



VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

RUGILĖ MIŠKINYTĖ
INTERMEDIALIŲ LITERATŪROS
STUDIJŲ PROGRAMA

Agresyvumas ir seksualumas: žvilgsnio istorija
Paulo Verhoeveno filme „Ji“
Magistro darbas

Darbo vadovė doc. dr. Nijolė Keršytė

Vilnius

2025

Bibliografinis darbo aprašas

Rugilė Miškinytė, *Agresyvumas ir seksualumas: žvilgsnio istorija Paulo Verhoeveno filme Ji / Aggression and Sexuality – the Story of Looking in Paul Verhoeven's Movie Elle*. Magistro darbas, vadovė doc. dr. Nijolė Keršytė, Vilniaus Universitetas, Filologijos fakultetas, 2025, 51 p.

Raktažodžiai

Agresyvumas, seksualumas, žvilgsnis, psichoanalizė, Paulas Verhoevenas.

Keywords

Aggression, sexuality, look, gaze, psychoanalysis, Paul Verhoeven.

Anotacija

Taikant struktūrinę semiotinę ir psichoanalitinę analizę, nagrinėjama agresyvumo ir seksualumo raiška Paulo Verhoeveno filme *Ji* (2016). Svarstoma, kaip filme pateikiamas seksualumo ir agresijos ryšys, kaip jie įrašomi į tėvų-vaikų ir partnerių santykių istoriją, kaip susiejami su žiūrėjimu.

Abstract

In Paul Verhoeven's film *Elle* (2016), the expression of aggression and sexuality is analysed through structural semiotic and psychoanalytic approaches. This study explores how the connection between sexuality and aggression is depicted in the film, how it is woven into the narratives of parent-child and partner relationships, and how sexuality and violence are linked to the act of watching.

Santrauka

Taikant struktūrinę semiotinę ir psichoanalitinę analizę, nagrinėjama agresyvumo ir seksualumo raiška Paulo Verhoeveno filme *Ji* (2016). Šis darbo objektas buvo pasirinktas todėl, kad agresija ir seksualumas jame yra ne tik itin atvirai vaizduojami, bet dar ir ambivalentiškai susipynę. Kyla klausimas, ar agresija sudaro priešpriešą seksualumui, ar yra neatsiejama jo dalis. Siekiama parodyti, kad Verhoeveno filmuose smurtinis seksualinis santykis siejamas su žvilgsnio refleksija.

Šiame darbe laikomasi nuostatos, kad norint suprasti Verhoeveno filmą, reikalinga psichoanalitinė prieiga. Ji leidžia išsiaiškinti tiek filmo veikėjų elgsenos motyvaciją, tiek paties filmo kaip kinematografinio darinio konstravimą. Tam pasitelkiami pamatiniai psichoanalitiniai konceptai:

Edipo kompleksas, gyvasties ir mirties varos (Erosas ir Tanatas), sadizmas-mazochizmas, vojerizmas, pirminė scena.

Struktūrinė-semiotinė analizė parodo, jog visi filmo veikėjų santykiai yra arba tėvystės, arba partnerystės. Taigi, visi vienaip ar kitaip susiję su seksualumu. Be to, išnagrinėjus filmą paaiškėja, kad visi veikėjai neatskiriami nuo agresyvumo: jie arba atlieka psichologinį/fizinį smurtą vieni prieš kitus, arba yra agresorių sąjungininkai ar netgi jų antrininkai.

Agresyvūs veiksmai transformuoja veikėjų valią, todėl dėmesys kreipiamas į sąmoningą ir nesąmoningą praeities kartojimą(si), ypač į nevalingą kompulsinį kartojimą, aprašytą Sigmundo Freud. Aiškinamasi, kaip sadisto ir mazochisto vaidmenys cirkuliuoja filme. Nagrinėjama Christiano Metzo tapatinimosi kine teorija, kurioje jis pasitelkia tokius psichoanalitinius konceptus kaip veidrodžio stadija ir pirminė scena. Žiūrovas gali suprasti kiną tik dėl to, kad jau yra patyręs veidrodžio stadiją, o kino žiūrėjimo metu jis tapatinasi su visamatančia kamera. Žiūrėdamas filmą *Ji*, žiūrovas tarsi stebi pirminę sceną – vojeristiškai žiūri į seksualinį santykį. Tuo tarpu filmo veikėjams vojeristinis pirminių scenų stebėjimas sukelia agresiją. Jie atskiria smurtinio seksualinio santykio ambivalentiškumą ir mato vien tik prievartą, visiškai atsiedami ją nuo seksualumo. Tačiau galiausiai paaiškėja, kad prievarta filme yra inscenizuojama seksualinio akto metu kaip motyvas geismui.

Verhoeveno filmo analizė parodė, kad agresyvumo ir seksualumo ryšys jame atsiskleidžia trauminės praeities vaidmenį ir per fantazavimą, žaidimą ir vaidybą. Taip sutvirtinama Freud ir ypač Lacano psichoanalizėje ginta nuostata, kad seksualumo pagrindas – ne tiek dauginimosi instinktas, kiek vaizduotė, fantazija, fikcija. Taip pat filme seksualumas susiejamas su dviem pamatinėmis varomis – Erosu ir Tanatu. Prievartinis, mirties varos veikiamas santykis transformuojasi į vaidybą, kur prievarta yra tik inscenizuojama seksualinio akto metu. Tačiau gyvasties varą filme atstovaujantys veikėjai tai mato kitaip ir sukuria priešpriešą.

Kadangi Verhoeveno filmai pasižymi atsikartojančiu atviru seksualumo ir agresijos vaizdavimu, tolesniems tyrimams naudinga pasitelkti kitus jo kūrinius ir pažvelgti, kokių naujų reikšmių suteiktų intertekstiniai pasikartojimai. Darbas gali būti naudingas besidomintiems nestereotipišku prievartos vaizdavimu kine, taip pat psichoanalitinių ir semiotinių metodologinių įrankių derinimu kino analizėje.

Turinys

Ivadas	5
1. Ryšiai tarp filmo personažų	8
1.1 Veikėjų ambivalencija	8
1.2 Agresoriai ir aukos	13
1.3 Edipo kompleksas ir religija	16
1.4 Gyvasties vara vs mirties vara	18
2. Kompulsinis kartojimas ir atmintis	25
2.1 Kompulsinis kartojimas	25
2.2 Kompulsinio kartojimo ištakos: Erosas vs Tanatas	26
2.3 Freudo kritika: mirties vara yra seksualinė	27
2.4 Nesąmoningas kartojimas filme <i>Ji</i>	28
2.5 Sąmoninga atmintis apie agresiją filme <i>Ji</i>	29
3. Agresija ir seksualumas	33
3.1 Sadizmas ir mazochizmas	33
3.2 Agresyvus seksualumas filme <i>Ji</i>	35
4. Žvilgsnio istorija	38
4.1 Tapatinimasis veidrodžio stadijoje	38
4.2 Veidrodžio stadija kine	39
4.3 Žvilgsnis į pirminę sceną filme <i>Ji</i>	41
Išvados	44
Šaltinių ir literatūros sąrašas	46
Summary	50

Ivadas

Šio magistro **darbo tema** – agresyvumo ir seksualumo raiška Paulo Verhoeveno filme *Ji*.

Nyderlandų kilmės režisieriaus Verhoeveno filmai išsiskiria atviro smurto ir seksualumo derinimu, dėl to žiūrovų yra vertinami prieštaringai. JAV kurti jo filmai labiau cenzūruojami nei tie, kurios jis režisavo liberalesnėje Europoje. Labiausiai agresijos ir seksualumo temą jo filmografijoje akcentuoja *Esminis instinktas* (*Basic Instinct*) (1992), *Kūnas ir kraujas* (*Flesh and Blood*) (1985) bei *Ji* (*Elle*) (2016).

Daugiausia analizuojamas didelio populiarumo sulaukęs filmas *Esminis instinktas*, apie kurį išleista Steave'o Simkino knyga tokiu pačiu pavadinimu, nagrinėjanti filmavimo užkulisius ir cenzūrą. Filmo siužetą sudaro istorija apie rašytoją Kateriną, kuri detektyvų įtariama serijiniu vyrų žudymu seksualinio akto metu. Kone visuose moksliniuose straipsniuose filmas nagrinėjamas susitelkus vien į lytiškumą. Remiamasi feminizmo idėjomis, atkreipiamas dėmesys į fatališkos moters archetipą, aptariamas moters smurto pasitelkimas. Dažnai šis filmas vertinamas kaip mizoginiškas, nes protagonistė yra seksualizuota, jos kūnui tenka didžiausias dėmesys. Matomas moters suobjektinimas, kuriamas įspūdis apie intelektualios moters pavojingumą, kai vyrus ji kontroliuoja tik savo seksualumu (Kramer Richards, 1998, p. 270). Taip pat vyrauja neigiama nuomonė, kad šis režisieriaus darbas esąs homofobiškas, nes biseksualumas jame siejamas su nestabilumu. Į *Esminį instinktą* žvelgiama pasitelkus ir psichoanalizę: Kramer Richards straipsnyje nagrinėjamas kastracijos kompleksas, Celestino Deleyto (1997, p. 28) analizėje – paranoja dėl homoseksualumo. Kiek labiau savo tematika išsiskiriantys yra tyrimai apie protagonistės kaip rašytojos vaidmenį ir rašymo teisę (Danziger, 1994), apie filmo sąsajas su krikščionybe (Roberts, 2010). Religiją Verhoevenas (1991, p. 142) laiko neatsiejama nuo smurto. Išskyrus keletą straipsnių, *Esminis instinktas* daugiausia analizuojamas pasitelkus feministines teorijas.

Kitas Verhoeveno amerikietiško laikotarpio kūrinys – *Kūnas ir kraujas*. Veiksmas vyksta viduramžių Europoje, samdinių būrys, vadovaujamas kareivio Martino, yra išduodamas kilmingojo Arnolfinio. Įsiutęs dėl išdavystės, Martinas pagrobia Arnolfinio sūnaus sužadėtinę Agnesę. Tarp jų užsimezga agresyvus seksualinis santykis, iš kurio sužadėtinis pasiryžta ją išgelbėti. Kadangi filme gausu religinės simbolikos, straipsniuose (nors jų vos keletas) susitelkiama tik į religiją. Martinas W. Walshas (2008) religingumą filme lygina su karnavalu, o apie seksualumą ir agresiją, kurių apstu filme, jis užsimena, tačiau to neanalizuoja.

Kone mažiausiai aptartas Verhoeveno filmas *Ji*¹, kuris yra šio **darbo objektas**. Jo siužeto pagrindą sudaro istorija apie verslininkę Mišelę, kuri bando išsiaiškinti, kas yra kaukėtas užpuolikas, išprievartavęs ją jos namuose. Tačiau tai nėra centrinė filmo linija, kaip, pasak Verhoeveno (2015, p. 403), nutiktų, jei filmas būtų kurtas Holivude, o ne Prancūzijoje. Dėmesys nukreipiamas į Mišelės agresyvaus sekso troškimą, kurį ji atranda įsitraukusi į smurtinį² santykį su savo užpuoliku. Šis filmas buvo pasirinktas analizei, nes tyrimų apie jį beveik nėra, o esantys daugiausia nagrinėja su lytimi susijusias problemas: moters fatališkumą, veikėjų vyrų krizę, moterį kaip auką (Gutiérrez-Martínez ir Pedro (2020) bei Dutta (2023) straipsniai). Jie patenka į gretas analizių, susitelkusių į feministinę perspektyvą Verhoeveno filmuose. Gutiérrez-Martínez ir Pedro analizuodami pasitelkia Freudo superego sąvoką, bet to neišplėtoja, nes didžiausią dėmesį skiria *film noir* žanro savybėms – kaip jos atsiskleidžia vaizduojant prievartą ir fatališką moterį. Filmas *Ji* iš visų Verhoeveno filmų parankiausias tyrinėti geismo ir agresijos ryšį, nes jame itin išryškinamas ne tik smurto ir seksualumo artimumas, bet ir jų skirtumas.

Šis magistro **darbas aktualus** tuo, kad šiais laikais iš naujo permąstomi vyrų-moterų santykiai bei seksualumas, taip pat prievarta juose. 2017 metais prasidėjęs #MeToo judėjimas paskatino globalius pokalbius ne tik apie seksualinį priekabiavimą, bet ir apie prievartą, ir kad ją patyrus nereikia tylėti. Atkreiptas dėmesys, kad smurtą patiria ne tik moterys, bet ir vyrai. Vis daugiau kalbama ne tik apie fizinį, bet ir apie sunkiau pastebimą psichologinį, socialinį ar netgi ekonominį smurtą. Priimamas vis įvairesnis seksualumo pobūdis santykiuose: atviriau žiūrima į sadomazochistinius santykius, ypač paplitus BDSM bendruomenėms, vis laisviau priimami tos pačios lyties, skirtingo amžiaus grupių seksualiniai santykiai ir kitokia tėvystės samprata, nebūtinai paremta kraujo ryšiu. Analizuojamas filmas didžiausią dėmesį skiria prievartos ir netradicinių tarpusavio santykių vaizdavimui.

Darbo tikslas – atliekant psichoanalitinę ir semiotinę pasirinkto filmo analizę atskleisti, kaip *Ji* reiškiasi agresyvumas ir seksualumas bei kaip į seksualinę prievartą žvelgia filmo veikėjai.

Šiam tikslui įgyvendinti išsikeliami keturi pagrindiniai **uždaviniai**:

1) pasitelkus naratyvinę semiotiką ir psichoanalitinę kritiką (Melanie Klein, Sigmundo Freudo teorijas) išanalizuoti filmo veikėjų ryšius ir ambivalentiškus vaidmenis bei kokių personažų ryšį su agresyvumu ir seksualumu jie atskleidžia. Išsiaiškinti, kaip veikėjų veiksmai juos transformuoja ir kokias priešpriešas tai sukuria;

¹ Filmas *Ji* pastatytas pagal Philippe'o Djiano romaną *Oh...*, tačiau adaptacijos klausimas šiame darbe nėra nagrinėjamas.

² Šiame darbe žodžiai smurtas ir prievarta naudojami kaip sinonimai.

2) atkreipti dėmesį, kaip filme pasireiškia sąmoningas ir nesąmoningas agresijos ir seksualumo kartojimas, pateikti nesąmoningo kompulsinio kartojimo sampratą (Freudo, Jeano Laplanche'o);

3) patyrinėti, kaip psichoanalitikai aprašo seksualumą ir agresiją apimančią sadomazochizmą, ką šis konceptas atskleidžia analizuojant filmą;

4) pasitelkus Christiano Metz'o tapatinimosi kine teoriją, Jacques'o Lacano aprašytą veidrodžio stadiją ir Freudo apibūdintą pirminę sceną, išanalizuoti, kaip agresijos ir seksualumo ryšį mato filmo veikėjų žvilgsniai.

Analizės metodai. Filmui *Ji* nagrinėti pasitelkiama psichoanalitinė kritika (Freudo Laplanche'o, Lacano, Klein darbai) ir Algirdo Juliaus Greimo semiotinė analizė. Pasirinktas filmas dar niekada nebuvo analizuotas naudojant šiuos metodus.

Tyrimo problema. Ar agresija filme *Ji* tampa seksualumo priešprieša, ar veikiau neatsiejama jo dalimi? Kaip vertinamas smurtas seksualiniuose santykiuose? Iš ko jis kildinamas, su kuo siejamas? Kaip seksualumas siejamas su žiūrėjimu ir, atitinkamai, kinematografinė medija?

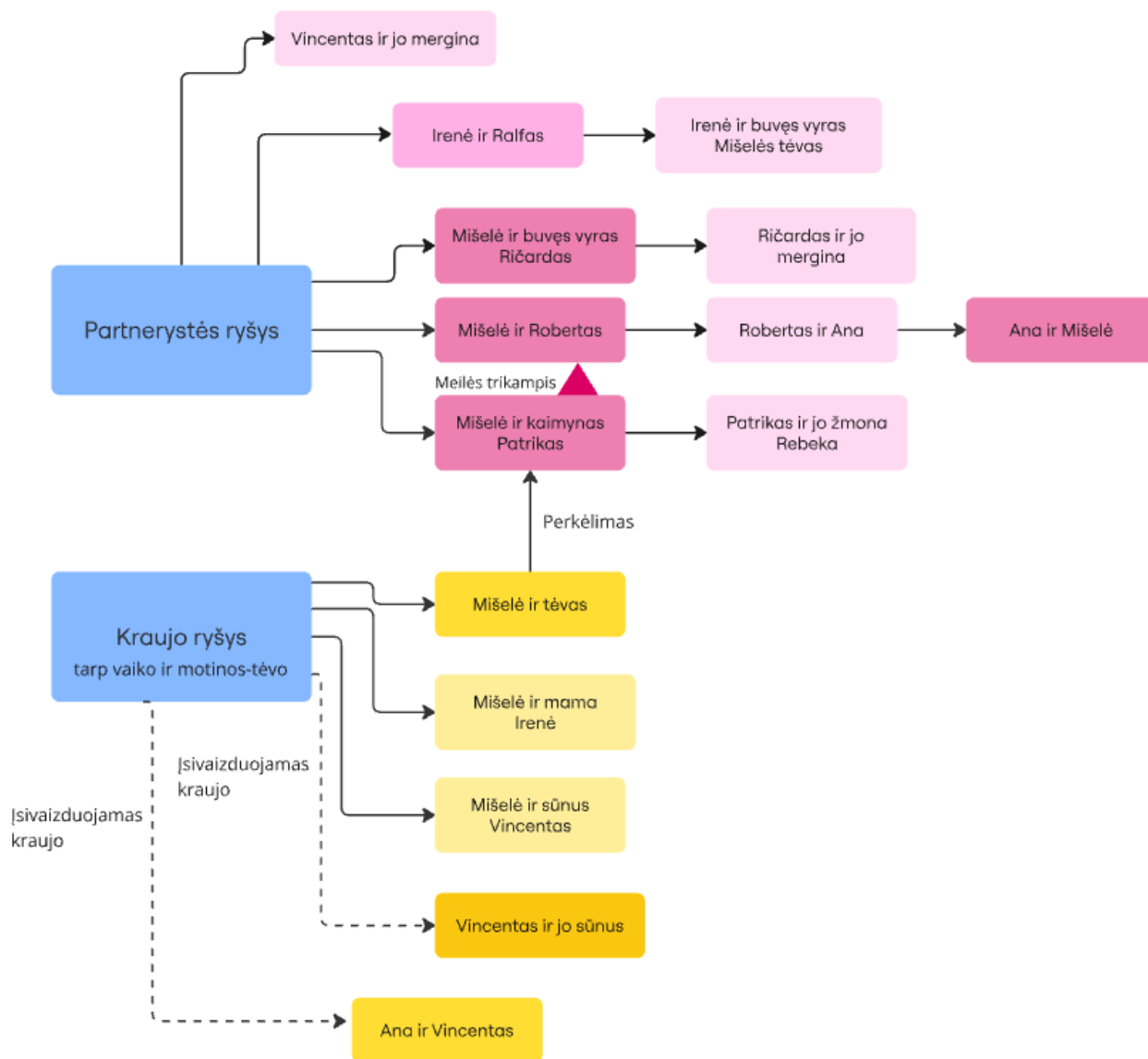
Darbo struktūra. Darbe teorinė ir analitinė dalys pateikiamos pakaitomis, papildydamos viena kitą. Pradedama nuo figūratyvinės filmo analizės: nagrinėjami ryšiai tarp atlikėjų. Po to analizuojami jų veiksmai ir naratyvinės programos bei kokios priešpriešos iš to kyla. Toliau dėmesys kreipiamas į filme atsikartojančius reiškinius: sąmoningą ir nesąmoningą veiksmų kartojimą bei žvilgsnio svarbą. Užbaigiama išvadomis ir literatūros sąrašu.

