

Latvijas Kultūras akadēmija
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

Sievietes tēls Larsa fon Trīra filmās

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”

Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas

4. kursa studente Ilze Lūka

(ID Nr. 20103913 bAVS)

Darba vadītājs:

Latvijas Kultūras akadēmijas Prof. Inga Pērkone - Redoviča

2014 Rīga

SATURS

I.	Saturs	2
II.	Ievads	3
III.	Režisora Larsa fon Trīra daiļrades īpatnības	7
IV.	Sievietes tēla analīze režisora filmās	13
V.	Sieviete kā skatiena objekts	31
VI.	Nobeigums	48
VII.	Kopsavilkums	50
VIII.	Summary	51
IX.	Izmantotās literatūras saraksts un filmogrāfija	52

II IEVADS

Bakalaura darba pētījuma priekšmets ir sievietes tēls Larsa fon Trīra filmās, kuras ir atbilstošas izvirzītajai tēmai un minētas tālāk tekstā. Pētījuma virsuzdevums ir izveidot katrā filmā redzētā sieviešu tēla tipu, lai vēlāk vienojošās iezīmes spētu analizēt Larsa fon Trīra daiļrades kontekstā, kā arī izvēloties atbilstošu feminisma teoriju elementus veidotu kopskatu uz režisora izvirzītās sievietes tēla nozīmību un sasaisti ar realitāti, kā arī seksualitātes nozīmīgumu un klātesamību katrā no šiem tēliem.

Darba galvenais mērķis ir apskatīt sievietes tēlu Larsa fon Trīra filmās, dažādu sociālu lomu un apstākļu ietvaros. Šis pētījums balstās uz aktierfilmu analīzi, kurās režisors ir konstruējis tēlus savām vajadzībām, lai atklātu dažādus dzimumu un dzimtes attiecību modeļus. Sievietes tēls tiek eksponēts kā ideju nesošs, tādēļ viena no darba gaitā esošajām darbībām ir saprast kādēļ ir izvēlēta tieši sievišķā dzimuma pārstāve, mēģinot to noskaidrot gan režisora nostādnē, gan teorētiskajā pamatojumā.

Izpētes priekšmeta empīrisku kontekstu veido dažādu materiālu kopums par Larsu fon Trīru, kā arī tieši atsaucoties uz viņa filmām - 1988 - Mēdeja (Medea) (TV filma), 1996 - "Šķeļot viļņus" (Breaking the Waves), 2000 - "Dejotāja tumsā" (Dancer in the Dark), 2003 - "Dogvilla" (Dogville), 2005 - "Manderleja" (Manderlay), 2009 - "Antikrists" (Antichrist), 2010 - "Melanholija" (Melancholia), 2013 - "Nimfomāne" (Nymphomaniac). Kā arī veikt dažādas intervijas – gan ar kultūras pārstāvjiem Latvijā, gan Dānijā, mēģināt izveidot personīgu kontaktu ar pašu režisoru. Empīriskā materiāla izpētei pievēršot īpašu uzmanību, cenšoties sasaistīt filmas varoņu kopējās iezīmes, kas palīdzētu izprast Larsa fon Trīra principus un attieksmi pret sievietes tēlu, kas tiek nodots tālāk skatītājam. L.fon Trīrs atzinis, ka jo vairāk problēmu tiek noklusētas un noglabātas zemapziņā, jo vairāk tas var izrādīties bīstami un graužoši. No tā var secināt, ka režisoram ir svarīgi runāt par savas zemapziņas nodarbinātajām lietām, notikumiem un sajūtām.

