tradicinių rolių pagal lytis apvertimas, kuris ypač būdingas skandinaviškajam nuaro filmų žanrui (Agger 2016: 137). Visuomenėje tai buvo neįprastas reiškinys, paprastai, pagal vyraujančius mitus, moteris yra namų židinio puoselėtoja. Tai parodo ir pati režisierė – viename iš filmo epizodų, kai Arne'as ateina į policijos komisariatą pirmam susitikimui su tyrimui vadovaujančiu asmeniu, jis nustemba išvydęs moterį, nes iš pradžių neatkreipia į ją dėmesio, laukdamas tyrėjo, nes vardas ir pavardė (Tore Haug) nelabai gali nusakyti asmens lyties. Tačiau įdomu tai, kad Arne'as noriai priima pagalbą iš policininkės, jis su ja kalbasi, susitinka, seka jos nurodymus. Taigi, nors ji ir nustebina, kad šiam sudėtingam procesui vadovauja moteris, jis galiausiai tai įvertina teigiamai. Remiantis Agger idėjomis apie tai, kad filme reprezentuojamos emocijos, atspindi visuomenėje vyraujančias emocijas, galima daryti prielaidą, kad autorė galimai lyčių rolių pakeitimą padarė tikslingai. Visų pirma, tai stebina auditoriją, tiek vyrišką, tiek moterišką, nes toks reiškinys yra neįprastas. Visų antra, taip parodoma, kad joks socialinis ir kultūrinis pasiskirstymas lyčių pagrindu, negali apspręsti realių žmogaus galimybių. Tai kontrastuoja su to meto Norvegijos požiūriu į lyčių roles, nors Antrojo pasaulinio karo metu moterys buvo svarbios pasipriešinimo grupių dalyvės ir užėmė tokias roles, kaip žvalgybininkių, pasienio pareigūnių bei nelegalių laikraščių platintojų, pasibaigus karui visas jų indėlis buvo pamirštas ir prasidėjo namų šeimininkių idėjos platinimas (Auen 2022). Taip pat, to laikmečio detektyvuose, ne tik Norvegijos, matyti moterį, kaip pagrindinę tyrimo vykdytoją, nebuvo dažnas reiškinys (tik vėliau pasirodė Skandinaviškajame nuare).

Taigi, moteris čia įgauna galią ir visažinystės pranašumą – ji yra tyrimo vykdytoja, ji vertina filme pateiktas skirtingas perspektyvas, bendradarbiaudama su Arne'ą bando pažinti Evą, suprasti jos motyvus ir aiškintis tikrąją tiesą. Nuaro filmuose, kaip ir minėta anksčiau, įprasta, jog moteris yra paslaptina, o ją *tyrinėja* vyras. Šiame filme, moterį analizuoja kita moteris. Tore turi daugiau galios nei bet kuris kitas veikėjas filme. Čia galima moteriškos auditorijos socialinė/kultūrinė identifikacija su Tore, nes jos reprezentacija

atstovauja feministiniams idealams. Nors moters siekis atskleisti tiesą leidžia jai valdyti naratyvą, tai nesuteikia jai vojeristinės pasakojimą ir žvilgsnį kontroliuojančios pozicijos, nes vojerizmas siejamas su erotinio pasitenkinimo motyvuojamu kito stebėjimu, o čia moteris stebi kitą moterį siekdama gilintis į jos vidinius išgyvenimus. Žiūrovės matydamos ją, kaip vieną iš pagrindinių filmo herojų, kuri yra stipri, noriai tapatinasi su ja. Taip pat galima kalbėti apie psichologinį ar emocinį tapatinimąsi su Eva. Kadangi ji yra emociškai silpna, priklausoma nuo narkotikų, išgyvena santykių dramą – susitapatinimas su ja negali būti malonus, taip pat Eva nevaldo įvykių eigos, todėl žiūrovės moterys, per kinematografijos naudojamus formaliuosius sprendimus, tokius, kaip stambus planas, veikėjos veido išraiškų filmavimas, klaustrofobiški vaizdai, įtampa kelianti muzika, susieja savo asmenines patirtis su filmo heroje ir emociškai prisiriša prie Evos, jos kartu išgyvena įtampą, nes Evos likimas nėra visiškai aiškus, o iš to, ką pateikia režisierė filmo pradžioje, yra nurodoma apie tai, kad galimos laimingos pabaigos nebus.