1. Ryšiai tarp filmo personažų

Filmo *Ji* siužete atsiskleidžia daugialypiai santykiai tarp veikėjų, kuriems būdingas agresyvumas ir kito geidimas. Pirmiausia svarbu išanalizuoti, į kokias grupes pagal izotopijas personažai gali būti skirstomi ir kokie prieštaringi vaidmenys jiems būdingi. Toliau dėmesys kreipiamas į Freudo pasekėjos Klein psichoanalitinius konceptus, kurie papildo analizę. Išnagrinėjus veikėjų ambivalentiškumą, svarbu pažvelgti, kaip ir prieš ką jie atlieka agresyvius fizinius ir psichologinius veiksmus: kas yra aukos, o kas agresoriai, o gal turi abu šiuos vaidmenis? Kaip jų agresija siejasi su seksualumu? Veikėjų intersubjektinius ryšius pabrėžia filme matomi antrininkai, kuriuos nagrinėti vertinga pasitelkus Freudo perkėlimo konceptą, Edipo kompleksą ir religingumo semas, kurias turi veikėjai. Galiausiai, dėmesys kreipiamas į protagonistų transformaciją – kokie agresyvūs veiksmai ir tarpusavio santykiai juos pakeičia, kuo šiai transformacijai svarbios mirties ir gyvasties varos, kokios priešpriešos joms išryškėja.

1.1 Veikėjų ambivalencija

Visus šio kinematografinio pasakojimo personažus galima skirstyti į dvi grupes su skirtingo tipo ryšiais – kraujo arba partnerystės (1 pav.). Kraujo ryšys skleidžiasi tarp tėvų ir vaikų: protagonistės Mišelės santykis su savo tėvais – tėvu ir motina – ir jos santykis su sūnumi. Kai kurie iš kraujo ryšių yra ne realūs, o įsivaizduojami. Mišelės sūnus Vincentas fantazuoja esąs ką tik jam gimusio vaiko tėvas, nors toks akivaizdžiai nėra, kadangi kūdikis – juodaodis. Mišelė sako, kad jos draugė Ana yra „tikroji“ Vincento motina, nes buvo pirmoji jo žindė. Nors Mišelė yra Vincento mama, ji teigia nejaučianti ryšio, lyg jo nepažintų (Verhoeven, 2016: 00:46:20). Taigi, Vincentas turi dvi motinas – vieną tikrą, o kitą įsivaizduojamą. Kaip ir jo ką tik gimęs sūnus turi du tėvus – vieną tikrą (juodaodį), o kitą – įsivaizduojamą (tokiu save laiko Vincentas).



1 pav. *Veikėjų ryšiai*

Mišelės fantazija dėl draugės Anos, tapusios „tikrąja“ jos sūnaus motina, nėra visai nepagrįsta. Kūdikių nesąmoningumą tyrinėjusi Klein rašo, kad naujagimiui užtrunka suprasti motiną kaip visumą, dėl to objektai jam egzistuoja kaip atskiri – daliniai (1946, p. 2). Pirmasis toks objektas kūdikiui yra motinos krūtis. Būtent Anos, o ne savo motinos krūtį Vincentas patiria pirmą. Nurodydama į glaudesnę sūnaus ryšį su Ana, Mišelė sako: „Dabar galvoju, kad galbūt įvyko impregnacija, kaip kad būna antims“³ (00:46:20).

Klein aprašytame dalinių objektų reiškinyje viena ir ta pati motina pasidalija į gerąją ir blogąją. O štai filme *dvi* (ne viena) Vincento motinos pasidalija į gerąją (maitinančią, besirūpinančią, kaip Ana) ir blogąją (frustruojančią, susilaikančią, kaip Mišelė). Pasak Klein, iki veidrodžio stadijos kūdikis nepatiria savęs kaip vientiso, jam kūno dalys tarsi slankioja nuo vieno subjekto prie kito –

³ Šiame darbe filmo veikėjų dialogai į lietuvių kalbą išversti darbo autorės.

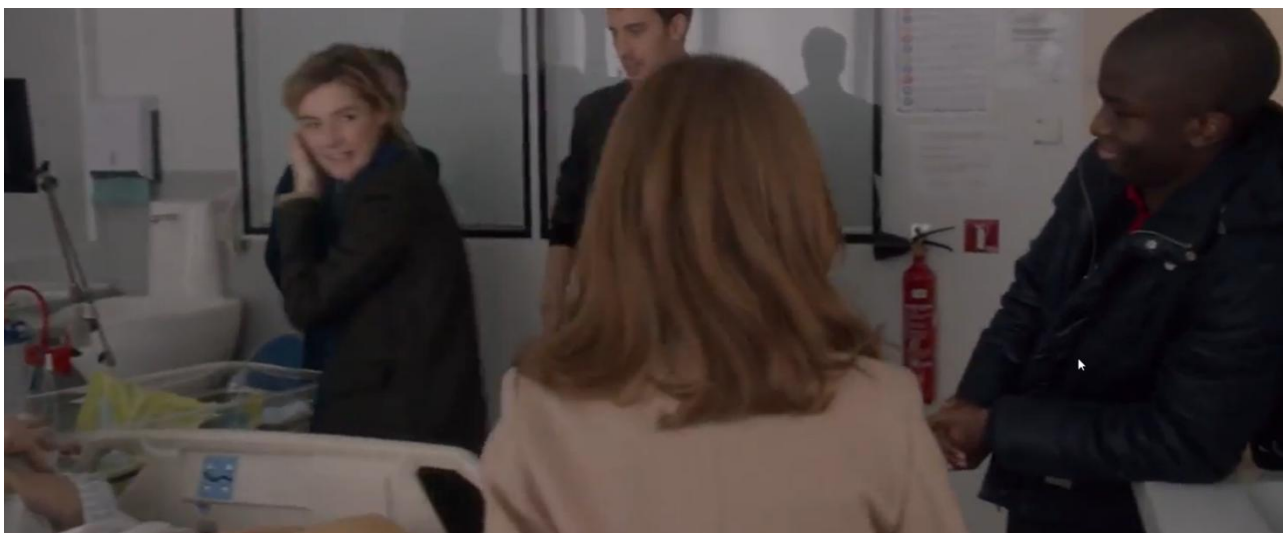
nuo vienos motinos (gerosios) prie kitos (blogosios). Filme matoma, kad Vincentui Ana veikiausiai yra tapusi geruoju objektu, t.y. įgijusi gerosios motinos vaidmenį. Su Ana Vincentas yra artimesni nei su tikrąja motina Mišele, kuri nepripažįsta jo pasirinkimų ir konfliktuoja, o Ana atskuba po konfliktų palaikyti. Vaiko nesąmoningumas veikia taip, kad apsaugotą gerąją motiną (ir viską, ką ji simbolizuoja – meilę, gyvasties varą) nuo blogosios (agresyvumas, mirties vara) (žr. 1.4. Gyvasties vara vs mirties vara). Toks motinos pasidalijimas psichoanalizėje reiškia meilės ir neapykantos atsiskyrimą (Klein, 1946, p. 2). Skilimas įvyksta, kai kūdikis negali suturėti dviejų ambivalentiškų minčių ar jausmų vienu metu, dėl to juos atskiria ir susifokusuoja į vieną. Kadangi filme ryškus kone visų veikėjų ambivalentiškumas (2 pav.), galima matyti, kad dvinarė prieštarų vaidmenų struktūra yra naikinama ir, kaip rodoma iš Vincento perspektyvos, susifokusuojama tik į vieną savybę. Kitaip tariant, filme vaizduojama Klein aprašyta paranoidinė-šizoidinė pozicija – savęs ir kito skaidymas į gerąją ir blogąją dalį, atskiriant prieštaraujančias puses ir matant tik vieną iš jų. Pavyzdžiui, tai ypač akivaizdu filmo pabaigoje, kai Vincentas, stebėdamas Mišelę ir Patriką besimylinčius, mato tik agresiją, o ne seksualinį aktą. Jis mato savo motiną tik kaip auką, o ne kaip tokią, kuri *nori* leisti į prievartos santykį su seksualiniu partneriu (žr. 1.2 Agresoriai ir aukos). Jau prieš tai Patriko ir Mišelės draugijoje Vincentas vaizduojamas kaip naivus, nieko nesuprantantis vaikas (per bendrą vakarienę jis per daug išgeria ir užmiega ant Patriko sofos, kai jo motina suvilioja pastarąjį prievartiniam seksui jo namų rūsyje). Nors atrodytų, kad Vincentas atlieka tėvo ir partnerio vaidmenį, tačiau ten, kur jis atsiduria tarp Mišelės ir Patriko, pabrėžiamas jo vaikiškumas. Paralelė tarp jo ir kūdikio sustiprinama ir per tai, kad kūdikis turi du tėvus, o jis pats – dvi motinas.

Dvigubos tėvystės tema taip pat plėtojama Vincento sūnaus gimimo scenoje, kurioje tematizuojama ir minėta krūtis. Ligoninėje Vincento partnerė, laukdama, kol atneš jos kūdikį, sunerimusi sako: „Aš būsiu jam gera motina“ (00:44:45). Demonstratyviai paėmusi žindyti savo vaiką, iššaukiančiai žiūri į Mišelę, priversdama ją būti žiūrove (00:45:00). Mišelė turi stebėti intymų veiksmą, kuris dar ir atskleidžia paslaptį. Ant merginos krūties matoma tatuiruotė su dviem širdimis ir vardu, kuris visai ne Vincento. Ten parašyta „Eric“. Neaišku, ar tai tikrasis kūdikio tėvas (juodaodis), ar koks nors kitas meilužis, tačiau tai reiškia, kad ši moteris kaip ir Mišelė (turinti Patriką ir Robertą) turi du partnerius: Vincentą ir Ericą. Įsivyrąja prieštaringas noras būti gera motina ir neištikimos meilužės vaidmuo, kurie akcentuoja veikėjos ambivalentiškumą (2 pav.) bei panašumą su Mišele, lyg stebėdama žindymą ji tapatintųsi su Vincento partnere.

Veikėjas	Ambivalentiškas vaidmuo
Mišelė	Tikra ir bloga motina
Ana	Netikra ir gera motina
Vincentas	Netikras ir geras tėvas
Patrikas	Geras kaimynas, bet prievartautojas meilužis
Anos vyras Robertas	„Geras“ ir blogas meilužis
Vincento partnerė	„Gera“ ir „bloga“ motina/meilužė
Kevinas	Geras ir blogas darbuotojas
Kurtas	Geras ir blogas darbuotojas
Mišelė	Auka ir agresorė

2 pav. *Veikėjų ambivalentiškumas*

Taigi, Vincento partnerė, kaip ir Mišelė, irgi yra „gera/bloga“ motina ir „gera/bloga“ (ištikima/neištikima) meilužė. Scenoje, kurioje Mišelė stebi žindymą, matoma ir vaizduotinė Vincento motina Ana, kuri jį sveikina nekreipdama dėmesio, kad vaikas ne jo, priešingai nei Mišelė, pašiepianti jo tėvystę („Atrodo, reikės DNR testo“ (00:44:29)). Anos klausimas „Kur gi tėtis?“ pabrėžia tai, kad kambaryje yra abu galimi tėvai (tiek Vincentas, tiek jo draugas juodaodis), o taip pat atitinkamai abi Vincento motinos – Ana ir Mišelė (3 pav.).



3 pav. *Kadras, kuriame matomi abu tėvai ir motinos*

Pats Vincentas yra netikras, bet „gerasis“ tėvas, nes jam labiau už viską rūpi tėvystė, net jei vaikas ne jo. Gimus vaikui, niekas nekelia klausimų nei apie Vincento merginos neištikimybę, nei apie biologinį tėvą. Mišelei prireikia laiko, kad suprastų, jog jos sūnui tėvystė daug svarbesnė už partnerystę – partnerė, su kuria jis nuolat konfliktuoja, jam reikalinga tik todėl, kad jis labiausiai trokšta tapti tėvu (01:39:05).

Tad filme greta biologinio kraujo ryšio tarp tėvų ir vaikų iškyla fantazminis ryšys: vaikas turi ne tik tėvą ir motiną, jis turi biologinį tėvą/motiną ir fantazminį tėvą/motiną. Trinariniame tėvystės-motinystės santykiyje vienas iš narių įgauna pozityvią, o kitas – negatyvią vertę (gerasis ar blogasis). Atitinkama trinarė struktūra atsikartoja partnerystės ryšiuose tarp vyrų ir moterų. Kaip Vincentas turi dvi motinas, o jo sūnus – du tėvus, taip Mišelė turi du meilužius – kaimyną/Rebekos sutuoktinį Patriką ir draugės Anos vyrą Robertą (4 pav.). Vadovaujantis įprastomis normomis atrodytų, kad „blogasis“ meilužis yra Patrikas, nes jis yra prievartautojas, o Robertas – „gerasis“, tačiau iš tikrųjų yra atvirkščiai. Robertas yra „blogasis“ meilužis, nes Mišelė jo negeidžia. Be to, Robertas užsiima savotiška prievarta, tik psichologine – jis ją nuolat persekioja ir reikalauja susitikti. Tuo tarpu Patrikas yra „gerasis“ meilužis, nes Mišelė nori su juo slapta santykiuoti, be to, plėtojantis santykiams, jis jos mylėtis neverčia, ji pati tai inicijuoja. Mišelės motina taip pat priklauso tokiai pačiai trinarei struktūrai, nes turėjo blogą sutuoktinį (žudiką), o dabar turi „gerą“ (jai patinkantį) meilužį, kuris, kaip vėliau paaiškėja, ja tik naudojosi.

Trinarė struktūra veikia ne tik šeimyniniuose, bet ir darbinuose santykiuose. Darbe Mišelė turi „gerą“ ir „blogą“ darbuotoją (4 pav.). Svarbu tai, kad čia „geras“ ir „blogas“ perskyra paremta ne „tikras“ biologinis vs netikras, įsivaizduojamas. Tai perskyra tarp buvimo ir atrodymo: atrodo geras, bet iš tiesų kenkia; atrodo blogas, bet iš tiesų padeda. Geras darbuotojas – lojalus Kevinas, blogas – nuolat ją kritikuojantis Kurtas. Pastarąjį Mišelė įtaria esant savo užpuoliku, ji vaizduojasi, kad jis psichologiškai smurtauja prieš ją darbo susitikimuose. Vėliau paaiškėja, kad Kurtas ne tik nėra prievartautojas, bet jis dar ir sukuria sėkmingiausią žaidimą kaip geriausias darbuotojas. Iki tol Mišelė geriausiuoju laikė Keviną, kurio prašė pagalbos susekti smurtautoją, tačiau vėliau paaiškėja, kad būtent pats Kevinas sukūrė Mišelę išjuokiantį vaizdo įrašą.

Kiekvienoje trinarėje struktūroje du veikėjai atlieka radikaliai priešingus vaidmenis (4 pav.). Ypač pati Mišelė iškyla kaip ambivalentiška veikėja.

Trinarė struktūra	Ambivalentiškas vaidmuo
Mišelė – Ana – Vincentas	Gera ir bloga motina
Mišelė – Patrikas – Robertas	Geras ir blogas meilužis
Mišelė – Kurtas – Kevinas	Geras ir blogas darbuotojas/darbdavys
Mišelė – Patrikas – Mišelės tėvas	Geras ir blogas kaimynas

4 pav. Veikėjų trinarė struktūra ir vaidmenys

Mišelė (kaip ir Patrikas bei Robertas) yra gera meilužė, nes abu vyrai jos geidžia, tačiau ji išduoda savo draugę/partnerę ir jos vyrą, dėl to tuo pat metu yra ir blogoji. Mišelė kartu su Kurtu ir Kevinu dalijasi geros/blogos darbuotojos/darbdavės vaidmenis. Ji yra sėkminga verslininkė, tačiau

nusiteikusi prieš Kurtą, nors jis Mišelei kenkia tik jos vaizduotėje, t.y. ji priima darbuotojo veiksmus kaip psichologinį smurtą, bet iš tikrųjų paaiškėja, kad Kurtas niekada nemėgino jai pakenkti, o tik gerai atliko savo darbą. Galiausiai, protagonistė, kaip ir Patrikas bei jos tėvas, yra ne tik gera kaimynė, užmezganti ryšį su kitais gyventojais, bet ir agresorė (šis jos dvilypis vaidmuo bus aptartas sekančiame skyrelyje). Tai juos tris – Mišelę, Patriką, tėvą – suveda į vieną struktūrą.

Taigi, filme ambivalentiškai vaidmenys suveda atlikėjus į trinares struktūras, o dauguma iš jų siejasi su agresyvumu. Veikia dvejopa veikėjų ambivalencija: a) susijusi su buvimo/atrodymo kategorija (kai veikėjai atrodo, bet nėra: pavyzdžiui, atrodo esąs tėvas, bet toks nėra; atrodo blogas darbuotojas, bet toks nėra); b) susijusi su geras/blogas kategorija (kai veikėjas tuo pat metu yra ir geras, ir blogas). Su pirmojo tipo ambivalencija susiję jauni veikėjai vyrai: Vincentas, Kurtas, Kevinas, Patrikas. Su antro tipo ambivalencija – moterys ir vyrai. Filme per buvimo/atrodymo nesutapimą pabrėžiamas ne tik regimybės, iliuzijos vaidmuo, bet ir prigimties/fantazijos perskyra. Tai siejasi su tuo, kas paaiškės sekančiuose skyriuose: psichoanalizėje nuolat tvirtinama, kad seksualumas susijęs ne tik su dauginimosi instinktu (kartais ir išvis nesusijęs), kiek su vaizduote, fantazija, fikcija.

1.2 Agresoriai ir aukos

Filmo veikėjai arba patys atlieka psichologinį/fizinį smurtą, arba yra agresorių sąjungininkai/sugyventiniai (žr. 5 pav., p. 15). Sąsaja su agresija nurodo į aptartą vaidmenų ambivalentiškumą. Pavyzdžiui, Robertas ir Patrikas yra blogi meilužiai, nes psichologiškai ar fiziškai smurtaudami persekioja Mišelę. Kurtas ir Kevinas – blogi darbuotojai, nes terorizuoja ją darbo aplinkoje. Tačiau Mišelė, iš pažiūros, visuomet yra tik kitų auka:

1. Pirmojo išprievartavimo metu ji tampa seksualinės agresijos auka (00:02:12).
2. Viešai restorane užpulta lankytojos, prisimenančios Mišelės tėvo žmogžudystės, ji parodoma kaip deleguota tėvo auka, socialinės agresijos auka, nes turi atkentėti už jo poelgius (00:11:10).
3. Puolama darbe Kurto ir Kevino bei meilužio Roberto, Mišelė patiria psichologinį smurtą.