Teorētisko kontekstu veido feminisma kino teorija, kas šajā gadījumā ir Lauras Malvejas pētījums, kā arī citi feminisma teoriju saturoši materiāli. Pētot par pamatu L.Malvejas izvirzītajai teorijai ņemtās psihoanalīzes ievirzes būtu tuvāk jāapskata, piemēram, Lakāna, Freida un Fuko pētījumi. Freida gadījumā tā varētu būt skopofilijas (L.Malvejas lietojums baudai skatīties, kas ietver sevī seksuāla rakstura nozīmi) izpēte attiecinot to uz filmas

kontekstā sastopamo vīrieša skatienu kā arī to, kā veidots tēls, lai uz to būtu vērsts skatiens. Feminisma teorijas ietvaros pētāms sievietes psihes un tiesību, saistību un pašnoteikšanās jautājums, kas daļēji varētu sasaukties ar reliģiozu nepatiesa grēka uzņemšanās aktu. Galvenais teorētiskais pamatojums balstās tieši feminisma kino teorijā, ko veidojusi jau iepriekšminētā L.Malveja, kas savā teorijā izmanto sievietes pakļautību vīrieša skatiena vērtējumam, kas kādā mērā nonāk arī sievietes skatienā uz citām sievietēm. Tas ir būtiski šo filmu kontekstā jo galvenokārt visām galvenajiem sieviešu tēliem blakus stāv cita sieviete. Tiks apskatītas arī dažas citas feminisma teorijas, kas sevī ietver ar šo tēmu saistītas idejas un to interpretācijas.

Larsa fon Trīra filmu vienojošais elements ir sievietes tēls, kas neapzināti ir pašiznīcības priekšā. Sākot jau ar filmu „Mēdeja” un beidzot ar „Nimfomāne”. Galvenās iezīmes veidot šo sieviešu tēlu īpatnību kontekstā ar citiem filmu tēliem. Iezīmes kā naivums liek skatītājam just līdzī, tomēr spītība un neatlaidība ir tas kas ved uz iznīcību. Apskatot atsevišķos sieviešu tēlus evolūcijā filmas iekšienē un laika gaitā vērojams sievietes tēla gājums no naivuma caur pašaieliedzīgumu uz pilnīgu sagrāvi. Sievietes būtība, seksualitāte un uztvere, kas sasiestās ar reliģiju.

Filmēšanas paņēmiens ir, balstīts uz aktierspēli, kas tuvināta teātra estētikai, kā arī izmantoti tuvplāni, kas atklāj daudz vairāk no aktiera emociju gammas. Bieži izmantoti daudz dažādi estētiskie palīg līdzekļi, kas veido atmosfēru un ar minimāliem līdzekļiem panāk daudz vairāk nekā butaforiskas ainas. Ekstrēmi tuvplāni kas koncentrēti gan uz tēlu sejām, gan dažādām ķermeņa daļām (tajā skaitā) ģenitālijām panāk daudz lielāku iespaidu uz skatītāju nekā izmantojot vispār pieņemtos metaforiskos simbolus. Visiem skatiem ir jābūt naturāliem un aktieris pieņem spēles noteikumus, kas balstīti uz tuvplānu un garo kadru estētikas. Centrālais sievietes tēls pastāvīgi nonāk tuvā, atvērtā kadrā, kas ļauj apskatīt tēla iekšējo darbību. Montāža tiek pakārtota idejai, nevis estētiskajiem risinājumiem.

Larsa fon Trīra filmas ir mainījušās laika gaitā, bet stilistisku paņēmienu ziņā, tomēr satura ziņā palikušas vienotas. Priekšplānā izvirzītais sievietes tēls pārdzīvo dažādus apstākļus un situācijas, kas atklāj to personības un apkārtējo attieksmi. Apskatot tuvāk blakus esošo tēlu nozīmi un ietekmi, kā arī individuālo sievietes seksualitāti un sociālo nozīmi iespējams izprast kopsakarības sievietes attēlojuma iemeslam kā arī kontekstuāli izprast režisora ideju, kas pausta pateicoties dažādu dzimumu raksturlielumu izpausmēm. „Trīrs savus sieviešu tēlus nolemj brutālām ciešanām, seksuālam pazemojumam un visādi citādi ne tiem vieglākajiem likteņiem. Arī krāšņi nostāsti par Eiropas kino enfant terrible darba metodēm