Taip pat filme svarbus Evos ir Einaro santykis. Anot Harvey, nuaro poroms yra būdinga juos siejanti destruktivi aistra (1998:45). Vienoje iš scenų, kai Eva grįžta namo, be morfino (nes nebegalėjo jo nusipirkti dėl piktnaudžiavimo), aiškiai matoma, kad pora yra nevilty, Einaras teigia, kad be narkotikų negalės gyventi, todėl Eva jaučiasi jį nuvylusi<sup>24</sup>. Pora yra atsiskyrusi nuo visuomenės, gyvena nuošalioje palėpėje. Tai rodo, kad tokie asmenys buvo traktuojami, kaip visuomenės autsaideriai, o jų elgesys prieštaravo moralinėms normoms (1998:45). Pačios Evos elgesys yra nenusipėjamas ir destruktivus, po to, kai ji nuramina Einara, moteris pradeda krauti lagaminą, tai žiūrovui implikuoja apie jos suvokimą, kad psichotropinių medžiagų vartojimas kenkia porai, todėl reikia vykti į reabilitaciją. Tačiau sekančiame kadre rodoma, kaip moteris eina apiplėšti vaistinę, bet nesėkmingai – ją sučiumpa kitas asmuo. Taigi, Carlmar dar viename iš savo filmų konstruoja emociškai nestabilią moterį, kuri savo psichologinius rūpesčius sprendžia vartodama narkotines medžiagas. Filmą plėtoja ir melodramoms būdingą temą – tai tam tikrų institucijų neveiknumą (Nestingen 2008:131) šiuo atveju, tai vyksta moters atžvilgiu.

Paskutinėje filmo scenoje, kai Tore Haug galiausiai sužino, kur slepiasi Eva, įvyksta kulminacija. Kriminalistė įvykdo savo tikslą – ji randa dingusią moterį. Visi veikėjai tada atsiranda vienoje vietoje – prie Einaro ir Evos slėptuvės. Moteris pamačiusi per langą ateinančią Haug, puola į paniką. Tai atspindi greitą, įtampą kelianti muzika ir pačios veikėjos greiti judesiai, pasimetusi veido išraiška. Ji neberadusi kitos išeities, nusprendžia nusišauti<sup>25</sup>. Nors žiūrovui nerodoma savižudybės scena, apie tai signifikuoja girdimas šūvio garsas ir kitų veikėjų išraiškos. Kaip teigia Bordwellas ir Thompson, staiga atsiradusį garsą (tai gali būti šūvis, durų krebždesys ir pan.) žiūrovas iš karto susieja su tam tikru vaizdu, tai reiškia, kad jis numato įvykį (2013:268). Taip ir šioje scenoje, girdimas šūvio garsas ir tada stambiu planu rodomas, sustojusios tyrėjos

---

<sup>24</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1953), *Ung frue forsvunnet*. Norvegija: Carlmar Film, 53:41.

<sup>25</sup> Carlmar, E. (režisierė). (1953), *Ung frue forsvunnet*. Norvegija: Carlmar Film, 01:25:45.

veidas, leidžia žiūrovui numatyti, kad Eva nusižudė. Galimybę spręsti, kas iš tiesų kaltas dėl tokio moters likimo režisierė palieka žiūrovams. Filmą baigiasi, kai Tore Haug uždaro baltas palėpės duris, todėl visiškai nebeaišku, kas vyks toliau su kitais veikėjais. Tai, kad tuometinėje Norvegijos visuomenėje šeima ir santuoka buvo laikomos pagrindinėmis vertybėmis, Evos tiesos išaiškinimas, kad ji slepiasi kito vyro namuose ir yra priklausoma nuo narkotikų būty aplinkinių traktuojamas, kaip visiškai moralinis nusižengimas socialiai ir kultūriškai suformuotoms normoms. Eva būty pasmerkta ir paniekinta ir negalėty egzistuoti visuomenėje, kurioje moteriškumas yra pernelyg idealizuotas.