Tačiau šis aukos vaidmuo, matomas pirmoje filmo pusėje, nėra vienintelis. Atlikėja ambivalentiška: ji ne tik auka, bet ir agresorė (3 pav.). Fizinės Mišelės agresyvumo apraiškos filme yra nežymios lyginant su psichologinėmis, tačiau fizinį smurtą ji vykdo sąmoningai. Pavyzdžiui, sugadina Ričardo automobilį, fantazuoja apie Patriko nužudymą jų seksualinio akto metu (00:31:03). Fizinis Mišelės smurtas nematomas niekam, tik žiūrovui. Žiūrovas gali matyti dvilypumą, kuris slepiamas nuo kitų veikėjų: Mišelė nėra tik auka, ji pati agresyviai elgiasi su kitais.

Psichologinė Mišelės agresija, atrodo, yra nevalinga ir pirmiausia susijusi su pavydu. Atsiradus meilės trikampiiui, ji kursto pavydą Robertui flirtuodama su Patriku (01:01:06). Mišelė kerštauja Anos vyrui Robertui pasakydama apie jį išdavystę būtent tuo momentu, kai jis meiliai kalbasi su savo žmona (01:51:33). Tokiu būdu ji visiškai suardo draugės porą. Mišelės pavydumas ir kerštingumas taip pat matomas scenoje, kai ji buvusio vyro naujai partnerei į maistą prideda dantų krapštukų (00:58:30), taigi, jos veiksmai išsivysto iki sąmoningos fizinės agresijos.

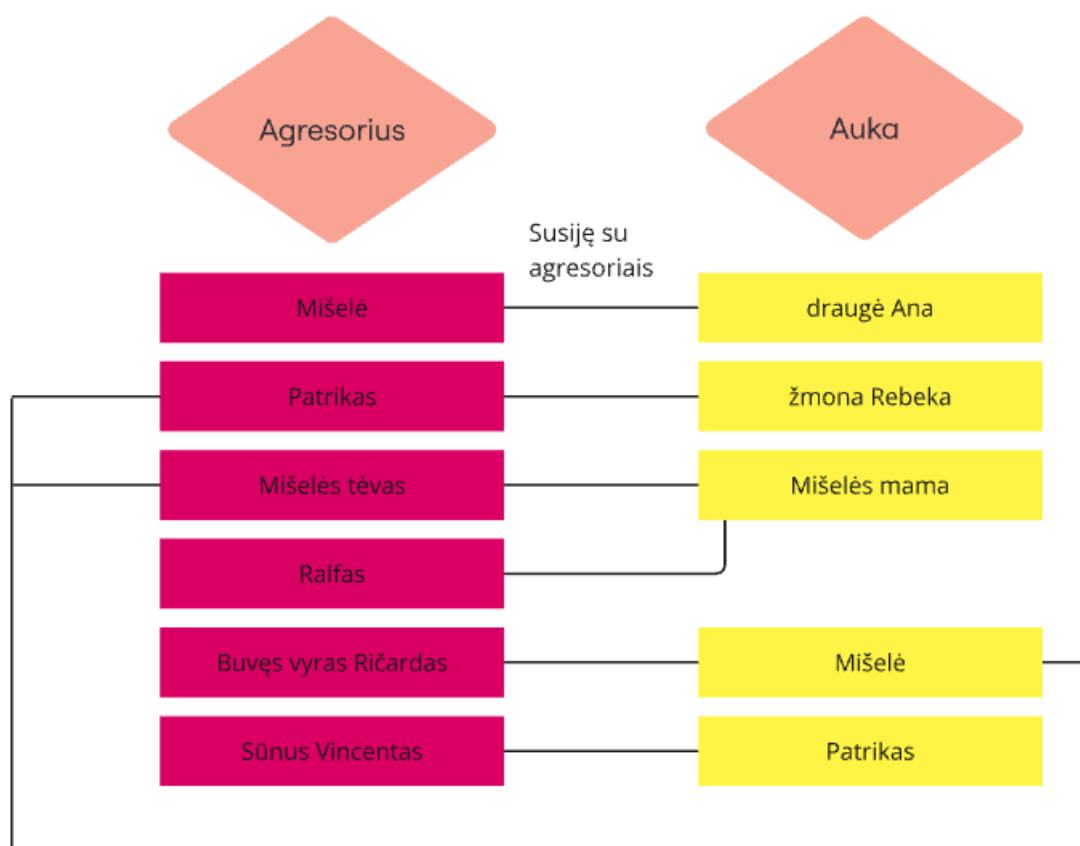
Mišelės santykis su tėvais taip pat vaizduojamas kaip agresyvus, o smurtas pasireiškia žodžiais. Išgirdusi, kad motina nori tekėti, ji pasako, kad ją nužudytą (00:13:19). Tai išsipildo, kai Irenę ištinka infarktas po Mišelės pasityčiojimo apie mamos vestuves (01:04:30). Octavia E. Butler, svarstydamą apie žeidžiančią neapykantos kalbą, pamini Richardo Delgado ir Mari Matsudos frazę „žodžiai žeidžia“, kuria jie sujungia kalbinį ir fizinį žodyną (1997, p. 4). Pasak Butler, tokios sąvokos kaip „žaizda“ vartojimas leidžia manyti, kad kalba gali veikti būdais, panašiais į fizinio skausmo ir sužalojimo sukėlimą. Pavyzdžiui, rasistinė kalba turi įžeidžiantį efektą, prilygstantį antausiui ir veidą. Toni Morrisoną tvirtina, kad engianti kalba daro daugiau nei tik reprezentuoja smurtą: ji ir yra smurtas. Mišelė, nuolat kritikuodama motinos santykius, ją „nužudo“ neprisiliesdama, tik smurtiniu kalbėjimu. Identiška situacija nutinka Mišelės tėvui, kurio ji nekenčia, nes kadaise jis išžudė visus kaimynus. Nuo to laiko į pačią Mišelę imta žiūrėti kaip į tėvo bendrininkę. Išgirdęs perduotą Mišelės žinią, kad ji po daugybės metų ketina apsilankyti kalėjime, tėvas nusižudo. Iš Butler teiginių susidaro įspūdis, kad neapykantos kalbą ji laiko perlokucine, t.y. tokia, kuri sukuria padarinius per sakymą (o ilokucijos subjektas iškart daro tai, ką sako). Mišelės atveju ji tiesiogiai nepuola žudyti savo motinos ar tėvo, o taip pat įvyksta perlokucija – jie miršta vėliau, bet jų mirtis – tai jos žodžių padarinys, todėl tai galima laikyti smurtinės perlokucijos aktu.

Mišelės atliekamas psichologinis smurtas vaizduojamas kaip nesąmoningas, nes ji sąmoningai nesupranta, kad agresija jai patinka, ir tik vėliau tai atranda per santykį su Patriku. Mišelės įkurtas agresyvių seksualinių žaidimų verslas gali būti traktuojamas kaip represuoto agresijos troškimo sublimacija. Darbe ji nuolat priekaištauja, kad žaidimuose smurto naudojama nepakankamai (00:09:22). Žiūrovui ir kitiems veikėjams galėtų atrodyti, kad Mišelė netoleruoja agresijos, nes kadaise paliko vyrą Ričardą dėl to, kad jis jai trenkė. Tačiau iš tiesų ji prievartą vertina teigiamai, nes kuria, skatina ir skleidžia agresyvius video žaidimus, o galiausiai atranda seksualinį malonumą smurtiniame santykiyje su Patriku.

Patrikas taip pat akivaizdžiai yra agresorius, nes užpuola Mišelę, tačiau jis yra ir geras kaimynas, sutuoktinis (3 pav.). Ironiškai pasisiūlo Mišelei padėti ieškoti užpuoliko, nepaisant to, kad pats juo yra (00:48:03). Raiščio figūra ant Patriko rankos, po Mišelės dūrio žirkklėmis ginantis prievartavimo metu, primena, kad jis užpuolikas, o ne tik rūpestingas kaimynas, kuris tvarsto jos koją

(vėlgi raiščio figūra, priešingai nei Patriko, primenanti, kad Mišelė yra auka). Tai pasikartojanti ambivalencija, kai du prieštaringi vaidmenys priklauso vienam veikėjui.

Filme yra kitų veikėjų, kurios atlieka aukos, o kartu smurtautojo sąjungininkės vaidmenį (5 pav.). Mišelės motina Irenė gyveno su žudiku, apie kurį nekalba neigiamai, o tik skatina dukrą aplankyti tėvą kalėjime. Motinos sugyventinis Ralfas taip pat yra slaptas agresorius, nes šiai mirus jis dėl to nesielvartauja, o tik siekia išvilioti jos turtus („Šunsnukis jau negyvas ir aš bent permiegojau su jo žmona“) (01:35:15). Patriko žmona Rebeka pati nėra agresorė, bet galimai įtaria, kuo jis užsiima, nes išvykdama dėkoja Mišelei, kad bent kurį laiką suteikė Patrikui tai, ko reikėjo (02:02:26), lyg nurodytų į smurtinį santykį, kurio jam trūko. Mišelės draugė Ana taip pat nėra agresorė, bet ji Mišelės sąjungininkė versle. Jas sieja ne tik verslas, bet ir artimi intymūs santykiai. Tai latentinis homoseksualumas, dažnai vaizduojamas Verhoeveno filmuose: moterys tampa sąjungininkėmis per erotinį santykį. Taigi, smurtautojus myli tos, kurios pačios nėra agresorės, o tik nuo jų nukentėjusios aukos: santykis su agresoriais aukas susieja su agresija. Dėl to kone visi veikėjai filme yra neatsiejami nuo agresyvumo.



5 pav. Agresoriai ir aukos, ryšiai tarp jų

Dalies atlikėjų agresija neatsiejama nuo seksualumo. Patriko agresija grynai seksualinė, ji pasireiškia fiziniu smurtu. Mišelės agresija turi psichologinę motyvaciją (kerštas, pavydas), bet ji taip pat seksualinė. Ralfo agresija irgi pasireiškia per seksualinį santykį su žudiko buvusiu žmona. Vien Ričardo ir Vincento agresija nėra seksualinė. Vincentui seksualiniai santykiai, atrodo, rūpi tik dėl tėvystės: jis konfliktuoja su savo mergina dėl kūdikio. Vincentas taip pat nužudo Patriką, nes mano, kad šitaip išgelbėja savo motiną nuo prievartautojo. Jis taip niekada ir nesužino, kad tai, ką palaikė smurto aktu, iš tiesų buvo seksualinis aktas (prie to sugrįšime skyriuje 4.3 Žvilgsnis į pirminę sceną filme *Ji*).

Mišelės tėvo agresija iš pažiūros neturi ryšio su seksualumu. Panašiai kaip Patrikas, jos tėvas buvo gerasis kaimynas. Jis piešė kryželius kaimynystėje gyvenantiems vaikams ant kaktų, bet galiausiai tapo agresoriumi. Tėvo beprotiška agresija (jis išžudo visus kaimynus, taip pat jų naminius gyvūnus) galbūt galėtų būti siejama su seksualumu, nes sakoma, kad serijinio žudiko išpuoliai pasižymi vienokia ar kitokia seksualinio akto forma (Jenkins, 2002, p. 15). Tačiau tarp Mišelės tėvo žudymų nėra pertraukų, viskas atliekama vienu metu, dėl to tai labiau masinės žudynės, o ne serijinis žudymas. Filme Mišelės tėvo atliktų žudynių motyvas lieka nepaaiškintas. Tačiau jos tėvo ir kaimyno Patriko panašumas atrodo reikšmingas. Patriką būtų galima laikyti savotišku Mišelės tėvo pakaitalu, antrininku.

1.3 Edipo kompleksas ir religija

Filme *Ji* agresyvus Mišelės santykis su tėvu pabrėžiamas pasitelkus du antrininkus: geismo tėvui pakaitalą Patriką ir tėvo pakaitalą kaip parodiją – Ralfą. Tam, kad būtų galima tai išsamiau panagrinėti, paranku pasitelkti Edipo komplekso konceptą.

Edipo kompleksas čia svarbus dėl to, kad jis apima agresiją ir seksualumą. Tai pagal graikų mitą sukurtas psichoanalizės konceptas, kuris apibūdina nesąmoningą vaiko erotinį potraukį priešingos lyties gimdytojui ir ambivalentišką santykį su tos pačios lyties gimdytoju: berniukas, jausdamas neapykantą tėvui kaip konkurentui, nori jį pašalinti, bet tuo pat metu juo ir žavisi. Kalbėdama apie Edipo kompleksą, Klein teigia, kad mergaitės tapatinimasis su motina kyla tiesiogiai iš Edipo impulsų ir sutampa su sadistiniais polinkiais naikinti ir nekęsti motinos (1928, p. 174). Vaikas ima laužyti, plėšyti daiktus. Pasirodo pirminio sadizmo ginklai, kuriuos sudaro dantys, nagai, raumenys (Klein, 1929, p. 437-438). Todėl Edipo konfliktas prasideda sadizmo vyravimo sąlygomis.

Jei žvelgtume į filmą pasitelkę Edipo kompleksą, matytume, kad Mišelė jaučia agresiją motinai (ją išreiškia žodžiais) ir konkuruoja su ja dėl meilės. Tačiau ji konfliktuoja ne dėl tėvo, o dėl motinos santykio su partneriu Ralfu. Taip yra todėl, kad Ralfas – nevykęs Mišelės tėvo pakaitalas. Mišelė jį nuolat pašiepia: neprisimena jo vardo, tyčiojasi iš jo santykio, ligų, priešinasi jo ir motinos vedyboms.

Mišelė mato Ralfą kaip agresorių, nes toks buvo jos tėvas (žudikas), ir bando perspėti motiną, kad jis išvilios pinigus. Jos motina atvirkščiai, Ralfo kaip agresoriaus nemato, kaip ir nematė tokio savo vyro, apie kurį ji vis dar kalba teigiamai. Galima sakyti, kad ji nesąmoningai tampa savo vyrų sąjungininke, nes nemato jų kaip agresorių.

Vieninteliam Patrikui apie savo tėvą Mišelė kalba be neapykantos. Pirmoje filmo pusėje atrodo, kad Mišelė savo tėvo nekenčia, nes turi atkentėti socialinį smurtą už jo nuodėmes. Tačiau Patrikui apie jį kalba teigiamai, pakiliu tonu, o jam pamėginus nutraukti pokalbį, ji tik priduria, kad yra nieko prieš apie tai kalbėtis (01:03:02). Tiek Patrikas, tiek Mišelės tėvas atlieka kaimyno teminį vaidmenį (kolektyviniai kaimynystės santykiai) ir smurtautojo teminį vaidmenį (žr. 4 pav., p. 12). Kaip Mišelė su tėvu buvo smurto sąjungininke jo žudynių dieną niokodama savo namus, taip ji tampa sąjungininke su Patriku, leisdamasi į agresyvų santykį. Taigi, filme matomas Mišelės tėvo vaidmens perkėlimas į Patriką.

Perkėlimas (*transference*) – nesąmoningas procesas, kurio metu geismai, anksčiau krypę į vaikystėje svarbius asmenis, perkeliama į kitus objektus (Fhaner, 2005, p. 180). Freudas į perkėlimą žvelgė kaip į kliuvinį, kol neatrado Edipo komplekso. Tada pastebėjo, kad perkėlimas neretai yra vaikystės santykio su tėvu išraiška. Jis ėmė skirti teigiamą ir neigiamą perkėlimą: pirmuoju atveju žmogus tampa meilės, o antruoju – priešiško objekto, o abi šios emocijos reiškiasi Edipo komplekse. Nors perkėlimo reiškinys dažniausiai aprašomas paciento ir analitiko santykiuose, tai gali nutikti bet kokiuose santykiuose. Į Edipo kompleksą ir perkėlimą filme taip pat nurodo scena, kai avarijoje Mišelė susižeidžia koją ir šlubčioja (graikų kalboje Edipas reiškia „patinusi pėda“), o ją išgelbėja ir sutvarsto būtent Patrikas. Filme naudojamas tiek psichoanalitinis Edipo kompleksas (Mišelės santykiuose su tėvais), tiek pats Edipo mitas. Su mitu yra susiję bent trys veikėjai: a) Mišelė (šlubčiojimas); b) Kevinas (turi ieškoti nusikaltėlio (slapto Mišelės nekenčėjo), pats iš dalies juo būdamas. Tai reiškia, kad Kevinas yra priverstas ieškoti savęs paties. Skirtumas tik tas, kad jis tai žino, o Edipas – ne); c) Vincentas (žudantis motinos partnerį kaip tėvo substitutą). Taigi, filme *Ji* Mišelės agresija, nukreipta į tėvą, perkeliama į seksualinę agresiją Patrikui. Taip pasireiškia išstumta ambivalentiška meilė tėvui: nekenčiamas dėl poelgių, jis vis tiek geidžiamas, o geismas išryškėja pokalbyje bei agresyviame santykiyje su Patriku.

Ir Mišelės tėvas, ir Patrikas susiję su religijomis, nevengiančiomis prievartos. Filme nurodoma, kad Mišelės tėvas yra krikščionis (01:02:14). Taip pat žinoma, kad Patrikas yra žydas, nes ieškodama savo prievartautojo Mišelė ieško apipjaustyto vyro (01:21:44)⁴.

⁴ Svarbu paminėti, kad lietuviškas filmo vertimas šioje scenoje blogas. Vertėja sako: „Tu atrodai kaip apipjaustytas“, o originalioje prancūziškoje versijoje sakoma: „Maniau, kad esi žydas“.

Senajame Testamente Jahvės agresyvumo paradoksalumas nurodo į teologinį prieštaravimą: jis aprašomas kaip „[g]ailestingas ir maloningas yra Viešpats, lėtas pykti ir turtingas gailestingumo“ (Ps 103,8), tačiau Išėjimo knygoje (15,3) sakoma, kad „Viešpats yra karžygys, Jahvė yra Jo vardas“. Taigi judėjų Jahvė laikomas karo Dievu, o užkariavimuose liepia išžudyti „<...> visus, kas buvo mieste: vyrus ir moteris, jaunos ir senas, jaučius, avis ir asilus“ (Joz 6,21). Išryškėja gailestingumo ir destruktivumo ambivalentiškumas, būdingas ir filmo *Ji* veikėjams. Mišelės tėvui gali būti priskiriamos baudžiančio Dievo semos: jis impulsyviai išžudo visus kaimynus, nepalikdamas gyvų nei moterų, nei gyvūnų. Tiek Mišelės tėvas, tiek Patrikas vaizduojami išreiškiantys agresiją prieš kaimynų kolektyvinę grupę (kaip ir Jahvė prieš kaimynines tautas), nors tuo pat metu jie buvo ir rūpestingi bendruomenės nariai. Greta judėjų religijos filme veikia ir krikščionybė. Kunigas Holgeris Lahayne'as (2022) sako, kad „[t]en, kur atmetamas Trejybės Dievas ir šalinamasi minties apie kryžių, įsiviešpatauja meilė galiai ir prievartai, palankumas smurtui <...>“. *Ji* tiesiogiai parodoma, kokia prievarta atsitinka atsisakius kryžiaus figūros: Mišelės tėvas visus išžudo, nes kaimynai ima priekaištauti, kad jis ant kaktos piešia kryžius jų vaikams.