filmēšanas laukumā (..) Viņš ir viens no retajiem režisoriem, kas gandrīz vienmēr izvēlas runāt caur sievietes tēlu, vīriešus atbīdot otrajā plānā un rādot tos blāvus un neizteiksmīgus. Trīrs pat kādā intervijā atzinis, ka ļoti izjūt sievišķīgo sevī un attiecīgi smeļas iedvesmu pats sevī, kad domā par savām varonēm. Mēs varam iet arī nedaudz tālāk un vēlreiz izlasīt citu viņa izteikumu: "Mani vīriešu tēli visā visumā ir idioti, kas ne sūda nesaprot." Varētu būt, ka Trīrs nav īpašā sajūsmā par cilvēci kā tādu un labākajā gadījumā to uzlūko caur drūmas ironijas prizmu, bet sliktākajā – ar neslēptu riebumu, bet apvainot viņu naidā tieši pret sievietēm tomēr šķiet absurdi. Viņš tās iznīcina – bet ar mīlestību.”¹

Par darba uzdevumiem izvirzīti:

- apkopot empīrisko materiālu vienotā informācijas lielumā, ko apskatot var izšķirt dažādu filmu un to tēlu neatkarīgu funkciju un nozīmīgumu, tomēr tajā pašā laikā redzot to vienotu kontekstā par sievietes tēlu šī režisora darbos. Sievietes kvalificēšana dažādu sociālo institūciju (šajā gadījumā attiecībā pret vīriešiem) kontekstā – kur sieviete ir māte, sieva, meita, tante, kā arī persona, kura veido attiecības ar apkārtējiem un ko nozīmē vai piešķir sievišķais dzimums šī tēla izpausmēs.
- Teorētiskā materiāla caurskatīšana un apvienošana ar konkrētā autora daiļradi un empīrisko materiālu gala rezultātā iegūto informāciju. Iezīmēt laika un telpas konteksta nozīmību teoriju pielietojumam.
- Veidot vienotu empīriskas dabas un teorētiskas ievirzes gala secinājumu, kurā atspoguļosies darba mērķis – deskriptīvā veidā atspoguļot sievietes tēlu Larsa fon Trīra filmās.

Iepriekšminētie uzdevumi ir sarindoti secīgi, jo tie ir izrietoši viens no otra, lai nodrošinātu izvirzītā mērķa sasniegšanu.

Pētāmā darba ievirze galvenokārt ir aprakstoša un interpretējoša, jo kā jau izvirzītajos darba uzdevumos tika minēts, ka darba uzbūve sastāvēs no tēlu aprakstiem, kas tiks interpretēti feminisma teorijas ietvaros. Izpētes objekts tiks atrasts filmās un materiālā par šīm filmām kā arī aprakstos par režisoru, savukārt sievietes tēls tiks interpretēts kino feminisma un psihoanalīzes kontekstā. Par primārajiem avotiem uzskatāmi dažāda veida materiāli par režisoru Larsu fon Trīru, kā arī šim darbam izmantojamās filmas. Pie sekundārajiem avotiem saucami ir visi teorētiskie materiāli – feminisma un psihoanalīzi saturoši izdevumi. Pie

¹ <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/6812>

terciārajiem avotiem minami dažādi interneta resursi kas nepretendē uz zinātniska rakstura informācijas nesējiem – internetā pieejami apraksti par filmām, dažādi preses raksti par režisoru, kā arī viedokļi, kas tiek rakstīti par dažādām šī autora filmām.