Kadangi filme pagrindinės rolės daugiausiai skiriamos moterims, kurios yra visiškai skirtingos asmenybės, galima daryti prielaidą, kad jų reprezentacijos yra skiriamos moteriškajam žvilgsniui, o ne vyriškam. Kaip minėta anksčiau analizuotame Carlmar filme *Døden er et kjærtegn* nuaro žanro kinas dažniausiai pateikia pernelyg erotizuotą, pavojingos moters paveikslą. Tačiau šiame filme, moteris nekelia realios grėsmės, ji yra tik metaforiškai pavojinga pati sau, nes sugriauna prieš tai sukurtą idealios Evos paveikslą, kurį sukonstravo Andersas ir ji pati, nutylėdama savo praeitį. Evos reprezentacija neatitinka tradicinių nuaro žanro moters vaizdavimo konvencijų. Moterų reprezentacijos filme turi daugiau simbolinės reikšmės, tokios kaip atkreipti dėmesį į socialinėje struktūroje vyraujančias problemas moterų atžvilgiu, o ne teikti stebėjimo malonumą. Tore atveju, moteris yra ta, kuri saugo visuomenę nuo pavojų. O Eva, stengdamasi išvengti bėdų ir netapti našta artimiesiems, pasirenka juos palikti. Taigi, ji taip pat nėra pavojinga aplinkiniams, ji kenkia tik sau pačiai. Taip pat, ji nėra objektyvizuojama ir nėra perdėtai aktualizuojamas jos seksualumas. Filmą labiau akcentuoja Evos psichologinę būseną, pabrėžiamas jos silpnumas ir nerimas norint atitikti geros žmonos standartus.

Taigi, šį filmą taip pat galima priskirti moterų kinui, kadangi visos socialinės problemos yra pateikiamos iš moteriškos perspektyvos, vadinasi, filmu norima atkreipti dėmesį į moterų išgyvenimus ir jų emocijas. Jų reprezentacijos yra pagrindinė filmo ašis, o ne siužetą papildanti, nereikšminga filmo dalis. Nors Pravadelli teigė, kad prieš 70-uosius metus, daugiausia lyčių vaidmenys, santuoka, moters troškimų išraiškos formos buvo nagrinėjami ir kritikuojami avangardiniame kine (2016:330), Carlmar apie tai kalba nuaro žanro kine.

Moteris filme parodoma iš dviejų perspektyvų. Ji gali būti stipri ir nepriklausoma, bet taip pat silpna ir neatlaikanti ideologijos spaudimo. Kadangi filmo pagrindinės herojės yra moterys, su jomis taip pat identifikuojasi moteriška auditorija. Žanras, kuriame tradiciškai moteris paverčiama erotiniu objektu, yra perkonstruojamas šiame filme. Tore ir Eva yra nepavojingos, o jų reprezentacijos konstruojamos ne vyriškam žvilgsniui bei vyriškam vizualiniam malonumui patirti. Skandinaviškajam nuarui būdinga veikėjų emocijų reiškinys, kuris taip pat tampa ir visuomenėje vyraujančių tendencijų išraiška. Nors jis atsirado vėliau nei tradicinis nuaras, užuominos matomos ir šiame filme. Todėl daroma prielaida, kad šis filmas perteikia moterų, kurios susiduria su konservatyviomis nuostatomis moteriškumo atžvilgiu patiriamus iššūkius, ir skatina visą tai kvestionuoti filmo suvokėjus. Filmą galima priskirti moterų kinui, nes jį režisuoja moteris, kuri

pristatydamą Evos Berger gyvenimą ir jos patiriamas problemas, bandant pritaikyti patriarchalinės ideologijos valdomoje visuomenėje, plėtoja moterų padėties tokioje visuomenėje klausimą.