Mišelė filme pateikiama kaip savo visagalio, viską šluojančio ir smurtaujančio tėvo auka, jo nuodėmių atpirkėja, nes dėl žudynių ją terorizuoja aplinkiniai. Tačiau nei dėl šių užpuolimų, dėl kurių kaltas jos tėvas, nei dėl prievartavimų, dėl kurių kaltas Patrikas, ji nesikreipia į policiją. Net po Patriko nužudymo, kai yra priversta susidurti su teisėsauga, vis tiek nebendradarbiauja, nes policininkams meluoja (01:59:45). Gynybos institucija sukurta tam, kad naudotų prievartą vietoje žmonių, kurie galėtų likti aukomis. Filme vaizduojama, kad Mišelė niekam nedeleguoja savo prievartos, atsisako policijos ir renkasi atpirkėjo ir baudėjo vaidmenis. Atpirkėjo vaidmuo nurodo į pasiaukojimą, susijusį su krikščionybe, Jėzaus pasiaukojimu, o baudėjo vaidmuo atliepia Jahvę, skatinantį agresiją.

Religijos vaizdavimas filme pabrėžia Mišelės ambivalentišką vaidmenį – ji yra ir auka, ir agresorė. Religija taip pat išryškina Patriko ir Mišelės tėvo sąsajas, kurios yra identiškos: paslaugus elgesys, bet ir smurtas prieš kaimynus, Mišelės pavertimas auka, agresijos potraukio joje pažadinimas. Mišelės tėvo perkėlimą į Patriką akcentuoja ir Edipo komplekso aiškinimai, kurie nurodo į neapykantą motinai ir geismą tėvui, kuris Mišelei pasireiškia patiriant seksualinę agresiją su tėvo pakaitalu Patriku.

1.4 Gyvasties vara vs mirties vara

Didžioji dauguma filmo atlikėjų yra neatsiejami nuo agresijos, vedamos mirties varos. Pasak Freudo, mirties vara gali būti nukreipta į išorę ir virsti agresyviais veiksmais (1999, p. 170). Tai jis pavadina griovimo potraukiu. Būtent toks mirties varos aiškinimas – ji kuria agresyvumą, pasireiškiantį išorėje – svarbus šiai analizei. Su agresyvumu ryškiausiai susiję Mišelė ir Patrikas.

Patrikui prievarta pasireiškia nevalingu kompulsiniu kartojimu (žr. 2. Kompulsinis kartojimas ir atmintis), o Mišelė, priešingai, įsisąmonina savo polinkį agresyvumui. Sūnus Vincentas šių trijų atlikėjų trinarėje struktūroje sudaro priešpriešą: jis filme reprezentuoja ne mirties, o gyvasties varą, nes jam svarbiausia tėvystė.

Mirties varos (Tanatos) sąvoka pirmą kartą išplėtotą Freudo veikale *Anapūs malonumo principo* (1922). Analizuodamas gyvūnijos pasaulio raidos pavyzdžius, Freudas prieina išvadą, kad visų instinktų tikslas – atkurti ankstesnę, pirminę būklę, kurią, veikiant išorinėmis galiomis, turėjo palikti (1999, p. 83-84). Žmogus esą visuomet siekia grįžti į negyvą, nejudrumo būseną, kurioje buvo iki gyvybės. Freudas tai vadina konservatyviu potraukiu, nes jis susijęs ne su permaina, progresu ir raida, o priešingai, nurodo į grįžimą atgal, kartojimą. Šis Freudo požiūris buvo kritikuojamas, nes psichoanalitikai nesutiko, kad destruktivumas, agresija, yra įgimta, jie manė, kad tam įtaką daro tarpasmeniniai santykiai, kultūra ir visuomenė. Kad ir kaip būtų, šiai analizei svarbiausia tai, kad mirties vara gali būti nukreipta į išorę ir virsti destruktiviais veiksmais.

Mirties varai priešinga vara – seksualinė malonumo, gyvasties vara (Erosas). Seksualiniai potraukiai – „tikrieji gyvybės instinktai; dėl to, kad jie veikia priešindamiesi paskirčiai kitų potraukių, savąja funkcija vedančių į mirtį” (Freud, 1999, p. 90). Gyvasties vara sudaro priešpriešą mirčiai, nes prailgina gyvybę ją pratęsdama dauginimusi, atgaivindama. Freudas seksualinį instinktą iš pradžių siejo su dauginimosi instinktu, todėl aiškino jį biologiškai. Jo supratimu žmogaus gyvenimas veda į įtampos pašalinimą – mirtį, o seksualiniai potraukiai, atvirkščiai, tą įtampą didina.

Tam, kad filmą būtų galima analizuoti pasitelkus mirties ir gyvasties varas, iš pradžių svarbu išskirti labiausiai su agresija susijusių Mišelės ir Patriko seksualinių aktų scenas (6 pav.), nes jomis pasireiškia į išorę nukreiptas destruktivumas, vedinas mirties varos.

Prievartos aktas	Mirties varos pasireiškimas
Pirmasis: Mišelė užpuolama jos namuose (00:02:12)	Prievarta ir agresija iš Patriko pusės. Mišelė kaip auka ir Patrikas kaip destruktivus prievartautojas
Pirmasis perkurtas: Mišelė fantazuoja, kaip pasipriešino užpuolikui (00:31:03)	Mišelė jaučia malonumą įsivaizduodama, kaip užpuoliką nužudo
Antrasis: Mišelė užpuolama jos namuose, bet pasipriešina: nuima prievartautojo kaukę ir duria į ranką žirkklėmis (01:24:12)	Abipusė prievarta ir agresija
Trečiasis: inicijuojamas seksualinis aktas Patriko namų rūsyje (Mišelės sūnus miega svetainėje). Nuo šiol aktai vyksta abipusiu implicitiniu sutarimu (01:43:35)	Prievarta ir agresija inicijuojama abiejų
Ketvirtasis: Mišelės inicijuojamas seksualinis aktas jos namuose, Vincentas nužudo Patriką (01:53:55)	Prievarta ir agresija inicijuojama abiejų, ji baigiasi vieno iš jų mirtimi įsiterpus trečiajam – simboliškai nužudžius tėvą (tėvo pakaitalą)

6 pav. Mišelės ir Patriko seksualinių aktų scenos

Svarbu tai, kad abiejuose abipusio susitarimo aktuose dalyvauja Mišelės sūnus Vincentas: vieną kartą jis miega viršuje, kai pora santykiauja apačioje, kitą kartą jis stebi seksualinį aktą neteisingai interpretuodamas kaip prievartą (žr. 4.3 Žvilgsnis į pirminę sceną filme *Ji*).

Patrikas ir Mišelė yra linkę į smurtines fantazijas: a) Mišelė yra sukūrusi smurtinių žaidimų verslą ir jam vadovauja; b) Patrikas žavisi lakūnais kamikadzėmis (01:17:19). Figūratyvinėje plotmėje Patrikas siejamas su oro ir ledo stichija – jis žavisi aviacija, valdo vėją (langinių uždarinėjimas (01:17:04), greitai bėgioja, persirengia slidininko drabužiais. Mišelė siejama su ugnies stichija – Kevino kompiuteryje yra nuotrauka, pavadinta „Pelenų mergaitė“ (Pelenė), o joje Mišelė, užfiksuota vaikystėje, kai kartu su savo tėvu padegė namus. Atrodo, kad Pelenės (-iaus) pasaka veikia jos ir Patriko santykiuose, tik Pelenius čia – Patrikas. Jis pasirodo ir dingsta, o Mišelė, kaip princas pasakoje, imasi jo ieškoti ir randa ten, kur mažiausiai tikėjosi.

Jie ne tik fantazuoja apie smurtą, bet ir atlieka agresyvius veiksmus, kurie veikėjus transformuoja (7 pav.):

Naratyvinių veiksmų fazė	Mišelės naratyvinė programa	Patriko naratyvinė programa
1. Manipuliacija Pirmasis prievartos aktas	Mišelės išprievartavimas – tvarkos pažeidimas. Mišelė ima ieškoti savo vertės objekto – prievartautojo tapatybės. Mišelė – subjektas.	Patrikas užpuola Mišelę tam, kad pasiektų savo pamatinį vertės objektą – seksualinį malonumą smurtinio akto metu. Siunčia Mišelei žinutes, nešvankius komentarus. Bendrauja tik raštu ir nerodo savo veido, kad išsaugotų paslėptą tapatybę – pagalbinį savo vertės objektą. Tai darydamas jis trukdo Mišelei pasiekti savo vertės objektą (jo tapatybę), dėl to Patrikas yra antisubjektas.
2. Pirmoji kompetencija	Kvalifikaciniai išbandymai: galėjimo apsiginti ir žinojimo apie priešą įgijimas (perka ginklus, mokosi šaudyti). Kevinas vienu metu yra ir pagalbininkas (atrodymo režimas), ir priešininkas (buvimo režimas). Patrikas – tariamas pagalbininkas Mišelės	Patriko fazė tęsiasi toliau, į naują nepereina.

	programoje (gerasis kaimynas).	
3. Antroji kompetencija	Mišelė ima flirtuoti su Patriku neįtardama, kad jis jos prievartautojas. Naujas vertės objektas – ryšys su Patriku.	Patriko fazė tęsiasi toliau, į naują nepereina.
4. Atliktis Antrasis ir trečiasis prievartos aktas	Lemiamas išbandymas: Mišelės konjunkcija su vertės objektu – sužino prievartautojo tapatybę. Ji jam grasina žirkklėmis – jų vaidmenys apsikeičia. Nauju vertės objektu tampa agresyvaus santykio su Patriku siekimas. Iš sąmoningai nesuvokiančios, kad jai patinka smurtas, ji transformuojasi į valingai inicijuojančią prievartą.	Lemiamas išbandymas: iš prievartautojo Patrikas transformuojasi į nesąmoningai besileidžiantį į sutikimu grįstą seksualinį santykį (žr. 3.2 Agresyvus seksualumas filme <i>Ji</i>).
5. Sankcija Ketvirtasis prievartos aktas	Šlovinamasis išbandymas: disjunkcija su vertės objektu – Mišelė praranda agresyvų santykį Patrikui mirus.	Šlovinamasis išbandymas: Vincentas Patriko veiksmus įvertina kaip prievartą (teisiantysis lėmėjas) ir jį „nubaudžia“ – nužudo. Disjunkcija su vertės objektu – Patrikas praranda agresyvų santykį su Mišele.

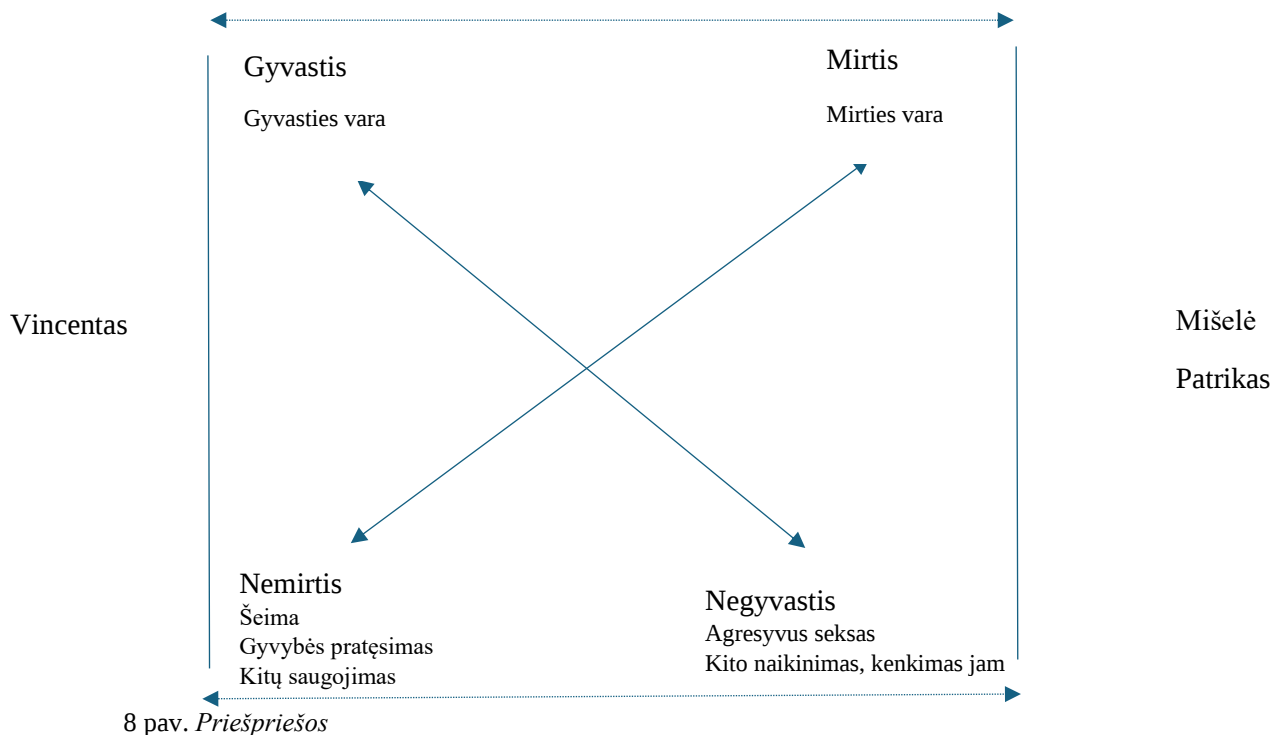
7 pav. *Naratyvinė sintaksė*

Taigi, Patrikas ir Mišelė transformuoja vienas kitą besielgdami destruktiviai. Mišelė, Patriko užpuolimų dėka atranda, kad jai patinka agresyvumas. Šis geismas, seniau buvęs nesąmoningas ir sublimuotas žaidimų versle, tampa prieinamas sąmonei: Mišelė supranta, kad jai patinka smurtas, ir

leidžiasi į tokį santykį. Tuo tarpu Patrikas transformuojasi atvirkščiai: iki trečiojo prievartos akto puolęs Mišelę be jos sutikimo, nesąmoningai leidžiasi į santykį, kuriame vyrauja sutikimas, o prievarta tik inscenizuojama, vaidinama. Iš smurtinio prievartautojo jis tampa seksualiniu partneriu prievartiniam seksui.

Patriko mirtis užprogramuota kito veikėjo veikloje – sūnaus Vincento, kuris reprezentuoja gyvasties varą, nes jo vertės objektas – gyvasties pratęsimas per vaiką. Kalbant psichoanalitiniais terminais, tai reiškia progresyvų judėjimą pirmyn, atsinaujinimą. Vincentui nerūpi, kad kūdikis nėra jo kopija. Tai reiškia, kad tėvystė jam tik vaizduotinė. Nors Vincento santykiai su kitais taip pat agresyvūs, jo agresyvumas reiškiasi priešinga kryptimi – siekiant turėti vaiką bet kokia kaina, net atėmus iš motinos. Taigi, Vincento santykis su kitais nukreiptas į gyvybės kūrimą, o Mišelės – į naikinimą, agresiją, priartėjimą prie mirties. Įsivyroja mirties ir gyvybės priešprieša, o ją dar patiprina tai, kad būtent Vincentas (reprezentuojantis gyvasties varą) nužudo Patriką (reprezentuojantį mirties varą prievarta, agresyvumu). Taip Vincentas suteikia vienaprasmiškumą tam, kas buvo dviprasmiška, atskiria ambivalentiškumą. Jo žvilgsniu Patrikas matomas tik kaip agresorius, o ne seksualinis partneris. Atitinkamai, Mišelę Vincentas mato tik kaip auką. Vincentas nesupranta, kad Mišelės ir Patriko aktas – tai seksas, jis puola ginti ją nuo užpuoliko. Jis realizuoja minėtą Edipo mitą – tėvo pakaitalo, antrininko nužudymą. Vincentas, o ne Mišelės meilužis Robertas tampa tikroju Patriko „varžovu“ kovoje dėl Mišelės.

Filme vaizduojamas Mišelės požiūris į šeimą išryškina jos priešingybę gyvasties varai. Ji nepripažįsta Vincento šeimos, vienintelė iš atlikėjų pareiškia, kad vaikas akivaizdžiai ne jo. Mišelė taip pat nepritaria jo santykiams su partnere bei priešinasi savo motinos šeimos kūrimui su Ralfu. Ji išardo draugės Anos ir Patriko šeimas, susiradusi meilužius. Filme susikuria mirties ir šeimos, kaip figūratyvinio gyvasties įkūnijimo, priešprieša (8 pav.).



Taigi, filme vaizduojama, kad Mišelės ir Patriko agresija veda į mirtį, o noras būti tėvu ar sukurti šeimą priešingai, vedinas gyvasties varos. Filmas laužo stereotipines schemas, nes jame rodomi netradiciniai šeimos modeliai: susilaukiama vaikų nesusituokus, tuoktis nori didelį amžiaus skirtumą turintys partneriai, galiausiai kartu gyventi nusprendžia dvi moterys.

2. Kompulsinis kartojimas ir atmintis

Mišelės transformacija pasireiškia tuo, kad ji iš nesąmoningumo ima sąmoningai suprasti turinti agresijos potraukį, o Patriko nevalingumą paranku dar įdėmiau patyrinėti pasitelkus kompulsinį kartojimą, nes jis yra nesąmoningas.

Filme susiduria skirtingų rūšių kartojimas:

1. Sąmoningas, kuris pasireiškia kaip atmintis.

2. Nesąmoningas kartojimas, kuris pasireiškia kaip simptomas: Mišelė nesąmoningai įsitraukia į agresyvias veiklas (smurtą parduodantis verslas, fizinis ir psichologinis smurtas prieš kitus), o jos geismas smurto aktą atlikusiam tėvui transformuojamas ir perkeliamas į geismą smurtaujančiam kaimynui.

3. Kompulsinis (nesąmoningas) kartojimas, kurio apimtas Patrikas.

2.1 Kompulsinis kartojimas

Tokie psichoanalitikai kaip Freudas, Laplanche'as ir šiuolaikiniai jų pasekėjai nesutarė, ar kompulsinis kartojimas susijęs tik su mirties, ar ir su gyvasties vara. Kas yra kompulsinis kartojimas ir koks jo ryšys su Erosu bei Tanatu?

„Visuomet malonumo sąlyga bus naujumas“, teigia Freudas (1999, p. 82), kalbėdamas apie suaugusiųjų pomėgių ypatumus, lygindamas juos su vaikų veiklomis. Kol vaikai su malonumu klausosi tos pačios kasdien skaitomos pasakos, suaugusieji šią savybę praranda – kartojimas siejasi su nemalonumu. Dar keisčiau, kai kartojama nevalingai ir to niekaip nepavyksta išvengti: „<...> asmuo, regisi, pasyviai išgyvena ką nors, ko pats negali paveikti“ (Freud, 1999, p. 61). Tokį nesąmoningumo srityje vykstantį procesą Freudas pavadina *Wiederholungszwang*⁵ (*compulsion to repeat*).