III. REŽISORA LARSA FON TRĪRA DAIĻRADES ĪPATNĪBAS

Šajā nodaļā galvenais mērķis ir apkopot informāciju par režisora daiļrades iezīmēm, kuras var novērot kā filmu veidošanas pamatnosacījumus. Veicot īsu ieskatu Larsa fon Trīra biogrāfijā mēģināt saskatīt kādas iezīmes, kas apliecinātu filmās redzamo tēmu nozīmīgumu režisoram. Kā arī redzēt filmu motīvu aizguvumu no režisora personīgās pieredzes. Apkopojot režisora daiļrades zīmīgākos raksturlielumus, noskaidrot pamatprincipus pēc kādiem režisors vadās, veidojot savas filmas un tajās redzamos tēlus. Filmu uzskaitījums un to īss apraksts spēj nodrošināt pamatinformāciju par daiļrades ievirzi un režisora rokraksta īpatnību. Pieminot gan tēlu veidošanas pamatnosacījumus, gan filmēšanas paņēmienus, kas veido tēla tehnisko atainojumu, kas piešķir tēlam vizuālās iezīmes un psiholoģisko atainojumu. Mērķi piepildot būtu iespējams izprast daiļrades ietekmes avotus.

Režisors

Larss fon Trīrs (Lars von Trier), (dzimis Larss Trīrs, 1956.gada 30.aprīlī) ir dāņu kinorežisors un scenāriju autors. Viņš ir saņēmis speciālo žūrijas balvu Kannu kinofestivālā par filmu "Eiropa" (1991) un Grand Prix Kannu kinofestivālā par filmu "Šķeļot viņus" (1996). Oriģinālais mūzikls "Dejotāja tumsā" (2000) saņēma galveno balvu Palm d'Or Kannās. Par filmu "Dejotāja tumsā" fon Trīrs bija nominēts arī Amerikas Kinoakadēmijas balvai. Larss fon Trīrs ir Dogmas 95 manifesta autors, pēc kura principiem uzņemta fon Trīra filma "Idioti". Pirmā fon Trīra publiski izdotā filma bija eksperimentāla īsfilma The Orchid Gardener (1977). Pirmā pilnmetrāžas filma "Nozieguma elements" (Forbrydelsens element) sekoja septiņus gadus vēlāk. Fon Trīra filmās parasti centrālie tēli ir sievietes, kas saskaras ar psiholoģiskiem konfliktiem.²

Iepazīstoties ar šī režisora biogrāfiju un filmām redzams, ka visas filmas ir ļoti personīgas un intīmas pašam autoram, atsaucoties uz viņa dzīvi. L.fon Trīrs par zemapziņu - jo vairāk problēmu tiek noklusētas un noglabātas zemapziņā, jo vairāk tas būs bīstami un graujoši. No tā var secināt, ka režisoram ir svarīgi runāt par savas zemapziņas nodarbinātajām lietām, notikumiem un sajūtām.³

² http://lv.wikipedia.org/wiki/Larss_fon_Tr%C4%ABrs

³ <https://www.youtube.com/watch?v=sxg-um23ML4>

Apskatot Larsa fon Trīra biogrāfiju, kurā redzams, ka viņa māte mirstot atzinusi to, ka viņa bioloģiskais tēvs ir kāds cits vīrietis, nevis tas, par kuru tika uzskatīts.⁴ Tādēļ līdztekus patiesuma un godīguma tēmai, skarot vecāku un bērna attiecības, redzamas sievietes, kurām ir kāda veida attiecības ar zēniem – piemēram, „Dejotāja tumsā” mātes un dēla attiecības – mātes centieni nodrošināt zēnam labāku nākotni cieš neveiksmi, vai „Melanholija” parāda mātes māsas un zēna attiecības, viņa beznosacījuma mīlestību un ticību mātes māsas stāstītajām pasakām, kā arī paša zēna attiecībām ar māti. Visas balstītas uz abpusēju mīlestību, tomēr nevienās no tām nav vīrieša spēcīgas ietekmes, jo, iespējams, pagriežot to no aspekta, kuram režisors ne piekrīt, ne noliedz, ka sievietes tēli ir paša L.fon Trīra personības spoguļattēls, to var traktēt citādi. Šeit nav iespējams pielāgot Z.Freida⁵ izveidoto Edipa kompleksu, jo neatspoguļojās jebkāda greizsirdība uz zēna tēvu saistībā ar māti, tomēr viennozīmīgi, ka tēva tēma pašam L.fon Trīram ir bijusi svarīga. Iespējams, ka šeit iespējams attiecināt kādu no Edipa kompleksa atvasinājumiem.