## VI. DISKUSIJA IR IŠVADOS

Pasirinktų Carlmar filmų analizė rodo, kad moterų reprezentacijas režisierė konstruoja nevisiškai laikydamasi žanrų konvencijų. Peržengdama nustatytas taisykles, ji kartu atsisako ir visuomenėje vyraujančių stereotipų apie moterį. Sonia, Gerda ir Eva yra pagrindinės filmų herojės ir turi vieną bendrą bruožą – jų kuriamos moterų reprezentacijos laužo konservatyvios, patriarchyto vadovaujamos visuomenės nuostatas apie moterį – jos elgesį bei vietą šeimos hierarchijoje. Sonia, kuri pagal nuaro žanro konvencijas yra vertinama, kaip *femme fatale*, visoje istorijoje yra dominuojanti ir turinti daugiau galios prieš vyrą. Režisierė jai suteikia daug laisvės pabrėždama moters emocijas ir jausmus mylimam vyrui, neakcentuodama moters išvaizdos ir jos kūno erotinėse scenose. Panašiai, kaip ir Myrstad pateiktuose atliktos Joachimo Triero filmų analizės rezultatuose, čia moters grožis subtiliai perteikiamas per stambiu planu filmuojamas scenas, kur aiškiai matomas veikėjos veidas ir išraiškos. Gerda, iš pirmo žvilgsnio auditorijai pasirodo, kaip naivi ir reiškianti perdėtą, vaikišką emocijas moteris (kas ypač būdinga melodramos kino žanrui). Tačiau jos nestabilios psichologinės būsenos vaizdavimas yra pasitelkiamas kaip priemonė perteikti veikėjos vidinį pasaulį ir taip skatinama auditorija apmastyti visuomenėje egzistuojančią moterų padėtį. Moteris, kuri savo elgesiu ir būdu neatitinka socialiai ir kultūriškai nustatytų konvencijų, tampa visuomenės atstumtąja. Būtent tokia tampa ir Gerda, kuri dėl tokios savo padėties yra linkusi į kraštutinumus, vieną akimirką ji laiminga ir džiaugiasi buvimu su mylimuoju, kitą – ji nori pabėgti ir nekelti rūpesčių aplinkiniams. Panašiai moters reprezentacija perteikiama ir trečiajame filme. Eva, kuri įklimpsta į narkotikų liūną, turi slėpti savo problemą nuo aplinkinių tam, kad nebūtų teisiama. Tai rodo, kad nelygybė lyčių atžvilgiu ir moters, kuri yra apribota patriarchalinių nuostatų, sudėtinga padėtis daro poveikį visoms socialinėms ir kultūrinėms sritims. Nors Myrstad analizuoja vyrų režisierių filmus, galima pastebėti, kad kai kurie iš jų savo filmų tematikomis ir moterų reprezentacijomis skatina visuomenę imtis socialinių pokyčių. Tačiau atkreipiamas dėmesys į tai, jog jie moters išsilaisvinimą vaizduoja per jos seksualumą – kas paverčia ją trokštamą objektu ir sukelia vojeristinį malonumą žiūrovui vyrui, bet ne pačiai moteriai. Taip pat, toks moters vaizdavimas jai nesuteikia nepriklausomumo, ji tampa žiūrима, todėl yra apribojama vyriško žvilgsnio. Kalbant apie feministinę perspektyvą, svarbu dar kartą pabrėžti, kad filmuose, kurių žanrai tarsi įpareigoja Carlmar konstruoti moterį, kaip objektą skirtą vyriškam žvilgsniui, ji renkasi kitokį būdą vaizduoti moteris. Atsisakydama moters, kaip objekto pateikimo, Carlmar kviečia žiūrovą gilintis į moters vidų, o ne išorę. Todėl žiūrovas vyras ne visada gali patirti identifikacijos su herojais vyrais, nes pagrindinė filmų ašis yra moteris. Kadangi filmai orientuoti į žiūroves moteris, jos patiria identifikaciją, bet ne malonumą teikiančią vojeristinę, bet dažniau emocinę arba fetišistinę, kurios metu erotinis interesas yra išstumiamas, rodomi vaizdai sukuria pažeidžiamumo jausmą, psichoanalizėje fetišizmas suvokiamas, kaip objekto galia skaldyti naratyvą savo *spektakliškumu*, vizualiai sleisti erotinę energiją per tam tikrus daiktus, ar kūno dalis, todėl maloni, vojeristinė identifikacija negali būti pasiekama. Carlmar

veikėjos patiria daug sunkumų, nors ir yra viso siužeto valdytojos. Ir tai paliečia tiek moterišką, tiek vyrišką auditoriją, abi pusės skatinamos kritiškai vertinti visuomenėje egzistuojantį požiūrį į diskriminaciją lyties atžvilgiu, ugdoma moterų savimonė apie savo padėtį. Išanalizavus tris Carlmar filmus ir juose esančias moterų reprezentacijas, atsižvelgus į žvilgsnio teoriją, galima teigti, kad jis gali būti tiek moteriškas, tiek vyriškas. Vyriškas žvilgsnis gali būti pateiktas, kaip individualus, nuo struktūros atskirtas ir jos nepaveiktas žvilgsnis, kuris moterį analizuoja ne paviršiumi, o įsigilindamas į jos emocijas ir psichologinę būseną. Taip pat, identifikaciją gali vykdyti abi lytys, ir tapatinimasis ne visada yra seksualinio malonumo patyrimo vedinas. Identifikacija su pagrindinėmis herojėmis gali vykti ir per socialinį, psichologinį veikėjos paveikslą, kai per įtaigius kinematografinius spendimus, žiūrovės susieja savo asmenines patirtis su veikėjų patirtimis. Vyrai žiūrovai Carlmar filmus turi analizuoti per moterišką perspektyvą, todėl jie taip pat yra kviečiami kvestionuoti moters padėtį patriarchato valdomoje visuomenėje. Taigi, analizės leidžia pritarti Neale'o teorijai, kad nėra vieno vyriško žvilgsnio.