⁵ *Wiederholungszwang* tiek Antano Gailiaus *Anapus malonumo principio* (1999) vertime, tiek Loretos Vaicekauskienės verstame *Psichoanalizės žodyne* (sudarė Stig Fhaner) yra verčiamas kaip „būtinybė kartoti“. Tačiau būtinybė šiuo atveju ne visai atitinka termino reikšmę, nes tai nėra instinktas, su kuriuo gimsta kiekvienas. Gyvenime kompulsinis kartojimas gali ir nepasireikšti, todėl problemiška jį sieti su būtinybe. Lietuvos psichoanalizės draugijos sudarytame terminų žodyne *compulsion to repeat* verčiamas „kompulsinis kartojimas“ ir „neįveikiamas pasikartojimas“, o toks vertimas artimesnis šiame darbe nagrinėjamiems dalykams. *Zwang*, Freudo dažniausiai naudojamas, kai subjektas jaučia, jog yra priverstas veikti arba galvoti tam tikru būdu, ir su tuo kovoja (Laplanche ir Pontalis, 1988, p. 77). Lacanas *Wiederholungszwang* dažniausiai versdavo *automatisme de répétition* – „kartojimo automatizmas“, pasiskolinęs šį terminą iš prancūzų psichiatrijos, o nuo 1950 ėmė vartoti žodį *insistance* (primygtinumas, reguliariai pasikartojantis reiškiny) (Evans, 1996, p. 167), kuris labiau nurodė į priverstinį kartojimą nei automatinis kartojimas. Tai skatina lietuvių kalboje naudoti

Kai vystosi neurozė, vienas pagrindinių simptomo formavimosi motyvų – pastangos atšaukti arba pakeisti trauminį patyrimą. Taip atsiranda gynybos mechanizmas – kompulsinis kartojimas. Tai nevalingas trauminio patyrimo kartojimas, siekiant jį pakeisti ir taip naikinti neurozę. Tačiau, kaip sako Freudas, „jeigu <...> aplinkiniais keliais pavyksta pasiekti tiesioginį pasitenkinimą ar jo pakaitalą, tai šią jų sėkmę, kuri būtų buvusi malonumo galimybė, Ego jaučia kaip nemalonumą“ (1999, p. 43-44). Kitaip sakant, netgi pasiekęs tai, ko trokšta, žmogus patirs ne palaimą, o nemalonumą.

Kodėl nuolat kartojama tai, kas nemalonu? Ar tikrai kompulsinis kartojimas nesusijęs su malonumu, o siejasi tik su mirties vara, kaip *Anapūs malonumo principo* teigia Freudas?

2.2 Kompulsinio kartojimo ištakos: Erosas vs Tanatas

Kaip minėta anksčiau, Freudas apibrėžia mirties varą (Tanatą) kaip stagnaciją, konservatyvumą, grįžimą atgal, o gyvasties varą (Erosą) – kaip geismą, judėjimą į priekį. Pasak psichoanalitiko, kompulsinis kartojimas nėra priklausomas nuo gyvasties varos, nes jo darbas – surišti vidinius dirgiklius, mažinti jų įtampą ar netgi ją visai pašalinti (1999, p. 114). Įtampos pašalinimas – tai grįžimas atgal į pradinį, negyvąjį būvį. Kaip tik dėl to Freudas kompulsinį kartojimą sieja su mirties vara.

Kompulsinio kartojimo ir (ne)malonumo tyrimą pastūmėjo Freudo stebėtas vaiko žaidimas. Aštuoniolikos mėnesių Ernstas buvo gero būdo, „niekadęs neverkė motinos paliktas kelias valandas“, tačiau turėjo įprotį mėtyti žaislus ar kitus mažus objektus po lova ir į kambario kampus (Freud, 1999, p. 49). Mesdamas jis sušukdavo *o-o-o-o*, kuris vokiečių kalboje reiškia ne ištiktuką, o žodį *dingo* (*fort*). Kitą kartą vaikas žaidimui naudojo medinę ritę su virvele, kurią mesdavo per uždengtos lovos kraštą ir sakydavo *o-o-o-o – dingo*. Tada ritę su virvele ištraukdavo ir šuktelėdavo *štai* (*Da*). Tai buvo dingimo ir sugrįžimo žaidimas.

Freudas teigia, kad dažniausiai galėjai pamatyti tik pirmą (*fort*) veiksmą, kuris buvo nuolatos kartojamas, net jei antras, atsiradimo veiksmas teikė didesnę malonumą. Taip vaikas leisdavo motinai išeiti nesipriešindamas, tai kompensuodamas analogišku daiktų dingimu. „Motinos išėjimas vaikui nieku gyvu negali būti malonus ar bent nesvarbus. Tai kaip gi suderinti su malonumo principu, kad jis kaip žaidimą kartoja jam nemalonų potyrį?“ (Freud, 1999, p. 51). Ar žmogus išgyvena nemalonų įvykį perteikdamas jį aktyviu žaidimu, o ne tiesiog pasyviai stebėdamas motinos išėjimą? Žaidimas

kompulsinio kartojimo terminą, kuriuo pabrėžiamas priverstinis darymas. Juolab, kad 1930 metais Freudas pats pareiškė, kad angliškame vertime pirmenybę teikia *compulsion to repeat*, o ne *repetition automatism* (Bonnet, 2005, p. 1475).

atskleidžia agresyvumą, kai Ernstas stipriai sviedžia žaislą į žemę, tapatindamas jį su savo kariuomenėn išėjusiu tėvu ir šūkteli: „Eik į karą!“.

Lacanui toks žaidimas nurodo į simbolinę plotmę⁶, tapusią prieinamą vaikui. Simbolinė plotmė veikia dėl dviejų priežasčių: a) motina pakeičiama daiktu (žaislu – rite), kuris naudojamas kaip ženklas, kaip „kas nors vietoj ko nors“; b) žaisdamas su tuo daiktu – ženklu – simboliu – vaikas dar vartoja ir žodžius, nors menkai artikuliuotus (1,6 metų vaikas nemoka normaliai kalbėti). Freudas teigia, kad kartojimo žaidimas buvo naudingas vaiko susitaikymui su motinos mirtimi, įvykusia netrukus. Jis jau buvo pripratęs jausti išėjimo nemalonumą. Tai nėra vienetinis atvejis, būdingas tik Ernstui. Freudas laikė tai bendresniu žmonių susidorojimo su nemaloniomis traumomis mechanizmu, kuris veikia traumas kartojant.

Kaip minėta, kai kartojasi nemalonūs išgyvenimai, sunku suprasti, kokia žmogaus dalis gali rasti pasitenkinimą. Kompulsinio kartojimosi atsiradimą sunku paaiškinti libido patenkinimo paieškomis arba paprastu bandymu įveikti nemalonias patirtis (Laplanche ir Pontalis, 1988, p. 98). Freudas straipsnyje apie nejauką pamini, kad nevalingas kartojimas yra susijęs su gilumine potraukių prigimtimi ir yra pakankamai stiprus atsispirti malonumo principui, dėl to gali žadinti nejauką, nerimą (2011, p. 360). Taip pat kompulsiniame kartojime galima matyti „demonizmo“ ženklą, t.y. neišvengiamos jėgos, nepriklausomos nuo malonumo principo ir linkusios su juo konfliktuoti, ženklą (Laplanche ir Pontalis, 1988, p. 98). Kompulsinis kartojimas buvo vadinamas demonišku nurodant būtent į jo nesąmoningumą: žmogus veikia verčiamas „svetimos“ jėgos, priverstinai, gąsdinančiai, to negali kontroliuoti, lyg valdytų demonas. Taigi, kartojama nepriklausomai nuo malonumo. Dėl to Lacanas susieja kartojimą su mėgavimosi (*jouissance*) terminu – „skaudžiu“ geismu, kuris vėl ir vėl sugrįžta peržengti malonumo principo ribas ir siekti mirties (Evans, 1996, p. 168).

Kompulsinio kartojimo ištakas Freudas sieja su grįžimu atgal, į mirtį, tai priešinga seksualiniam gyvasties instinktui, judančiam pirmyn. Kaip minėta, tokio biologinio požiūrio vėliau buvo atsisakyta, nes Freudas mirtį traktavo gamtamoksliškai: kaip grįžimą į nejudrų, daiktišką būvį ir suirimą, lyg siekis mirti reikštų sugrįžti į organinio daikto būseną. Net atsisakius šio požiūrio, vis dar svarstomas kompulsinio kartojimo santykis su malonumu.

2.3 Freudo kritika: mirties vara yra seksualinė

Freudo apibrėžtas kompulsinis kartojimas turi negatyvią konotaciją – to paties konservatyvus sugrįžimas. Filosofas Sørenas Kierkegardas teigia atvirkščiai: pasikartojimas gali apimti ir

⁶ Lacanas išskiria tris plotmes, nurodančias subjekto psichikos formavimąsi. Išivaizduojamybės plotmė – tapatinimosi, iliuzijų plotmė, kurioje formuojasi ego. Simbolinė plotmė – kalbos, tapimo socialiu, įsiliejančiu į visuomenę ir jos taisykles plotmė. Tikrovės plotmė – tai, kas yra nei simboliška, nei vaizdiška, kas niekaip neįvardijama ir nepasiekama.

atsinaujinimą, pozityvumą. Pasak jo, pakartojimas atitinka graikų prisiminimo sampratą: <...> visas gyvenimas yra kartotė. <...> Kartotė ir prisiminimas – tai tas pats judėjimas, tik priešingomis kryptimis, nes tai, kas prisimenama, jau buvo, tai kartojimas atgal, o kartotė tikraja to žodžio prasme – tai prisiminimas į priekį. Todėl kartotė, jei ji įmanoma, padaro asmenį laimingą, o prisiminimas – nelaimingą <...>“ (Kierkegaard, 1983, p. 131). Jis ne tik sieja pakartojimą su malonumu, bet dar ir pareiškia, kad tai yra judėjimas į priekį, o tai prieštarauja Freudso mirties varos konservatyvumo aiškinimui. Kartojimo santykį su malonumu išvelgė ir Laplanche'as. Paranku pasitelkti jo išvalgas apie nevalingą kartojimą, nes jis mirties varą siejo su seksualumu.

Pirmiausia Laplanche'as atkreipia dėmesį į tai, kad Freudso agresyvumo, o ypač kraštutinio – to, kuris veda į mirtį (nužudymą) – nesieja su seksualumu (2004, p. 459). Pagal Paulą Heimann, mirties varomoji jėga yra destruktivaus įsiūčio, įtampos jėga (1952, p. 328-329). O Freudui mirties varomoji jėga atrodė kaip judėjimas link Nirvanos principo, t. y. niekio, tuštumos, kurioje nėra jokios įtampos. Jo aiškinimuose svarbi tampa nebe mirtis, kurią sukelia varomoji jėga, bet pačios varomosios jėgos mirtis, t.y. troškimo, gyvybės, kurią troškimai ir sudaro, neigimas (Laplanche, 2004, p. 462). Ir Freudso, ir Heimann požiūriu, mirties varos valdomi besikartojantys veiksmai neturi ryšio su malonumu.

Laplanche'as mano atvirkščiai: jam mirties vara, taigi ir kompulsinis kartojimas, susijusi su malonumu. Jis prieštarauja žmogaus lyginimui su vilkais: *Homo homini lupus* – vilkas nesieltgia kaip *lupus* prieš kitus vilkus. Tik žmogus gali būti vilkas kitam žmogui (Laplanche, 2004, p. 467). Vilkai nejaučia ir nesiekia jokio malonumo žudydami, jie tą daro greitai ir tik tam, kad patenkintų savo alkio instinktus. Laplanche'as priduria, kad gyvūnijoje, kuria Freudso remiasi kaip pagrindiniu įrodymu, negalima aptikti žiauraus, sadistinio elgesio, paremto malonumu naikinti. Toks malonumas gali būti būdingas tik žmogui. Taigi, Freudso atskiria malonumą nuo kompulsinio kartojimo, tuo tarpu Laplanche'as jį susieja. Būna taip, kad žmogus per agresyvumą (mirties varą) jaučia malonumą. O kai agresyvumas yra nevalingai kartojamas, kartojasi ir malonumas. Žinia, gyvasties varos energija vadinama libido. Kadaisė buvo norėta mirties varos energiją vadinti *destrudo*, bet šis terminas nepasitvirtino, nes mirties vara neturi savo energijos, jos energija ir yra libido. Mirties vara yra visa libidinė, taigi ir malonumo, cirkuliacijos esmė (Laplanche, 1990, p. 124).

2.4 Nesąmoningas kartojimas filme *Ji*

Kompulsinis kartojimas filme reiškiasi tuo, kad Patrikas negali kontroliuoti potraukio vykdyti seksualinį smurtą. Nors atrodytų, kad Patrikas veikia sąmoningai (paslepia savo veidą kauke, įsiveržia į kaimynės namus), bet jis nenustoja prievartauti net tada, kai suvokia, jog rizikuoja būti pagautas ne tik aplinkinių, bet ir pačios Mišelės, kuri užmezga su juo ryšį. Jis tik dar labiau įsitraukia į

prievartautojo gaudytojo vaidmenį, užuot liovęsis prievartavęs (00:47:22). Negalėjimas valdytis įvardijamas jo paties, kai jis palieka įrašą kompiuteryje ant Mišelės lovos: „Atsiprašau, negalėjau susilaikyti“ (1:12:41). O kai Mišelė paklausia, kodėl jis ją užpuolė, atsako: „Tai buvo būtina“ (1:33:30), nurodymas į vidinę būtinybę.

Kompulsinio kartojimo konceptas dar labiau išryškėja tada, kai nuo trečiojo prievartos akto Patrikas tampa nebe užpuoliku, o nesąmoningai pasiduodančiu Mišelės iniciatyvai. Taigi, jis ne tik negali savęs sulaikyti nuo agresyvių seksualinių santykių, bet dar ir nesąmoningai pasiduoda Mišelės valiai.

Kai Laplanche'as kalba apie kompulsinį kartojimą, susieja jį su seksualiniu malonumu. Freudas jokių seksualinių santykių ir kompulsinio kartojimo ryšio nenagrinėja. Todėl jis kartojimą sieja tik su nemalonumu ar mėginimu jį įveikti. Filmas Laplanche'o teorijas pagrindžia paprasčiausiai tuo, kad filme yra nevalingai kartojamas Patrikui malonus aktas – agresyvus seksas, kuris dar yra prievartinis, kaip ir pats kompulsinis kartojimas.

Galėtų pasirodyti, kad Mišelė irgi patiria kompulsinį kartojimą – nevalingai kartoja pirmojo Patriko prievartavimo traumą toliau vykstančiais prievartavimais. Galbūt netgi kartoja ne pirmąjį prievartavimą, o traumą, įvykusią tą dieną, kai jos tėvas išžudė kaimynus, o po agresijos jie, patirdami malonumą, toliau agresyviai naikino savo namus. Patrikas yra Mišelės tėvo pakaitalas, su kuriuo ji gali agresyvumo traumą nesąmoningai atkartoti.

Tačiau Mišelė pati inicijuoja seksualinius santykius su Patriku, atlieka tai valingai – pasiūlymais ir flirtu. Todėl tai negali būti kompulsinis kartojimas, nes jis yra nesąmoningas. Jos kartojimas veikiausiai yra simptominis, pasireiškiantis kaip sublimacija – ji geidžia smurtinio elgesio pati to nesuprasdama, dėl to sukuria įmonę, kurioje kuriami agresyvūs žaidimai. Ji tik Patriko dėka sąmoningai supranta, kad patiria malonumą smurtaudama ir gaudama agresiją iš kitų.

Kita vertus, ji yra didžiausia žudikė, kuri žudo per atstumą arba kitų rankomis: a) abu savo tėvus nužudo vien žodžiais (kiek kitokia Edipo mito versija: nužudo ir tėvą, ir motiną); b) savo seksualinį partnerį nužudo kito – sūnaus – rankomis, savotiškai įviliojusi jį į spąstus. Visais atvejais ji tai daro nesąmoningai, pakartotinai ir lyg negalėdama savęs sulaikyti, pasipriešinti.

2.5 Sąmoninga atmintis apie agresiją filme *Ji*

Be nesąmoningo kartojimo, filme taip pat pasireiškia valingas kartojimas, vaizduojamas pasitelkus prisiminimus. Kaip minėta, Kierkegaardas teigė, kad atsiminimas padaro žmogų nelaimingą. Filme matoma, kad įvykiai pasikartoja atmenant agresyvius prisiminimus, nuo kurių

norima pabėgti arba juos pakeisti. Pasakojime atmintis transformuojama, su ja žaidžiama: vyksta prisiminimų trynimas, keitimas ir sugrąžinimas (9 pav.).

Pasikartojantis sąmoningas atminties trynimas – nemalonių dalykų neigimas (angl. <i>denial</i> , pranc. <i>déni</i>)	Nesąmoningas atminties trynimas – išstūmimas (angl. <i>repression</i> , pranc. <i>refoulement</i>)	Atminties transformacija/fantazija	Atminties sugrįžimas – sąmoningi pri(si)minimai
Viešai „pamirštama“ – neigiama, kad Vincento sūnus nebiologinis: t.y. apie tai nekalbama, o pats Vincentas to net nenori suvokti.	Mišelė išstumia potraukį agresijai, bet jis pasireiškia pasikartojančiais simptomais: agresyvaus pobūdžio verslo kūrimu, psichologiniu ir fiziniu smurtu prieš aplinkinius.	Pirmojo prievartavimo pakeitimas. Atkartotame, bet pakeistame, išgalvotame prisiminime Mišelė pasipriešina užpuolikui.	Aplinkinių užgauliojimais dėl tėvo žudiko (išpuoliai, nuotraukos, televizijos laida), kurie galiausiai priverčia Mišelę susidurti su tėvu ir priimti, kad jai patinka agresija.
Ana „pamiršta“/neigia, kad Mišelė turėjo romaną su jos vyru, nekyla joks konfliktas.	Smurtinio elgesio su tėvu prisiminimai pakeičiami agresyviais atsiminimais, fantazijomis su Patriku.		Mišelė prisimena žudynių dieną apie ją pakiliai pasakodama Patrikui.
Mišelė siekia pamiršti pirmąjį prievartavimą.			Mišelė prisimena, kaip jos buvęs vyras pakėlė prieš ją ranką.
Mišelė stengiasi pamiršti savo agresorių tėvą.			

9 pav. Atminties transformacija ir ryšys su agresija

Atminties trynimas pasireiškia per sąmoningą eksplicitinės atminties neigimą. Anna Freud neigimą priskiria gynybos mechanizmas teigdama, kad neigimas gali būti ir išorinis (neigiama kažkas, kas vyksta aplink), ir vidinis (žmogus neigia savo mintis, jausmus, troškimus, impulsus)

(1937, p. 92). Filme Mišelė stengiasi sąmoningai paneigti, kad prievartavimas įvyko: išsimaudžiusi vonioje, išmetus į šiukšliadėžę drabužius, gyvena įprastą rutiną. Kai kalbasi su Robertu, sako: „Žinai, ką tik patyriau trauminį įvykį“. Jis atsako: „Susidarė įspūdis, kad elgiesi taip, lyg nieko neįvyko“ (00:26:23). Motina sako Mišelei: „Tu visada norėjai švarios gyvenimo versijos“ (00:13:11), lyg būtų įmanoma išsitrinti visus atsiminimus ir pradėti iš naujo, neprisimenant nemalonios patirties. Neigdama smurtinius atsiminimus Mišelė neigia savo esybės aistrą agresijai. Ji taip pat stengiasi pamiršti savo tėvą: kai motina nori parodyti jo nuotrauką ar vis prašo aplankyti kalėjime, Mišelė aktyviai priešinas. Tai vėlgi agresijos, patirtos su tėvu, pasikartojantis neigimas.