Lai arī Lakāna teorija vēsta par skatienu filmā, to varētu attiecināt arī uz autorību, tā ir režisora skatīšanās uz sievieti. Gan kā zēnam uz māti, gan vīrietim uz sievieti. Zēna skats uz māti tika aprakstīts rindkopu augstāk, bet vīrieša (Larsa fon Trīra) skatiens uz sievieti ir dažāds, ietverot sevī traģiskumu, ko izdzīvo šīs sievietes. Tiek minēts, ka Larsa fon Trīra galvenās varones filmās izdzīvo viņa fobijas un bailes. Caur sievietes skatienu uz citām personām atklājās tās skatījumu, bet caur skatu uz sievieti atklājas cilvēka dabas neglītākie aspekti un nekāda veida tieksmi uz perfekciju. Kā pats režisors preses konferencē par filmu „Melanholija” atzinis, ka pats pieredzējis šādu depresijas stāvokli un smagu alkohola lietošanu, no tā var secināt, ka Justīnes tēlā ir ielikta kāda daļa paša Trīra dzīves un pieredzes, tikpat daudz viņas māsas tēlā. Filma nav veidota par pasaules bojāeju, bet gan par spēju ar to samierināties. Apstākļi parāda, jeb pierāda Trīra cīņu ar melanholiju un spēju no tas izklūt caur terapiju – filmu.

L.fon Trīra skatiens uz cilvēku ir atbrūņojošs, nepieļaujot perfekta cilvēka pastāvēšanu. To pierāda 2003. gadā kopprodukcijā ar Jorgenu Letu veidotā eksperimentālā filma „5 kavēkļi”, kas tieši atsaucās uz Leta 1967.gada filmu „Perfektais cilvēks”. Šī divpadsmit minūšu garā filma Trīram bijusi iemesls, lai izaicinātu J.Letu un pierādītu, ka perfekcija nav iespējama. Šis eksperiments pārveidojot, šo filmu pēc Trīra noteikumiem, ir viņa psihoanalītisks darbs – izaicināt kādu un izprovocēt uz pašanalīzi. Kā iepriekšējā rindkopā minēts par sievietes tēla

⁴ Stevenson, Jack, 'Lars Von Trier', British Film Institute, 2002

⁵ <http://www.iep.utm.edu/freud/>

dīvainībām, neglītumu un psihes neparastajiem stāvokļiem, pierāda, ka Trīra domāšana vērsta uz mēģinājumu parādīt cilvēku no reālā ne Holivudas skaistuma viedokļa.

Tāpat arī kailuma tēma ir būtiska šī režisora daiļradē. „Nimfomānija”. L.fon Trīrs audzis nūdistu ģimenē un bērnībā pabijis nūdistu nometnēs. Ir iespējams pieļaut, ka kailums režisoru ir pavadījis no bērnības, tomēr nav skaidrs kādā virzienā tas ir ietekmējis sākotnēji bērnu un pieaugot, iekļaujoties sabiedrībā, kurā tā nav masu pārlicība. Iespējams arī tādēļ kailums kas izmantots daudzās režisora filmās netiek pasniegts kā kas īpašs, bet pieņemams pašam filmas režisoram, bet ne vienmēr skatītājam. Šeit būtu iespējams atsaukties uz Z.Freida teoriju, ka visi cilvēki bērnībā ir pieredzējuši kāda veida seksuālu traumu, kas ne vienmēr ir fiziska.⁶