Nors Katsarovos ir Kunsey tyrimai rodo, kad tiek Holivudo, tiek Europos kine būdavo ir vis dar yra pastebima lyčių nelygybė priešais kamerą ir už jos, Carlmar pavyzdys rodo, kad pirmosios užuomazgos apie lygybę kino industrijoje galėjo megztis jau XX amžiaus viduryje, nes būtent Carlmar yra laikoma pirmąja moterimi Norvegijoje, kūrusia ilgo metro meninius filmus, o tai, kaip teigė Dokka ir Svane, tapo paskatinimu kitoms moterims režisierėms pradėti aktyviau reikštis ne tik mažo biudžeto filmuose, kaip avangardo ar dokumentikoje, bet ir populiariajame kine (Svane 2020:160). Kadangi Carlmar filmuose pasakojamos istorijos yra susijusios su moterų išgyvenimais ir pagrindinės herojės taip pat yra moterys, daroma išvada, kad didžiąją auditorijos dalį taip pat sudaro moterys. Todėl akivaizdu, kad Carlmar taip pat padarė savotišką indėlį į moterų kiną ir praplėtė jo sąvoką. Moterų kinas ne visada turi asocijuotis su dramomis, kai herojė moteris yra silpna, nuolat verkianti ir trokštanti vyro paramos, kaip tai pabrėžė Linda Williams (199:4). Carlmar parodė, kad moterų kinas gali pateikti ir kitokį moters paveikslą – ji gali patirti socialinių ir kultūrinių struktūrų sukonstruotas emocijas, taip pat ji gali turėti psichologinių problemų, žalingų priklausomybių, bet taip pat ji gali būti stipri, nepriklausoma, užimti aukštas pareigas, rūpintis šeima bei ją išlaikyti.

Kadangi magistro darbo tyrimas daugiausiai paremtas Mulvey vyriško žvilgsnio teorija analizuojant moterų reprezentacijas kine, tolimesniuose tyrimuose būtų verta išplėsti empiriją, studijuoti kitų, kino industrijoje anksti pasirodžiusių, moterų režisierių, filmus.

## VII. LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

Pirminiai šaltiniai:

1. Carlmar, E. (režisierė). (1949), *Døden er et kjærtegn*. Norvegija: Carlmar Film.
2. Carlmar, E. (režisierė). (1953), *Ung frue forsvunnet*,. Norvegija: Carlmar Film.
3. Carlmar, E. (režisierė). (1959), *Ung Flukt*. Norvegija: Carlmar Film.

Antriniai šaltiniai:

1. Agger, G. (2016). Nordic Noir — Location, Identity and Emotion. *Emotions in Contemporary TV Series*, pp.134–152. doi:[https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4\\_9](https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4_9);
2. Arlauskaitė, N. (2010). *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla;
3. Auen, J.E. (2022). *Kvinnekamp gjennom 1900-tallet - Historie (vg3) - NDLA*. Prieiga internetu: [ndla.no](https://ndla.no). Available at: <https://ndla.no/subject:cc109c51-a083-413b-b497-7f80a0569a92/topic:ba59526d-02d1-4475-84d6-07fe1fb784df/topic:40d8d4d1-78e1-4aff-a5da-b86053c51d95/topic:1a1b72c4-fb10-41c7-a68f-a28b09abb5fb/resource:e8da77a8-7ba8-494e-b4d4-0fd8023390f1> [Žiūrėta 2023.04.03];
4. Barthes, R. (1972). *Mythologies*. Translated by A. Lavers. New York: The noonday press;
5. Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Edmonton, Alta.: The Schools;
6. Blynaitė, L. (2021). *Liv Ullmann*. [www.vle.lt](http://www.vle.lt). Prieiga internetu: <https://www.vle.lt/straipsnis/liv-ullmann/> [Žiūrėta 2023.04.03];
7. Boozer, J. (1999). *The lethal femme fatale in the noir tradition*. *Journal of Film and Video*, 51(3/4), pp.20–35. Prieiga internetu: [https://www.jstor.org/stable/pdf/20688218.pdf?refreqid=excelsior%3Aabcd5f16a994fef3565cfaa3006fa2887&ab\\_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1](https://www.jstor.org/stable/pdf/20688218.pdf?refreqid=excelsior%3Aabcd5f16a994fef3565cfaa3006fa2887&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1) [Žiūrėta 2023.02.23];
8. Bordwell, D. (1985). Principles of narration. In: *Narration in the Fiction Film*,. Madison, WI: University of Wisconsin Press, pp.48–62. Prieiga internetu: [https://icd.wordsinspace.net/course\\_material/mrm/mrmreadings/bordwell.pdf](https://icd.wordsinspace.net/course_material/mrm/mrmreadings/bordwell.pdf). [Žiūrėta 2023.02.25];
9. Bordwell, D. and Thompson, K. (2013). *Film art : an introduction*. New York: McGraw-Hill;
10. Buckland, W. and Fairfax, D. (2017). *Conversations with Christian Metz selected interviews on Film Theory (1970-1991)*. Amsterdam University Press;