Pasireiškia ne tik sąmoningas neigimas, bet ir nevalingas išstūmimas. Mišelė nesąmoningai trokšta agresijos pati nesuvokdama, kad naudoja psichologinį ir fizinį smurtą, kad agresiją išreiškia kurdama smurtinius žaidimus. Svarbus ir tėvo prisiminimų perkėlimas į Patriką. Dar XVII a. Descartes’as asmeniškai suprato atminties poveikį romantiniams jausmas, kai pastebėjo savo potraukį žvairoms moterims (O’Keane, 2022, p. 98). Tokių moterų vaizdas jam sukėlė emocinę reakciją, nes vaikystėje buvo įsimylėjęs žvairą mergaitę. Jis teigė, kad mes nesąmoningai vadovaujamės emocine atmintimi. Psichiatrė Victoria O’Keane sako, kad „[a]tmintis iš dalies daro mus nesąmoningomis savo aistrų aukomis“. Filme vaizduojama, kad Mišelės prisiminimuose tėvas yra valdomas agresijos, o supratusi, kad Patrikas yra toks pats, aistrą pajaučia jo smurtiniam elgesiui. Pierre Bourdieu teigia, kad kūnas apskritai neįsimena praeities, bet ją įgyvendina, sugrąžindamas į gyvenimą (1980, p. 73). Mišelė sugrąžina į gyvenimą atsiminimus apie patirtą agresiją su tėvu, nuo šiol patirdama ją su Patriku.

Filme rodoma, kad pirmąjį prievartavimą Mišelė prisimena du kartus, o antrąjį kartą prisiminimą perkuria:

1. Vidinėje analepsėje žiūrovui atskleidžiama, kaip užpuolikas pateko į namus, Mišelei siekiant pro duris įleisti savo katiną (00:15:57).
2. Antrasis prisiminimas jau pakeistas: agresijos imasi ji pati ir užpuolikui pasipriešina (00:31:03). Scenoje rodoma, kad tai įsivaizduodama Mišelė šypsosi, pabrėžiama, kad jai patinka įsivaizduoti save užsiimančią agresija: žalojančią kitą, kuris žaloja ir ją. Šioje scenoje agresijos fantazija ir agresijos prisiminimas susipina.

Tačiau kad ir kaip bandoma atmintį ištrinti ar pakeisti, ji vis tiek sugrįžta. Vienas stipriausių Freudų įsitikinimų – kad kartą patirta praeitis yra neįveikiama (Ricoeur, 2004, p. 445). Prisiminimų sugrįžimas filme pasireiškia aplinkinių atsiminimais apie jos tėvą žudiką. Televizijoje rodoma dokumentinė laida, kurioje sakoma: „Laikas ištrynė šios tolimos gegužės dienos terorą. Tačiau kai kuriems šis siaubas niekada neišsitrins iš atminties“ (00:33:10). Mišelė patiria socialinį smurtą iš

restorano lankytojos, iš Irenės vaikino Ralfo, sakančio, kad ji „pasidarbavo kartu su tėvu“, iš darbuotojo Kevino. Pastarasis sukuria Mišelę pašiepiantį vaizdo įrašą ir jo kompiuteryje ji randa visas savo nuotraukas, primenančias žudynių naktį. Kevinas svarbus ne tik socialiniam smurtui iliustruoti, o ir tam, kaip filme praeitis pajungiama fantazijoms. Kevinas teisinasi, jog nuotraukas (praeties figūrą) rinko viso labo žaidimams, tačiau šitaip žaisdamas, fantazuodamas jis realizuoja savo nuslopintą neapykantą darbdavei. Tą patį su savo praeitimi daro ir Mišelė, tik dar labiau nesąmoningai, perkeldama geismą tėvui į agresyvų santykį su Patriku.

Apie tėvą vis primena ir motina, liepianti aplankyti jį kalėjime. Pavargusi nuo to, kad turi būti tėvo nuodėmių atpirkėja, Mišelė pasiryžta nueiti į kalėjimą. Svarbu, kad ji pradeda inicijuoti agresyvius santykius būtent po apsisprendimo susidurti akis į akį su smurtautoju tėvu ir prisiminti praeitį: „Visą gyvenimą jo vengiau, bėgau“ (1:27:20), lyg sakytų, kad visą gyvenimą bėgo nuo agresijos, o dabar pasiruošus su ja susidurti. Ne veltui pirmasis jos lytinis aktas po šio įvykio yra toks, kuriame ji apsimeta negyva (1:35:40).

Įdomu tai, kad savanoriškai savo tėvą Mišelė prisimena tik pasakodama apie jį Patrikui, o tai dar vienas įrodymas apie jo ir tėvo sąsają. Ji taip pat nenori pabėgti nuo pakeisto prievartavimo prisiminimo, kuriame sužaloja Patriką, tuo atsiminimu mėgaujasi. Abiejuose prisiminimuose mėgaujamasi agresija.

Taigi, atmintis filme yra neatsiejama nuo agresijos: vienais atvejais nuo jos norima pabėgti ar ją pakeisti, kitais – jaučiamas malonumas agresiją patirti. Atmintis pabrėžia atlikėjų santykį su agresyvumu: Mišelė jį represuoja, neigia, bet nesąmoningai seksualinės agresijos noras vis tiek pasireiškia, o vėliau tampa sąmoningu ir siekiamu.

3. Agresija ir seksualumas

Svarbu pažvelgti į agresijos ir seksualumo ryšį apimančią sadomazochizmą, nes filme *Ji Mišėlė* ir Patrikas mainosi sadisto ir mazochisto rolėmis, naudodami jas vaidybai, žaidimui.

Net jeigu iki 1920-ųjų agresyvumo terminas psichoanalitiniame diskurse kone neegzistavo, galima sudaryti ištiesą agresyvumo apraiškų sąrašą psichoanalizėje: Edipo kompleksas, kuriame agresija nukreipta į tėvo (motinos) figūrą; meilės-neapykantos ambivalencija; neigiamos apraiškos terapijoje (negatyvus perkėlimas, priešinimasis); sadomazochistinė perversija (Laplanche, 1990, p. 85-86). Agresyvumas neabejotinai susijęs su mirties vara, nes smurtas priartina prie mirties, nebūties. Vis dėlto, kaip sako Laplanche'as, „<...> mirties varos teigimo esmę sudaro ne agresyvumo atradimas, ne jos teoretizavimas ir net ne jos hipostazavimas kaip biologinio polinkio ar metafizinės universalijos“. Tai mintis, kad agresyvumas pirmiausia nukreiptas prieš subjektą (mazochizmas), jis tam tikru būdu jame stagnuoja ir tik vėliau nukreipiamas į išorę (sadizmas). Tai yra pirminio mazochizmo tezė, kuri atsiranda su mirties varos (Tanato) įvardijimu.

Kaip ir Tanatas, Erosas (gyvasties vara) yra vidinė jėga, glūdinti pačiam individe. Būtent subjekte vyksta kova tarp dviejų pirminių jėgų. Vėliau dalis pirminio destruktivumo nukreipama į išorinį pasaulį, ir tai atpažįstama kaip agresyvumas (Laplanche, 1990, p. 108). Kaip agresija siejasi su seksualumu?

3.1 Sadizmas ir mazochizmas

Tyrinėjant agresijos santykį su malonumu, pirmiausia svarbu pažvelgti į sadizmą ir mazochizmą, nes jie dažniausiai siejami su seksualine veikla ir smurtu, nukreiptu į save ar kitus.

Sadizmas yra aktyvus smurtinis elgesys, adresuotas kitam išorėje. Sadizmas atitiktų agresyvų Eroso komponentą, kuris tapo nepriklausomas, perdėtas, vyraujantis, užvaldantis (Freud, 1924, p. 158). Sadizmo šaknys yra lengvai aptinkamos normaliaame elgesyje. Daugumos vyrų seksualumas turi agresyvumo elementą – norą pavergti.

Tuo tarpu mazochizmas – pasyvus, nukreiptas į save patį, gali būti patiriamas iš seksualinio partnerio rankų. Mazochizmas rodosi dar labiau nei sadizmas nutolęs nuo įprasto seksualinio tikslo (patirti malonumą), nes šiuo atveju agresyvumas (taigi mirties vara, nemalonumas) yra nukreiptas į patį subjektą. Skausmas, kuris slopinamas kartu su pasibjaurėjimo ir gėdos jausmais, priešinasi libido (Freud, 1924, p. 159), todėl išivyrauja paradoksalumas – skausmo geidimas.

Ryškiausias šios perversijos bruožas – aktyvios ir pasyvios formos bendras egzistavimas tame pačiame individe. Žmogus, kuris jaučia malonumą sukelti skausmą kitam seksualinio akto metu, gali jausti malonumą, kai skausmas bus sukeltas jam. Sadistas visuomet tuo pat metu yra ir

mazochistas, tik pasyvumo ir aktyvumo lygis gali skirtis, o tai nulemia viešpatavimo lygį seksualinėje veikloje (Freud, 1924, p. 159). Sadistas mazochistinį pasitenkinimą ras tapatindamasis su objektu, kuriam sukelia skausmą (Freud, 1915, p. 229). Taigi, su skausmu susijusį seksualinį pasitenkinimą jaus pats jokio skausmo nepatirdamas.

Tačiau ar tas pats galioja mazochistui? Ar kiekvienas mazochistas kartu yra ir sadistas? Freudas teigė, kad taip, tai lyg dvi skirtingos tos pačios monetos pusės, nes kyla iš tų pačių impulsų ar vaikystės patirčių. Tačiau yra manančių kitaip: nors Theodoras Reikas ir neskelbė, kad mazochistas negali būti sadistas, tačiau jis pabrėžė, kad mazochizmas turi savarankišką struktūrą (1941, p. 190). Jis, kaip ir Laplanche'as, rašė, kad tai nėra sadizmo inversija, o netgi gali egzistuoti be jokio sadizmo komponento. Be to, Reikas teigia, kad malonumą mazochistui kelia ne fizinis skausmas, o kaltės jausmas, nuolankumas (1941, p. 42). Tai mazochizmą atskiria nuo sadizmo, kurio bruožai – skaudinti ir valdyti kitus. Reikas taip pat sako, kad mazochizmas kyla iš vaikystės patirčių, apimančių kaltės jausmus, o tai visai kitas šaltinis nei tas, iš kurio kyla sadizmas (1941, p. 104).

Koks sadizmo ir mazochizmo santykis su seksualumu? Freudas manė, kad libido agresyvumo komponentas yra kanibalistinių troškimų palikimas (1924, p. 159). Taip pat psichoanalitikai tvirtina, kad kiekvienas skausmas savyje turi malonumo potencialą. Laplanche'as sako, kad sadizmas susijęs tik su agresija ir atskiriamas nuo seksualumo, o seksualumas atsiranda būtent mazochizmo stadijoje. Pasak jo, nėra mazochizmo be seksualumo, be seksualinio susijaudinimo pėdsako (Laplanche, 2005, p. 209).

Veikale *Ekonominė mazochizmo problema* (1924) mazochizmą Freudas suskaido į tris rūšis. Vienas iš jų – erogeninis, reiškiantis malonumą kenčiant, vykstantis kūno plotmėje. Iš jo kyla kitas – moteriškasis mazochizmas, t.y. moteriškumo komponentas abiejose lytyse, neatskiriamas nuo fantazavimo plotmės. O trečiasis – moralinis mazochizmas, nurodantis į elgesį, susijusį su nesąmoningu kaltės jausmu. Moralinio mazochizmo reiškinyje didžiausią reikšmę turi kentėjimas, nesvarbu, ar keliamas to, kurį myli, ar to, kuris nepažįstamas (Freud, 1924, p. 165).

„Jei psichiniai procesai yra valdomi malonumo principo taip, kad jų tikslas – išvengti nemalonumo, mazochizmas pasidaro nesuprantamas“ (Freud, 1924, p. 159). Ne veltui Freudas su pirminiu-erogeniniu mazochizmu siejo minėtą kompulsinį kartojimą, kuriame asmuo nukreipia smurtą į save, nuolatos kartodamas tam tikrus žalingus modelius. Kompulsinis kartojimas Freudui lygiai taip pat kaip mazochizmas rodėsi paradoksalus dėl to, kad kartojami skaudūs nutikimai. Tačiau kiti psichoanalitikai sako, kad žmogus, kentėdamas ir suteikdamas kentėjimą kitam, gali pajusti didelį pasitenkinimą (Bonnet, 2005, p. 1475). Psichiatriė Gwen Adshead irgi mini ne kartą girdėjusi iš savo pacientų, kad smurtavimas padėjo jaustis saugesniems ir tam tikra prasme patenkintiems – kai

patiriama skriauda ir džiaugsmas vienu metu (2022, p. 53). Ji tai vadina *Schadenfreude*, pasitenkinimas dėl kito nesėkmės. Šis fenomenas žymi palengvėjimą, kurį sukelia kito kančia. Žmonės, turintys smurto rizikos faktorių, yra linkę sukelti kančią kitiems, nes nesugeba išreikšti savojo skausmo – save jie moka išreikšti tik veiksmu (Adshead, 2022, p. 156).

Lacanas naudoja mėgavimosi (*jouissance*) sąvoką, kuri reiškia kenčiant patiriamą malonumą, kai geidžiama niekada nepasiekiamo Kito. *Jouissance* negali būti verčiamas kaip tiesiog malonumas, tam naudojama *plaisir* sąvoka, kuri atliepia Freudo aprašytą homeostazę – energijos, įtampos iškrovą. Mėgavimasis niekaip nesusijęs su iškrova, nes geismas niekad nėra patenkinamas. Dėl to šitai veikia anapus malonumo principo (Lacan, 1998, p. 281). Lacanas mėgavimosi terminu vadino ir Freudo aprašytą erogeninį mazochizmą (Ribas, 2005, p. 1022), nes jis taip pat siejasi su mirties vara, nemalonumu, bet yra neatsiejamas nuo Eroso. Freudui erogeninis mazochizmas reiškia tokį pat „skaudų“ geismą kaip ir Lacanui mėgavimosi sąvoka.

Freudas mazochizmą pristato kaip Tanato ir Eroso sąjungą (1924, p. 170). „Jo pavojingumas tas, kad mazochizmas kyla iš mirties varos ir atitinka tą mirties varos dalį, kuri išvengė suišorinimo, netapo griovimo instinktu“. Kitaip tariant, mazochizmas sužadina libido kontrolę, nukreiptą į mirties varą, ir taip apsaugo žmogų nuo savęs sunaikinimo, link kurio veda mirties vara (Ribas, 2005, p. 1020-1022). Dalį mirties varos libido nukreipia į išorę, taip susikuria destruktivūs, kontroliuojantys ir sadistiniai poreikiai. Kita dalis, kuri lieka organizme, yra „surišama“, t.y. tampa prieinama sąmonei, tai erogeninis mazochizmas. Taigi, mazochizmas gali vesti žmogų link mirties, tačiau kita mazochizmo dalis, atvirkščiai, libido skatinama suvaldo mirties varą ir apsaugo nuo savęs susinaikinimo.

3.2 Agresyvus seksualumas filme *Ji*

Pirmoje filmo pusėje matoma, kad Patrikas yra sadistas, jaučiantis malonumą prievartaudamas kitą, kuris kenčia. Pats Patrikas jokio skausmo nepatiria, bet identifikuoja su kenčiančiu. Tuo tarpu Mišelė matoma kaip pasyvi auka tol, kol pati nepradeda grasinti Patrikui žirkklėmis, o galiausiai ima inicijuoti aktus. Taigi, filmo veikėjų seksualiniai santykiai evoliucionuoja: prievartos kartojimas galiausiai nuveda į santykį, kuris grįstas sutikimu, o prievarta tik inscenizuojama. Svarbiausia tai, kad Mišelė ir Patrikas apsieičia vaidmenimis: Patrikas leidžiasi į Mišelės inicijuojamą santykį nesąmoningai, nesuprasdamas, kad pats jau nebėra prievartautojas, o agresijos sklidimą lemia ji. Patrikas tampa pasyviu mazochistu, kuris apsimeta aktyviu sadistu, o Mišelė – atvirkščiai. Nors ji inicijuoja aktus (yra aktyvi kaip sadistė), bet jų metu – nori užimti prievartaujamos poziciją, taigi pasyvią, mazochistinę poziciją. Tai pagrindžia minėtą Freudo teoriją, kad aktyvi ir pasyvi forma egzistuoja tame pačiame individe (sadistas visuomet tuo pat metu yra ir mazochistas).

Jų seksualinis santykis virsta vaidyba, t. y. žaidimu. Jie netgi derasi dėl žaidimo sąlygų: prievartavimo scenoje rūsyje, Patrikas pareikalauja, kad Mišelė išreikštų nesutikimą jam trenkdama, priešindamasi. Jam aktas turi būti be sutikimo – ne sadomazochistinis santykis, kuriame sutikimas būtinas, o prievarta, netgi jei tik suvaidinama. Būtent apsimetimas prievartautoju ir auka lemia geismą. Patrikas tik vaidina prievartautoją, o Mišelė – prievartaujamą. Užuoat kūrusi seksualinės prievartos žaidimus kitiems, Mišelė pati ima juos žaisti savo gyvenime, kai randa tam tinkamą partnerį (ankstesnis meilužis Robertas netiko net tada, kai ji akto metu apsimetė negyva). Taigi, šiame filme vaizduotė, fantazija susiejama su žaidimu. Žaidimo elementų esama iš pat pradžių, nes Patrikas persirenginėja (kaukė, slidininko kostiumas), bet tai skiriama tapatybės paslėpimui. O vėliau, net kai nebereikia slėptis, kai jie jau vienas apie kitą žino, jis vis tiek ateina su kauke. Šitaip filme pabrėžiamas seksualumo ryšys ne su biologija, o su vaizduote, o per tai – su visais vaizduotės produktais (video žaidimais, filmais).

Teismo psichologijos profesorė Katherine Ramsland savo knygoje rašo, kad seksualiniam smurtui įtakos turi fantazavimas (2006, p. 14). Seksualinės fantazijos apima įvairias formas, o kai jos susisieja su gyvasties vara, poreikis fantaziją patenkinti tampa pasikartojantis, sukuriantis motyvus, skatinančius kompulsyvų elgesį. Ramsland sako, kad gyvasties vara, skatinama geismo, pastūmėja fantazijas, o jų išpildymas siejasi su mirties vara. Fantazijos susikuria paauglystėje ir turi įtakos aukos tipažui seksualiniams veiksams bei ritualams (Ramsland 2006, p. 12). Nors filme *Ji Patriką nužudo* ne Mišelė, vaizduojama fantazija, kurioje ji perkuria prievartavimo atsiminimą. Jame pasipriešina Patrikui ir jį mirtinai subado. Kaip minėta, malonumą ji patiria ne dėl to, kad jam atkeršija, o todėl, kad jai patinka smurtinis veiksmas. Būtų galima sakyti, kad taip Mišelė tampa panaši į savo tėvą, irgi žudžiusį kaimynus (Patrikas – kaimynas). Ji nužudo ir savo tėvą, ir jo pakaitalą Patriką – abu netiesioginiu būdu. Filme pateikiama, kad Mišelė naikina kitus fantazuodama (Patriką fantazijoje, motiną, tėvą žodžiais), netiesiogiai, net neprisiliesdama. Šiuolaikinė psichoanalitinė teorija pripažįsta, kad skausmas tampa keliu į malonumą tik tuomet, kai jis apima nuolankumą idealizuotai figūrai (Benjamin, 1988, p. 55). Mišelei Patrikas yra Kitas – tobula, idealizuota tėvo figūra, atitinkanti mėgavimosi (*jouissance*) ir erogeninio mazochizmo (kai malonumas patiriamas kenčiant) reiškinius.