„Dzīves paradokss, ko Trīrs veiksmīgi ir pamanījis un izcēlis savās filmās, ir tas, jo vairāk tu piedod cilvēkiem pāri nodarījumiem un jo spēcīgāk viņus mīli, ziedojoties fiziski vai garīgi, jo vairāk pieaug viņu naidis, skaudība un ļauna izturēšanās pret tevi. Besa no „Šķeļot viņus”, Greisa no „Dogvilas” un Selma Jezkova no „Dejotāja tumsā” mīlestību pret tuvāko, uzticēšanos un piedošanu paceļ augstākā līmenī (Jēzus līmenī), virs sabiedrības morāles un ētikas normām. Visas trīs sievietes savu ķermeni un pašlepnumu atdod pilnīgai iznīcināšanai, pacietīgi pieņem visus pazemojumus, apmelošanu, apzagšanu, izvarošanu, izdzīšanu, nomētāšanu ar akmeņiem, jo „viņi nezina, ko dara”. Viņas apbrīnojami tic labajam cilvēkos un nekas nevar mainīt šo pārlicību.”⁷ Iespējams, ka caur labo režisors tikai vēlējies paspilgtināt sliktu, kas vērojams apkārt. Dažādos apstākļos nonākušās sievietes izvēlas vai pakļaujas apstākļiem, kas veido tēlu morāles principus. „Besa un Selma mirst kā upuri, bet Greisa galu galā izvēlas pieņemt bendes lomu un filmas noslēgumā pavēl nodedzināt ciemu ar visiem tā iemītniekiem, kas mēnešiem viņu verdzinājuši, izkalpinājuši, izvarojuši, apvainojuši un turējuši pieķēdētu suņa vietā. Vai tu neizrēķinātos ar tādiem cilvēkiem, kuri pret tevi tā izturējušies?! Besa un Selma ir savādnieces, vārās dvēseles, kurām vajadzīga aizgādība, jo vienas pašas tās vienkārši šajā pasaulē neizdzīvos. Abām ir uzticamas draudzenes, kas cenšas pasargāt no destruktīvas rīcības, kura nenovēršami ved uz galu. Bet Besai un Selmai mērķis ir augstāks par līdzekļiem. Besa tiek izraidīta no vietējā ciematiņa sabiedrības, baznīcas, no viņas novēršas māte, aizslēdzot durvis un neielaižot vairs mājā, bet viņa tic, ka viņa spēj glābt sava vīra dzīvību, atdoties visnelietīgākajiem izmantotājiem.

⁶ <http://www.iep.utm.edu/freud/>

⁷ <http://www.iinuu.lv/lv/dziveszinai/kino/larsa-fontrira-filmas>

Ticība ir pārāka par prātu, medicīnas diagnozēm, sabiedrības viedokli, tradīcijām, normām. Vīrs izdzīvo, Besa mirst, bet viņa savu sūtību uz šīs zemes ir izpildījusi.”⁸

Filmas

Kopumā apskatot Larsa fon Trīra astoņas filmas, kuras iedalāmas dažādās triloģijās attiecīgi pēc tēmas, ir uzskatāmi redzams, ka filmu tematika ir dažāda, bet tām visām ir vienojošas iezīmes. Kā galveno iespējams minēt to ka režisors izvēlās sieviešu tēlu kā noteicošo savu filmu stāstu rādīšanai, kas ietekmē to kā stāsts tiek stāstīts un uztverts. Izvēlētos vienu vai otru dzimumu kā galveno vēstījuma nodošanai veidojas citāda veida nozīmes lai arī apstākļi būtu vienādi. Filmas ir tapušas laika posmā no 1988.gada līdz 2014.gadam, kas liecina gan par attīstību tehnoloģiju ziņā, gan tematikas nozīmīguma ziņā, gan režisora pieredzes ziņā. Kopskatā skatoties uz filmām ir iespējams sacīt, ka, tāpat kā vienas filmas ietvaros sievietes tēls evolucionē, tāpat redzams kā tas attīstījies no filmas „Mēdeja” kas ir grieķu tragēdijas adopcija līdz pat pēdējai filmai „Nimfomāne”. Visu filmu pamatā ir sievietes stāsts un attiecības ar pasauli un apkārtējiem, kā arī dažādi raksturlielumi kas sastopami dzīvē kā daļa no attiecībām – nodevība, pazemojums, seksuāla vardarbība, varas izmantošana, iekāre. Tas dažādu kombināciju un proporciju iznākumā veido attiecīgos tēlus, šajā darbā apskatot sievietes tēla iezīmes.