11. Chatman, S. (1975). Towards a Theory of Narrative. *New Literary History*, 6(2).  
doi:<https://doi.org/10.2307/468421>;
12. Chatman, S. (1978). *Story and discourse : narrative structure in fiction and film*. Ithaca, New York: Cornell University Press;
13. Chion, M. (1994). *Audio-vision : sound on screen*. New York: Columbia University Press.
14. Deidre Pribram, E. (2012). Circulating Emotion: Race, Gender, and Genre in Crash. In: C. Gledhill, ed., *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, pp.41–54;
15. Deidre Pribram, E. (2018). Melodrama and the Aesthetics of Emotion. In: *Melodrama Unbound : Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press, pp.237–251;
16. Doane, M.A. (1982). *Film and the masquerade: theorising the female spectator Mary Ann Doane on the woman's gaze*. Yale University. Prieiga internetu: <https://eurofilmnyu.files.wordpress.com/2014/01/doane-film-and-the-masquerade.pdf>. [Žiūrėta 2023.02.25];
17. Doane, M.A. (1991). *Femmes fatales : feminism, film theory, psychoanalysis*. New York : Routledge;
18. Dokka, I. (2018). *Edith Carlmar: Norges første kvinnelige spillefilmregissør*. nordicwomeninfilm. Prieiga internetu: <https://nordicwomeninfilm.com/edith-carlmar-norges-forste-kvinnelige-spillefilmregissor/> [Žiūrėta 2023.03.13];
19. Elsaesser, T. (2014). From Dysfunctional Families to Productive Pathologies: Melodrama Trauma Mind-Games. *Journal of the moving image*, pp.25–45. Prieiga internetu: [https://jmionline.org/articles/2014/from\\_dysfunctional\\_families\\_to\\_productive\\_pathologies\\_melodrama\\_trauma.pdf](https://jmionline.org/articles/2014/from_dysfunctional_families_to_productive_pathologies_melodrama_trauma.pdf). [Žiūrėta 2023.04.26];
20. Freud, S. (1975). *Three essays on the theory of sexuality*. New York: Basic Books;
21. Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. 1st ed. New York: Palgrave Macmillan.  
doi:<https://doi.org/10.1057/9780230118836>;
22. Hammouri, S. (2020). *Roland Barthes: Myth*. Critical Legal Thinking. Prieiga internetu: <https://criticallegalthinking.com/2020/06/12/roland-barthes-myth/> [Žiūrėta 2023.03.13];
23. Harvey, S. (1998). Woman's place: The absent family in film noir. In: E.A. Kaplan, ed., *Women in film noir*. New York: BFI Publishing, pp.35–47;