Reikas teigia, kad malonumą mazochistui kelia ne fizinis skausmas, o kaltės jausmas, nuolankumas (1941, p. 42). Atitinkamai Freudas sako, kad tėvų mirties troškimas nuveda prie to, jog gedint mirusių tėvų žmogus gali imti save bausti per isteriją, tapdamas sergantis kaip tėvai, lyg taip galėtų atpirkti kaltę (de Mijolla, 2017). Tai panašu ir į minėtą moralinį mazochizmą, vediną kaltės, ir į vieną iš Annos Freud (1937) aprašytų gynybos mechanizmų. Apvertimas/apsukimas – tai perstūmimo forma, kai asmuo tampa savo paties taikiniu. Įprastai tai siejama su agresijos, o ne pozityviais impulsais, dažnai virsta sadizmo-mazochizmo priešprieša. Filme vaizduojama, kad

Mišelė irgi tampa pati savo taikiniu: sąmoningai siekia saviDestrukcijos, leidžia kitam save žaloti. Patriko ir Mišelės tėvo istorija baigiasi destruktija – mirtimi. Mišelės lemtis filme vaizduojama kitokia dėl to, nes ją sustabdo sūnus, atstovaujantis priešingai gyvasties varai.

Filme agresyvus seksualinis santykis nėra kriminalizuojamas, bet ir nelaikomas norma. Apie pirmąjį prievartavimą, kuris laikomas nelegaliu, Mišelė pasako savo artimiesiems, o apie „legalų“ seksą (trečiąjį ir ketvirtąjį aktą) – tyli. Net jei santykis iš prievartos pereina į grįstą abipusiu sutarimu, Mišelė ir Patrikas savo santykį nuo visų slepia. Jei Mišelė išduotų kitiems, kad jai patinka smurtinis seksas, tai netiesiogiai patvirtintų, kad ji buvo tėvo bendrininkė žudikė. Žudikas yra aktyvus, o seksualiniame akte ji nori apsimesti mazochiste, lyg taip dar labiau nuslėptų savo kaip tėvo bendrininkės žudikės tapatybę.

Kiti agresiją ir seksualumą atviriausiai vaizduojantys Verhoeveno filmai *Esminis instinktas*, *Kūnas ir kraujas* su filmu *Ji* siejasi tuo, kad juose pasireiškia tokia pati dviprasmybė: ar matoma prievarta, ar seksualinis aktas, kuriuo mėgaujamasi? *Esminiame instinkte* detektyvas Nikas prievarta paima savo partnerę Betę, o filme *Kūnas ir kraujas* Martinas prievartauja į nelaisvę papuolusią princesę Agnesę. Abiejose scenose moterys iš pradžių priešinasi, bet vėliau rodomos besimėgaujantios. Agnesė taip pradeda manipuliuoti savo pagrobėju Martinu, o Betė vėliau įtariama kaip galima vyrų žudikė. Taigi, Verhoeveno filmuose atsikartoja prievartavimo schema, kurioje užpuolamos merginos galiausiai prievartą perima į savo rankas. Tik filme *Ji* vyrauja sutikimu grįstas prievartinis santykis, o filmuose *Esminis instinktas* ir *Kūnas ir kraujas*, atvirkščiai, vyrui naudojant prievartą moteris apsimesta, kad yra sutikimas ir imituoja mėgavimąsi.

4. Žvilgsnio istorija

Dažniausiai žvilgsnis Verhoeveno filmuose yra analizuojamas pasitelkus feministinę perspektyvą, ypač Lauros Mulvey vyriško žvilgsnio teoriją. Tačiau šiame darbe norisi į žvilgsnio problematiką pažiūrėti iš psichoanalitinės perspektyvos. Verhoeveno filmuose inscenizuojama vadinamoji pirminė scena. Psichoanalizėje pirminė scena dažnai vadinamas momentas, kai vaikas, stebėdamas seksualiniu aktu užsiimančius tėvus, nesupranta, kas vyksta, ir klaidingai interpretuoja tai kaip smurto sceną. Taigi, pirminė scena apima seksualumą ir agresyvumą.

Kine šį reiškinį nagrinėjo Metzas knygoje *Psichoanalizė ir kinas: vaizduotinis signiflikantas*. Jis kino stebėjimą siejo su pirminės scenos stebėjimu. Metzas pasitelkė Lacano psichoanalizę ir svarstė kino medijos ryšį su nesąmoningumu, jo procesais. Viena iš jo nagrinėtų temų – žiūrovo tapatinimosi klausimas ir kinas kaip vaizduotinė sfera.

4.1 Tapatinimasis veidrodžio stadijoje

Lacano veidrodžio stadijos tyrinėjimas (2006 [1949]) yra pirmasis tapatinimosi aiškinimas psichoanalizėje. Metzas šią stadiją lygina su kino žiūrėjimu ir tvirtina, kad žiūrovui kinas suprantamas tik dėl to, jog tasai jau yra patyręs veidrodžio stadiją.

Kaip minėta pirmame šio darbo skyriuje, kūdikis save ir motiną suvokia lyg vienį per dalinius objektus. Tai išskyla kaip palaimos momentas, kurį ateityje siekiama susigrąžinti. 6 mėnesių vaikas, beropinėdamas po namus, atpažįsta atvaizdą veidrodyje ir ima jungti save į visumą – gešaltą. Tai veidrodžio stadijos pradžia. Iki jos jis patyrė tik atskirus fizinius ir psichologinius pojūčius, nekoordinuotas būsenas, neturinčias vienijančio centro. Visuminis Kitas (dar vadinamas *imago*), kurį mato atspindyje, neatitinka vaiko fizinio pažeidžiamumo, silpnumo. Dėl to tapatinimasis su Kitu tampa agresyvus (Evans, 1996, p. 6). Įsivyrauja ambivalencija, nes Kitas įsitvirtina kaip *idealusis-aš* (koordinuotas, visuminis), kurį subjektas stengsis pasiekti visą savo gyvenimą, pats visuminiu nebūdamas. Susitapatinimo su Kitu (veidrodžio atspindžiu) palaima atkartoja buvimo su motina palaimą, tik čia vaikas tampa autonomiškas – tai kelias į socialumą, simbolinę plotmę ir Edipo komplekso stadiją.

Veidrodžio stadija parodo, kad subjektas susvetimėja pats su savimi, nes jo siekiu tampa Kitas – *imago*. Tai reiškia subjekto įvedimą į isivaizduojamybės plotmę, nes Kitas yra iliuzija, su kuria norisi identifikuotis. Pasak Metz, žiūrėdamas kiną, subjektas ne susvetimėja, o kaip tik – sugrįžta į save.

4.2 Veidrodžio stadija kine

Metzas kino ekraną traktuoja kaip veidrodį be žiūrinčiojo atspindžio (1983, p. 46). Tačiau ekrane koks nors objektas išlieka. Todėl žiūrovas vis tiek su kuo nors tapatinasi filmo peržiūros metu. Tai antrinis tapatinimasis, kurį nulemia pirminis tapatinimasis – identifikavimasis su kamera. Šis tapatinimasis formuojasi ne subjekto-objekto pagrindu, o aplink visamatantį ir kartu nematomą subjektą – kameros žvilgsnį. Be tapatinimosi su kamera tam tikri dalykai būtų nesuprantami. Šiuo požiūriu kinas priklauso nebe įsivaizduojamybės, o simbolinei plotmei. Simbolinė Lacanui reiškia kalbos, tapimo socialiu, įsiliejančiu į visuomenę ir jos taisyklės plotmę. Žiūrovas žino, kad tai, ką mato, yra kitas, o ne jo paties atvaizdas, t.y. žiūrovas supranta save kaip socialinį, kalbinį subjektą. „Aš pats esu vieta, kur ši tikrai jusliška suvokiama įsivaizduojamybė tampa simboline“ (Metz, 1983, p. 45).

Taigi, žiūrovas yra kaip visasuvokiantis subjektas, kuris patiria, suriša į rišlią visumą ir konstatuoja kino signifikantus. Per tapatinimąsi su kamera, žiūrėjimo perspektyvą, suvokiančiojo centrą, žiūrovas identifikuoja su pačiu savimi, su savimi kaip suvokimo aktu (Metz, 1983, p. 49). Tai, kas matoma (filmo veikėjai), nežino, kad yra matoma, ir šis nežinojimas žiūrovą paverčia vojeristu, kuris pats nesupranta, kad yra vojeristas (Metz, 1983, p. 97). Tai įrašo žiūrovą į visagalę „Dievo“ poziciją. Kino žiūrėjimas turi sąsają su kūdikystėje patiriama veidrodžio stadija, bet kartu nuo jos skiriasi (11 pav.):

Veidrodžio stadija (Lacanas)	Kino žiūrėjimas (Metzas)
Įsivaizduojamybės plotmė, Kito iliuzija.	Simbolinė plotmė, suvokimas, kad yra subjektas ir objektas.
Savęs atvaizdas veidrodyje.	Nėra savęs atvaizdo ekrane.
Tapatinimasis su Kitu, susvetimėjimas.	1. Tapatinimasis su savimi kaip visagaliu suvokimu/žvilgsniu. + 2. Tapatinimasis su kino kamera.
Patiriama stoka, neįmanoma pasiekti to, ko geidi.	Patiriama stoka, neįmanoma pasiekti to, ko geidi.
Ambivalentiškumas, agresyvumas.	Metzas agresyvumo reiškimosi kino žiūrėjime nenagrinėja.

11 pav. Veidrodžio stadijos ir kino žiūrėjimo panašumai ir skirtumai

„Kine ekrane visada yra kitas; o aš esu tam, kad jį stebėčiau. Aš nedalyvauju tame, kas suvokiama – priešingai, aš esu vien tik suvokimas. Viską suvokiantis ir todėl, kad esu visiškai suvokimo instancijos pusėje: nesu ekrane, bet esu tikrai auditorijoje – didelė akis ir ausis, be kurių tai, kas suvokiama, neturėtų, kas jį suvoktų“ (Metz, 1983, p. 48). Kalbant apie matymą ir girdėjimą, Lacanas išskiria keturias pagrindines seksualines varas, o dvi iš jų yra suvokimo aistros, be kurių kino praktika būtų neįmanoma:

Seksualinė vara	Erogeninė zona	Dalinis objektas	Veiksmas
Regimoji vara (<i>Scopic drive</i>); skopofilija, vojerizmas	Akys	Žvilgsnis	Matyti
Invokacinė vara (<i>Invocatory drive</i>)	Ausys	Balsas	Girdėti

Kalbėdamas apie pojūčius per atstumą (regėjimo ir klausos) ir kontaktinius pojūčius (lytėjimas, skonis, uoslė) Metzas pritaiko tai vojeristo stebėjimui (1983, p. 59). Vojeristas kruopščiai palaiko tuščią erdvę per atstumą tarp matomo objekto ir savo akies, savo kūno. Panašiai kaip kino žiūrovai, kurie sąmoningai stengiasi nesėdėti per arti ar per toli nuo ekrano. Metzas pirmine scena ir vadina žiūrovo vojeristinį stebėjimą, kai jis slapta stebi fikcinį veiksma ekrane. Psichoanalizėje aprašomoje pirminėje scenoje taip pat išlaikomas atstumas. Lytiškai santykiaujantys stebinčiojo dažniausiai nemato, o kadangi stebintysis veiksmo niekaip nenutrukia, jis taip ir lieka per atstumą, nepamatytas, nepasiekęs objekto. Pirminė scena problemiška vaikui dėl to, kad ji įvyksta jam dar nesant emociškai pasiruošusiam ją suvokti. Ji pateikia dvi svarbiausias jo gyvenimo figūras – tėvą ir motiną – nauju ir grėsmingu būdu, o tai sukelia ambivalentišką susijaudinimą (Fenichel, 1945). Seksualinis susijaudinimas ir pavojus būti paliktam susilieja į vieną.

Vienas žinomiausių Lacano teiginių yra tai, kad geismo objektas, Kitas, niekada nėra pasiekiamas. Seksualinės varos visada išlieka daugiau ar mažiau nepatenkintos. Net ir tada, kai objektas yra pasiektas, troškimas labai greitai atgimsta ir palaiko pats save kaip troškimą. Kaip ir veidrodžio stadijoje, žiūrint kiną, geismo objektas taip pat yra nepasiekiamas. Įvyksta nejaukus susidūrimas su stoka, tikrovė – kaip Kito įtūkimas, žiūrėjimas – kaip Kito geismas, kurio neįmanoma pasiekti. Dėl to kinas sujungia visas Lacano plotmes – įsivaizduojamybės (Kito iliuzija, paieška), simbolinę (tapatinimasis su savimi) ir tikrovę (Kito įtūkimas).

Metzas žiūrovą palygina su žuvimis, prispaudusiomis veidus prie stiklo, žiūrinčiomis į slaptą puotą, kurios valgiu nėra dalijamasi, bet jo geidžiama (1983, p. 63). Stebėtojai-žuvys, viską

įsirašančios savo akimis, nieko savo kūnais: kino institucija reikalauja tylos, nejudančio stebėtojo, tuščio stebėtojo, visai kaip pirminėje scenoje. Tamsioje salėje vojeristas yra paliktas vienas (arba su kitais vojeristais). „Scenos“ (kino ekrano) ir auditorijos erdvės nėra viena kitai priešingos, filmo erdvė išvis neturi ryšio su auditorijos erdve, viena yra reali, o kita – fikcinė (Metz, 1983, p. 64). Todėl žiūrovui filmas atsiskleidžia vienu metu labai artimame ir visiškai nepasiekiamame „kitur“, kuriame vaikas stebi tėvų poros meilės žaidimą – pastarieji jo nepastebi ir palieka jį vieną, gryną stebėtoją, kurio dalyvavimas yra neįsivaizduojamas. Galbūt ambivalentiškumas ir agresyvumas stebint kiną pasireiškia tuo, kad žiūrovas jaučia susijaudinimą žiūrėdamas filmą, kaip ir vaikas, patirdamas skopofiliją, tačiau yra visiškai nuo veiksmo atskirtas ir paliktas, nes jis vyksta fikcijoje.

Taigi, kino žiūrėjimas ne tik iš dalies atkartoja veidrodžio stadiją, bet ir pirminę sceną.

4.3 Žvilgsnis į pirminę sceną filme *Ji*

Klein teigia, kad teatrai ir koncertai, apskritai bet koks pasirodymas, kuriame yra ką pamatyti ir išgirsti, visada simbolizuoja tėvų lytinį aktą, o nusileidžianti uždanga – objektus, kurie trukdo stebėjimui, pavyzdžiui, patalynę, lovos kraštą (1950, p. 112). Tai sugretina pirminės scenos stebėjimą su filmo stebėjimu. Kaip pirminė scena pasireiškia filme *Ji*?

Filmas prasideda juodu kadru, girdimi dūžtantys daiktai, smūgiai ir šūksniai. Jie žiūrovui neišduoda, ar tai smurtinis, ar seksualinis aktas. Nepadedą ir po kelių sekundžių atsiradęs vaizdas. Nors vyras dėvi kaukę, tai vis tiek nebūtinai yra smurtas, o tik poros žaidimas. Taigi, filmo pirmieji kadrai sukuria pamatinę filmo dviprasmybę: žiūrint nesimato skirtumo tarp seksualinio akto ir agresijos.

Ir vis dėlto seksualinė scena turi stebėtoją – tai katinas. Žiūrinčio katino vaizdas ir yra pirmasis kadras, o tik po to rodoma tai, ką jis stebėjo – seksualinį aktą. Viena vertus, tai sukuria ironišką situaciją, bet kita vertus, pirmiau pateikus gyvūno žvilgsnį, pabrėžiamas situacijos nesuprantamumas, dvilypumas. Mišelės katinas, kaip vaikas, žiūri į savo tėvų aktą pirminėje scenoje: sustingęs, nieko nesuprantantis ir negalintis įsikišti. Katino žvilgsnis atitinka žiūrovo žvilgsnį, nes auditorija lygiai taip pat nesupranta, ar tai seksualinis aktas, ar agresija, ir lygiai taip pat negali imtis veiksmų įsikišdama į fikcinę filmo erdvę. Ši pirmoji scena yra vėliau pakartojama filme per vidinę analepsę, kaip pakeistas Mišelės prisiminimas (00:16:00). Čia paaiškėja, kad katinas atsivedė prievartautoją. Po to Mišelė jam sako: „Nereikėjo išlupti jam akių, galėjai tik apdraskyti“, pabrėždama tai, kad katinas nieko nesuprato ir nepuolė ginti.

Pirminė scena ir vojerizmas yra panašūs tuo, kad abiejuose yra stebėtojas, žiūrintis į seksualinį aktą. Tačiau šie konceptai turi esminį skirtumą. Pirminė scena labiau susijusi su fantazijomis, nes vaikas negali iki galo suvokti, suprasti, ką mato, todėl kyla galimybė išsigalvoti. Psichoanalitinėje teorijoje vaikas pirminę sceną supranta pavėluotai, paaugęs, ir tai tampa fantazmais (uždelsto veikimo

principas). O suaugusiojo reakcija nuo vaiko skiriasi tuo, kad suaugusysis vertina, ar jam patinka/nepatinka, ir dažnai įsikiša. Būtent tokia raida matoma ir filmo scenose: pirma scena stebima katino tarsi vaiko, nėra jokio supratimo ir įsikišimo. Vėliau filme dar du kartus atsikartoja pirminė scena: vienu atveju jos stebėtoja – Mišelė, kuri stebi savo motiną, kitu atveju – jos sūnus Vincentas, kuris stebi ją pačią ir klaidingai interpretuoja situaciją. Antroje scenoje matomas neigiamas Mišelės vertinimas: kai ji aplanko motiną su Ralfu, akimirka pasislėpusi už durų žiūri į juos intymiai sėdinčius kartu. Užėjusi vidun jų santykį vertina neigiamai, priekaištauja, o Irenė sako: „Kitą kartą pasibelsk, tada galėsi išvengti tokio trikdančio reginio, kai tavo mama geria kavą su draugu“ (00:12:00). Mišelė taip nepriima jų santykių, kad net seksualinio akto įsivaizdavimas jai yra neigiamas. Tokį jų šnekėjimą ji vertina kaip agresiją, (kas būdinga žiūrinčiajam pirminę sceną), nes liepia motinai saugotis, kad Ralfas neišviliotų jos pinigų ir jai nepakenktų.