24. Holst, I.R. (2012). Skjebnedrama i lys og skugge. *NB21*, (1), pp.22–27. Prieiga internetu: [http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digitaldsskrift\\_2022092380014\\_002%20|%20side](http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digitaldsskrift_2022092380014_002%20|%20side) [Žiūrėta 2023.05.04];
25. hooks, bell (2008). *Reel to Real Race, class and sex at the movies*. 1st ed. New York: Routledge;
26. Horsley, L. (2005). *Twentieth-Century Crime Fiction*. New York: Oxford university press;
27. Ingrid Kristin Dokka (2000). *Jeg ser alt i bilder*. Norge: Norsk filminstitutt;
28. Johnston C., (1973), Women’s Cinema as Counter-Cinema. In MacKenzie, S (ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures : A Critical Anthology*, pp. 508 – 521. University of California Press, Berkeley. Duomenų bazė: ProQuest Ebook Central;
29. Kaplan E. Ann, (1983), *Is the male gaze? In women and film /Both sides of the camera*, pp. 23 -35, (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203135310>;
30. Kaplan, E. Ann (2004). *Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 30(1). doi:<https://doi.org/10.1086/421879>;
31. Katsarova, I. (2019). *The place of women in European film productions/Fighting the celluloid ceiling*. EPRS | European Parliamentary Research Service. Prieiga internetu: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/633145/EPRS\\_BRI\(2019\)633145\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/633145/EPRS_BRI(2019)633145_EN.pdf). [Žiūrėta 2023.04.28];
32. Kunsey, I. (2018). *Representations of Women in Popular Film: A Study of Gender Inequality in 2018*. Prieiga internetu: <https://eloncdn.blob.core.windows.net/eu3/sites/153/2019/12/03-Kunsey.pdf>. [Žiūrėta 2023.05.04];
33. Larsson, M. (2019). *Cinema of obsession: the life and work of Mai Zetterling*. Madison: Univ Of Wisconsin Press;
34. Lewin, T. (2012). Real World: Empowering Representations of Women through Film. *IDS Bulletin*, 43(5), pp.110–116. doi:<https://doi.org/10.1111/j.1759-5436.2012.00371>;
35. Lønna, E. (2018). *Kvinnens rettigheter i Norge fra 1945 til 1990-årene – Store norske leksikon*. Store norske leksikon. Prieiga internetu: [https://snl.no/Kvinnens\\_rettigheter\\_i\\_Norge\\_fra\\_1945\\_til\\_1990-%C3%A5rene](https://snl.no/Kvinnens_rettigheter_i_Norge_fra_1945_til_1990-%C3%A5rene). [Žiūrėta 2023.04.28];
36. Malone, A. (2017). *Backwards & in heels: the past, present and future of women working in film*. Coral Gables, FL: Mango Publishing Group, a division of Mango Media Inc;

37. Moi, T. (2019). *Edith Carlmar: Filmarbeider på femtitallet*. nordicwomeninfilm. Prieiga internetu: <https://nordicwomeninfilm.com/edith-carlmar-filmarbeider-pa-femtitallet/> [Žiūrėta 2023.05.04];
38. Mulvey L., (1975), Visual Pleasure and Narrative Cinema. In MacKenzie, S (ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (pp. 526 – 542). University of California Press, Berkeley. Duomenų bazė: ProQuest Ebook Central;
39. Myrstad, A.M. (2006). *Chic, powerful and dynamic: Modern woman in Norwegian Housewife films of the fifties*. Norwegian University of Science and Technology. Prieiga internetu: [https://www.researchgate.net/publication/332171716\\_Chic\\_powerful\\_and\\_dynamic\\_Modern\\_woman\\_in\\_Norwegian\\_Housewife\\_films\\_of\\_the\\_fifties](https://www.researchgate.net/publication/332171716_Chic_powerful_and_dynamic_Modern_woman_in_Norwegian_Housewife_films_of_the_fifties). [Žiūrėta 2023.04.26];
40. Myrstad, A.M. (2013). Hjemløs? Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm. In: A.B. Rønning and G. Uvsløkk, eds., *Kjønnshandlinger. Studier i kunst, film og litteratur*. Oslo: Pax forlag A/S, pp.35–50;
41. Myrstad, A.M. (2019). Soft strength, mild mystery: Female characters in the films of Joachim Trier. *Journal of Scandinavian Cinema*, 9(2), pp.211–218. doi:[https://doi.org/10.1386/jsca.9.2.211\\_1](https://doi.org/10.1386/jsca.9.2.211_1);
42. Neale, S. (1983). Masculinity as Spectacle. *Screen*, 24(6), pp.2–17. doi:<https://doi.org/10.1093/screen/24.6.2>;
43. Nestingen, A. (2008). The melodrama of demand/cultural politics of the Scandinavian melodrama. *New Directions In Scandinavian Studies : Crime and Fantasy In Scandinavia: Fiction, Film, and Social Change*, University of Washington Press, pp.99–153. (n.d.);
44. Nulman, E. (2013). Representation of Women in the Age of Globalized Film. In: R. Mihăilă, E. Oktapoda and N. Honicke, eds., *Gender Studies in the Age of Globalization*. Addleton Academic Publishers;
45. Pettey, H. B. (2014) ‘Introduction: The Noir Turn,’ in Pettey, H. B. and Palmer, R. B. (eds) *Film Noir*. Edinburgh University Press, pp. 1–15.. (n.d.);
46. Place, J. (1998). Women in film noir. In: E.A. Kaplan, ed., *Women in film noir*. London: BFI Publishing, pp.47–69;
47. Pravadelli, V. (2016). Women’s Cinema and Transnational Europe. *European Journal of Women’s Studies*, 23(4), pp.329–334. doi:<https://doi.org/10.1177/1350506816678568>;
48. Satchell-Baeza, S. (2020). *From Social Issues to Softcore: Close-Up on Liv Ullmann in ‘The Wayward Girl’*. MUBI. Prieiga internetu: <https://mubi.com/notebook/posts/from-social-issues-to-softcore-close-up-on-liv-ullmann-in-the-wayward-girl> [Žiūrėta 2023.05.04];