Trečioje scenoje matomas ne tik vertinimas, bet ir įsikišimas, akto nutraukimas. Pirminė scena trečią kartą pasikartoja filmo kulminacijoje, kai Vincentas stebi Mišelės ir Patriko aktą: čia kamera iš pradžių yra pirmo asmens pozicijoje ir keliauja per kambarius, lyg keliautų pats žiūrovas, besitapatinantis su kamera. Vincentas lyg vaikas klaidingai palaiko aktą prievarta ir, kaip suaugusysis, įsikiša sustabdydamas Patriką. Pirminė scena suvokiama kaip minėto simbiotinio ryšio tarp vaiko ir motinos sutrikdymas. Ji signalizuoja svetimo atėjimą, kuris gali pasirodyti kaip varžovas (Dervin, 2006, p. 270). Vincentas pirminę sceną mato tik kaip agresiją ir nužudo savo varžovą. Agresija visuomet nukreipiama į partnerį: tiek į Mišelės mamos draugą Ralfą, tiek į meilužį Patriką.

Filme yra ir daugiau vojeristinių scenų, kuriose atlikėjai yra stebimi kitų veikėjų, ir nežino, kad juos mato. Mišelės namų erdvė išsiskiria tuo, kad joje yra dvidešimt didelių langų, pro kuriuos viskas matosi. Užpuolikas į namus visuomet patenka pro stiklines sodo duris. Jos ofisas taip pat stiklinis, jame ji gauna žinutę iš savo prievartautojo, kad jis ją mato (00:27:51), o į ofisą mylėtis atėjęs Robertas užtraukia užuolaidas. Sužinojusi, kad ją stebi, vojeristu nori atsikratyti, nes išdaužia automobilio langą, kuriame, jos manymu, vojeristas slepiasi. Tačiau Mišelė ne tik stebėjimo auka, bet pati vojeristė, nes ji, besimasturbuodama, pro langą su žiūronais stebi Patriką, kai jis to nenutuokia (00:52:52). Tiek Patrikas, tiek Mišelė nepasitenkina vien vojeristiniu stebėjimu. Net ir pasiekus objektą (vienas kitą), troškimas greitai vėl atgimsta ir geismas niekada nėra patenkinamas, o varomas agresijos nuveda į destrukciją. Todėl žiūrovas mato tiek malonumą (objekto pasiekimą), tiek nemalonumą (mirties varą) viename ir supranta, kad jie yra vienas nuo kito neatsiejami.

Verhoevenas nevengia pirminių scenų ir kituose savo filmuose. Filme *Kūnas ir kraujas* ji matoma du kartus. Pirmoje scenoje princesė paprašo savo tarnaitės parodyti, kaip atrodo seksualinis aktas tarp vyro ir moters, o tada už krūmų stebi besimylinčią savo tarnaitę. Antroje scenoje princas, prikaustytas grandinėmis, privalo stebėti, kaip už širmos jo priešininkas mylisi su jo princese.

Besimylinčių šešėlis krenta ant medžiagos ir princas yra priverstas į aktą žiūrėti kaip į spektaklį. Svarbu, kad abejose scenose sekso stebėjimas sužadina žiūrinčiojo agresyvumą ir jis mėgina aktą nutraukti. Princesė sustabdo savo tarnaitę, o princas apnuodija priešininko vandenį. Filme *Esminis instinktas* pagrindinės veikėjos partnerė lesbietė Roksė iš kito kambario stebi jos santykius su vyrais, o į merginos sueitį su detektyvu sureaguoja agresyviai: mėgina ją nužudyti. Filme *Benedetta* (2021) besimylinčias vienuoles pro plyšį sienoje stebi akis. Stebėjusioji seksualinį aktą taip pat palaiko agresija, paduoda merginas į teismą ir sako: „Jos viena kitą išnaudojo“. Moterys už tai paskiriamos sudeginti.

Taigi, vojeristinis pirminių scenų stebėjimas, vykdomas tiek žiūrovų, tiek atlikėjų, aptinkamas ir filmuose, o tai dažniausiai nurodo į agresijos dominavimą tarp atlikėjų, bet niekada agresyvumo neatskiria nuo seksualumo, nes pateikiamos agresyvios sueities scenos.

Išvados

- Nyderlandų režisieriaus Paulo Verhoeveno filme *Ji* agresija yra neatsiejama nuo seksualumo. Šis ryšys, kildinamas iš filmo veikėjų trauminės praeities, lemia asmeninius ir darbinius personažų santykius bei tai, kaip jie žvelgia į prievartą.
- Filme trauminė praeitis susijusi su pačia kraštutiniausia agresija – masiniu kaimynų išžudymu. Tai paveikia dviejų žudiko giminaičių – žmonos ir dukros – gyvenimą. Susikūrusi trauma išstumama ir reiškiasi netiesioginiais simptomais, pavyzdžiui, agresijos sublimacija darbinėje veikloje. Praeitis sugrįžta į moterų gyvenimą per pasikartojantį agresyvumą – aplinkinių smurtą, medijas (nuotraukas ir televiziją). Sąmoningi ir nesąmoningi prisiminimai veikia pagrindinės filmo veikėjos, smurtinių videožaidimų kūrimo kompanijos vadovės, asmeninius santykius. Tiek jos, tiek motinos seksualiniai santykiai nesąmoningai kuriami tik su agresoriais, joms tampant aukomis. Tačiau aukos vaidmeniui yra priešinamasi.
- Filme vyrus praeitis taip pat veikia, tačiau jų ištakos – paslėptos. Vieno iš jų praeitis pasireiškia kompulsiniu kartojimu – seksualiniais išpuoliais, prievartiniais aktais. Taigi, jo praeitis reiškiasi per simptomus, tačiau nepateikiama užuominų apie tų simptomų susiformavimo pradžią – traumą.
- Norint suprasti, kaip trauminė patirtis veikia filmo veikėjų seksualinį formavimąsi bei brandą, jų asmeninius ir darbinius santykius, pasitelkiama psichoanalizė ir pamatiniai jos konceptai: Edipo kompleksas, gyvasties ir mirties varos (Erosas ir Tanatas), sadizmas-mazochizmas, vojerizmas, pirminė scena.
- Edipo kompleksas atskleidžia, kad ambivalentiškai jausmai tėvui, kilę dėl trauminės praeities, nesąmoningai perkeliama į agresyvų geismą savo partneriui. Taigi, filme matomi antrininkai, kurie yra tėvo pakaitalai.
- Sadomazochizmas nurodo į fantazavimą ir vaidmenų apsikeitimą. Prievartautojas tampa pasyviu mazochistu, kuris apsimeta aktyviu sadistu, o jo partnerė – priešingai. Nors ji inicijuoja aktus (yra aktyvi kaip sadistė), bet jų metu nori įsivaizduoti save prievartaujamos vaidmenyje, pasyvioje, mazochistinėje pozicijoje. Nuo nesąmoningo kompulsinio kartojimo partneriai pereina prie Kierkegaard'o aprašytos kartotės kaip „prisiminimo į priekį“. Jie kartoja į ateitį užsiimdami vaidinimu-žaidimu kaip repeticija.
- Vojerizmas ir pirminė scena leidžia aprašyti žvilgsnio refleksiją filme: vieni veikėjai smurtą ir seksualumą laiko neatsiejama visuma (pagrindinė filmo veikėja ir jos prievartautojas, virtęs partneriu), o kiti seksualinį aktą mato vien kaip prievartą (veikėjos sūnus). Slaptas seksualinio akto stebėjimas iššaukia agresiją.

- Struktūrinė-semiotinė analizė leidžia filmą nagrinėti kaip naratyvą. Ji atskleidžia, kad visi filmo veikėjai yra susiję su agresija, nes arba atlieka psichologinį/fizinį smurtą, arba yra agresorių sugyventiniai. Daugumos veikėjų agresija pasireiškia seksualiniais veiksmais, kurie juos transformuoja. Semiotinė analizė yra derinama su psichoanalize tyrinėjant personažų vaidmenų ambivalentiškumą ir tai, kaip veikėjų žvilgsnis atskiria dviprasmiškumą susifokusuojant į vieną reikšmę.

- Seksualumo ir agresijos klausimas integruojamas į fikcinį naratyvą kuriant dviprasmybes: auka vienu metu gali būti ir agresorė, o matomas smurtas – sutikimu grįstas seksualinis aktas. Verhoeveno filmas taip pat griaua stereotipus apie (seksualinius) santykius: jame pateikiama, kad galima geisti agresyvaus seksualinio santykio, kad tėvystė neturi būti biologinė, kad tarp partnerių gali būti didelis amžiaus skirtumas arba porą sudaryti dvi moterys.

Šaltinių ir literatūros sąrašas

Adshead, Gwen ir Eileen Horne, 2022. *Pažįstamas blogis: apie nusikaltėlių žiaurumą ir žmogiškumą – teismo psichiatrės užrašai*. Iš anglų kalbos vertė Daiva Repečkaitė. Vilnius: Baltos lankos.

Benjamin, Jessica, 1988. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York: Pantheon Books.

Bonnet, Gerard, 2005. Repetition, Repetition Compulsion, Fort-Da. In: de Mijolla, Alain (ed.) *International Dictionary of Psychoanalysis*. New York: Thomson Gale.

Bourdieu, Pierre, 1980. *The Logic of Practice*. Translated by Richard Nice. Redwood City: Stanford University Press.

Butler, Judith, 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.

Danziger, Marie, 1994. "Basic Instinct": Grappling for Post-Modern Mind Control. *Literature/Film Quarterly*. Vol. 22, issue 1.

Deleyto, Celestino, 1997. The Margins of Pleasure: Female Monstrosity and Male Paranoia in "Basic Instinct". *Film Criticism*. Vol. 21, no. 3.

Dervin, Daniel, 1975. The Primal Scene and the Technology of Perception in Theater and Film: A Historical Perspective with a Look at Potemkin and Psycho. *Psychoanalytic Review*. Vol. 62.

Dutta, Rita, 2023. Paul Verhoeven and His Feminist Discourse Subversion, Transgressions and the Femme Fatales. *E-CineIndia*.

Evans, Dylan, 1996. *Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.

Fenichel, Otto, 1945. *The Psychoanalytic Theory of Neuroses*. New York: W. W. Norton.

Fhaner, Stig, 2005. *Psichoanalizės žodynas*. Iš švedų kalbos vertė Loreta Vaicekauskienė. Šiauliai: Aidai.

Freud, Anna, 1937. *The Ego and the Mechanisms of Defense*. Translated by Douglas M. N. Freedman. New York: International Universities Press.

Freud, Sigmund, 1924. The Economic Problem of Masochism. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIX*. Translated by James Strachey. London: The Hogarth Press.

Freud, Sigmund, 1999. *Anapus malonumo principio*. Iš vokiečių kalbos vertė Antanas Gailius. Vilnius: Vyturys.

Freud, Sigmund, 2011. Nejauka. In: *XX amžiaus literatūros teorijos*, I dalis. Parengė Aušra Jurgutienė, iš vokiečių kalbos vertė Antanas Gailius. Vilnius: LLTI.

Gutiérrez-Martínez, Begona and Josep Pedro, 2020. On the Ambiguous Charm of Film Noir: *Elle* and the New Type of Woman. In: Ingrid Lewis and Laura Canning, eds. *European Cinema in the Twenty-First Century*. London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-33436-9_16

Heimann, Paula, 1952. Notes on the theory of the life and death instincts. In: Klein, M., Heimann, P., Isaacs, S. ir Riviere, J. *Developments in Psychoanalysis*. London: Hogarth Press.

Jenkins, Philip, 2002. Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity. *Cultural Analysis*. Vol 3.

Kierkegaard, Søren, 1983. *Fear and Trembling / Repetition: Kierkegaard's Writings*, vol. 6. Edited and translated by H. V. Hong and E. H. Hong. New Jersey: Princeton University Press.

Klein, Melanie, 1928. Early Stages of the Oedipus Conflict. *International Journal of Psychoanalysis*. Vol. 9.

Klein, Melanie, 1929. Infantile Anxiety-Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse. *The International Journal of Psycho-Analysis*. Vol. 10.

Klein, Melanie, 1946. Notes on some schizoid mechanisms. In: *Envy And Gratitude and Other Works, 1946-1963 (The Writings of Melanie Klein)*. London: Tavistock Press.

Klein, Melanie, 1950. Infant Analysis. In *Contributions to Psychoanalysis*. London: Hogarth Press.

Kramer Richards, Arlene, 1998. Woman as Medusa in "Basic Instinct". *Psychoanalytic Inquiry*. Vol. 18, issue 2. <https://doi.org/10.1080/07351699809534190>.

Lacan, Jacques, 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Translated by Alan Sheridan. New York and London: W. W. Norton & Company.

Lacan, Jacques, 2006. *Ecrits*. Translated by Bruce Fink. New York & London: W. W. Norton & Company.

Lahayne, Holger, 2022. Dieve nėra prievartos. *Bernardinai.lt* Prieiga internete: <https://www.bernardinai.lt/dieve-nera-prievartos/> [žiūrėta 2025-04-27].

Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis, 1988. *The Language of Psychoanalysis*. Translated by Donald Nicholson-Smith. London: Karnac Books.

Laplanche, Jean, 1990. *Life & Death in Psychoanalysis*. Translated by Jeffrey Mehlman. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Laplanche, Jean, 2004. The so-called 'Death Drive': a Sexual Drive. *British Journal of Psychotherapy*. Vol. 20. <https://doi.org/10.1111/j.1752-0118.2004.tb00164.x>.

Laplanche, Jean, 2005. *Essays on Otherness*. London and New York: Routledge.

Metz, Christian, 1983. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. London: Macmillan Press.

Mijolla, Alain de, 2017. *L'identification selon Freud: Une notion en devenir*. Paris: Éditions In Press.

O'Keane, Victoria, 2022. *Kaip mes kuriame atsiminimus ir kaip atsiminimai kuria mus*. Iš anglų kalbos vertė Margarita Bautrėnienė. Vilnius: Alma littera.

Ramsland, Katherine, 2006. *Inside the Minds of Serial Killers – Why They Kill*. Westport, Connecticut, GPG: Praeger Publishers.

Reik, Theodor, 1941. *Masochism in Modern Man*. New York: Grove Press.

Ribas, Denys, 2005. Masochism. In: Mijolla, Alain de (ed.) *International Dictionary of Psychoanalysis*. New York: Thomson Gale.

Ricoeur, Paul, 2008. *History, Memory, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey ir David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Roberts, Vaughan S., 2010. Too Much is not Enough: Paul Verhoeven, Rene Girard & the Femme (Fa)tale. *Journal of Contemporary Religion*. Vol. 15, issue 2. <https://doi.org/10.1080/13537900050005994>

Verhoeven, Paul, (režisierius), 1985. Vaidybinis filmas *Kūnas ir kraujas (Flesh and Blood)*. Los Angeles: Orion Pictures. 2 val. 21 min. Prieiga internete: <https://www.amazon.com/Flesh-Blood-Rutger-Hauer/dp/B001EYPR04> [žiūrėta 2025-03-17].

Verhoeven, Paul, (režisierius), 1992. Vaidybinis filmas *Esminis instinktas (Basic Instinct)*. San Francisco: TriStar Pictures. 2 val. 7 min. Prieiga internete <https://www.amazon.com/Basic-Instinct-Michael-Douglas/dp/B0035XTV0O> [žiūrėta 2024-05-08].

Verhoeven, Paul, 2015. *Interviews*. Margaret Barton-Fumo, ed. Mississippi: University Press of Mississippi.

Verhoeven, Paul, (režisierius), 2016. Vaidybinis filmas *Ji (Elle)*. Paris: France 2 Cinéma. 2 val. 10 min. Prieiga internete: <https://www.amazon.com/Elle-Isabelle-Huppert/dp/B01MR4EOE1> [žiūrėta 2024-05-08].

Verhoeven, Paul, (režisierius), 2021. Vaidybinis filmas *Benedetta*. Paris: France 2 Cinéma. 2 val. 12 min. Prieiga internete: <https://go3.lt/watch/benedetta,vod-5165133> [žiūrėta 2025-03-17].

Walsh, Martin W., 2008. Sex, violence, and saints' images: Paul Verhoeven's 1985 film *Flesh + Blood*. *Michigan Academician*. Vol. 38, issue 3.

Biblija. Senasis Testamentas. Naujasis Testamentas. 2022. Vilnius: Ganytojas. Prieiga internete: <https://www.bible.com/lt/versions/321-kbv-biblija-senasis-testamentas-naujasis-testamentas> [žiūrėta 2025-05-11].

Summary

By applying structural semiotic and psychoanalytic analysis, this study examines the expression of aggressiveness and sexuality in Paul Verhoeven's film *Elle* (2016). This film was chosen as the object of analysis because aggression and sexuality are not only portrayed openly but are also ambivalently intertwined. This raises the question of whether aggression is opposed to sexuality or is an inseparable part of it. The aim is also to demonstrate that in Verhoeven's films, violent sexual relationships are linked to the reflection of the gaze.

This thesis adopts the premise that understanding Verhoeven's film requires a psychoanalytic approach. This perspective allows both exploration of characters' behaviours' motivation and the construction of the film as a cinematic work. For this purpose, fundamental psychoanalytic concepts are employed: the Oedipus complex, the life and death drives (Eros and Thanatos), sadism-masochism, voyeurism, and the primal scene.

Structural semiotic analysis reveals that all relationships between the film's characters are either paternal or partner based. Thus, they are all connected to sexuality in one way or another. Moreover, a detailed examination of the film shows that all characters are inseparable from aggressiveness: they either inflict psychological or physical violence upon one another, are allies of aggressors, or even act as their doppelgangers.

Aggressive actions transform the characters' will, drawing attention to the conscious and unconscious repetition of the past, particularly to the involuntary compulsive repetition described by Sigmund Freud. The study examines how the roles of sadist and masochist circulate within the film. It also explores Christian Metz's theory of identification in cinema, in which he incorporates psychoanalytic concepts such as the mirror stage and the primal scene. According to Metz, the viewer can comprehend cinema only because they have already experienced the mirror stage, and during film-watching, they identify with the all-seeing camera. While watching *Elle*, the viewer is metaphorically observing a primal scene – voyeuristically witnessing a sexual relationship. Meanwhile, for the film's characters, voyeuristic observation of primal scenes triggers aggression. They dissociate the ambivalence of violent sexual relationships, perceiving only violence and entirely separating it from sexuality. However, it ultimately becomes evident that violence in the film is staged during sexual acts.

The analysis of Verhoeven's film revealed that the connection between aggressiveness and sexuality is exposed through the role of traumatic past experiences, as well as through fantasy, play, and performance. This reinforces the notion defended in Freud's and especially Lacan's psychoanalysis that the foundation of sexuality lies not in the instinct for reproduction but in

imagination, fantasy, and fiction. In the film, sexuality is also linked to the two fundamental drives – Eros and Thanatos. The violent, death-drive-driven relationship transforms into performance, where violence is merely staged during the sexual act. However, the characters in the film who represent the life drive perceive it differently, creating opposition.

Since Verhoeven's films are characterized by a recurring open depiction of sexuality and aggression, further research could benefit from analysing his other works to explore what new meanings might emerge from intertextual repetitions. This study may be valuable for those interested in non-stereotypical portrayals of violence in cinema, as well as in the combination of psychoanalytic and semiotic methodological tools in film analysis.