49. Silverman , K. (1984). *The subject of semiotics*. New York: Oxford university press;
50. Svane, A. (2020). From Edith Carlmar to Iram Haq: Women in the Norwegian Film Industry . In: S. Liddy, ed., *Women in the International Film Industry / Policy, Practice and Power*. Limerick: University of Limerick, pp.149–162;
51. Swedish film institute (n.d.). *Sommaren med Monika (1953) - SFdb*. Prieiga internetu: <https://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=4381#comments> [2023.02.26];
52. Visuotinė lietuvių enciklopedija (2021). *Ideologija*. www.vle.lt. Prieiga internetu: <https://www.vle.lt/straipsnis/ideologija/> [Žiūrėta 2023.03.13];
53. Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44(4), pp.2–13. doi:<https://doi.org/10.2307/1212758>;
54. Yang, L., Xu, Z. and Luo, J. (2020). Measuring Female Representation and Impact in Films over Time. *ACM/IMS Transactions on Data Science*, 1(4), pp.1–14. doi:<https://doi.org/10.1145/3411213>.

## SAMMENDRAG

Hovedmålet med denne masteroppgaven er å avdekke hvordan kvinner er representert i filmene til den berømte norske filmskaperen Edith Carlmar fra det 20. århundre. Forskningsspørsmålene er 1) Hvordan er representasjoner av kvinner visuelt konstruert i regissørens filmer i forhold til narrativ? 2) Hvordan fremstilles kvinners forhold til menn og andre karakterer? 3) Påvirker filmens sjangerkonvensjoner representasjonene av kvinner, og utfordres stereotype sjangerkonvensjoner i regissørens filmer? Temaet for denne oppgaven er tre filmer av filmskaperen: *Døden er et kjærtegn* (1949), *Ung flukt* (1959) og *Ung frue forvunnet* (1953). Forskningsmetoden kombinerer narrative og filmatiske analyser. Analysen av filmene bygger hovedsakelig på feministisk filmteori og forfattere slik som Laura Mulvey, Claire Johnston, Mary Ann Doane, Steve Neale og andre, og tar også hensyn til det spesifikke ved hver films sjanger og teoriene knyttet til dem. Resultatene av forskningen tyder på at Carlmars representasjoner av kvinner i filmer avviker de klassiske og sjangerspesifikke måtene å representere kvinner på, der kvinner blir visuelle objekter for det mannlige blikket og den skopofile nytelsen. Hun bryter med sjangerkonvensjonene som ble formet av den patriarkalske ideologiens dominans ved å skape kvinner som inntar mer fremtredende roller i filmene enn menn. De kan være selvstendige, uavhengige, ugifte, få yrker som er stereotypisk maskuline, og filmene viser at effekten av et konservativt samfunn kan være skadelig for den psykiske og emosjonelle helsen til kvinner som ikke samsvarer med de etablerte idealene. Gjennom disse fremstillingene viser filmskaperen at ingen sosiale og kulturelle strukturer kan bestemme en kvinnes posisjon i samfunnet. Filmene stiller spørsmål ved kjønnsforskjeller og kvinners situasjon i samfunnet.