Sievietes tēla izvēle pamatojoties uz lomu ir dominējošā prakse Larsa fon Trīra daiļradē, lomas mēdz būt sarakstītas konkrēta tipa sievietei ko režisors redz kā tēlam vispiemērotāko un ideju nesošāko.

Filmām raksturīgi uzsvāri gan stāsta stāstījuma ziņā kā arī tehnisku parametru un filmējumu ziņā, kas ietver sevī to, kā stāsts tiek stāstīts. Kā atzinis pats režisors viņš rakstot scenārijus iedomājas konkrētus kadrus un lai tos vislabāk iegūtu lielāko daļu atrodas pats uz filmēšanas laukuma ar kameru, lai spētu atrast konkrēto un piemēroto savas idejas izklāstam. Režisora rokraksts, kas cauri gadiem ir ieņēmis drošu vietu dāņu un Eiropas kino pasaulē un izraisījis dažādu attieksmi skatītāju vidū. Lars fon Trīrs mēdz teikt, ka sievietes tēlā atspoguļojas viņa morālais stāvoklis, tomēr no intervijām un aprakstiem iespējams secināt, sieviešu lomu atveidotājas viņš izvēlas pēc personīgiem ieskatiem saistībā ar aktrisi. Piemēram, Bjorku Lars fon Trīrs sākotnēji izvēlējies mūzikas celiņa veidošanai, bet, iepazīstot dziedātāju, tuvāk uzaicinājis galvenās lomas atveidei.⁹

⁸ <http://www.iinuu.lv/lv/dziveszinai/kino/larsa-fontrira-filmas>

⁹ Stevenson, Jack, 'Lars Von Trier', British Film Institute, 2002

Turpmāk minētās filmas ietilpst trīs dažādās triloģijās, kas viena no otras atšķiras, tomēr tikai „Dogvilas” un „Manderlejas” gadījumā ir turpinājums iepriekšējai filmai. Triloģijā ar nosaukumu „Zelta sirds” ir „Šķeļot viļņus”, „Dejotāja tumsā” un „Idioti”, šajā darbā tiks apskatītas tikai pirmās divas, izvēloties tās par visatbilstīgākajām šī darba kontekstā. Kopīgās iezīmes filmu saturā var minēt ziedošanās savam tuvākajam, vārda turēšana, uzticība un vilšanās. Filmā aizskārta tēma par svešinieku – svešķermeni starp citāda veida cilvēkiem un tā uzvedības modeli, tas skarts sekundāri, tomēr ir svarīgi filmas tēlu kontekstā.

Triloģijā ar nosaukumu „Amerika: Iespēju zeme” ir filmas „Dogvila”, „Manderleja” un pagaidām neproducētā „Vašingtona”. Fakts, ka pats režisors nekad nav bijis Amerikā, ir pierādījums tam, ka tas ir tikai viņa koncepts un ideja par tur norisējušiem vēsturiskiem notikumiem.¹⁰¹¹ Pēdējā triloģija, kas noslēgta ar divdaļīgo 2014.gada filmu ir dēvēta par „Depresijas triloģija”, kas sastāv no filmām „Antikrists”, „Melanholija” un „Nimfomāne”. Filmas vieno režisora rokraksts, kas atspoguļojas gan filmēšanas paņēmienā, gan apskatītajās tēmās.

Filmēšanas paņemiens ir, balstīts uz aktierspēli, kas tuvināta teātra estētikai, kā arī izmantoti tuvplāni, kas atklāj daudz vairāk no aktiera emociju gammas. Bieži izmantoti daudz dažādi estētiskie palīg līdzekļi, kas veido atmosfēru un ar minimāliem līdzekļiem panāk daudz vairāk nekā butaforiskas ainas. Ekstrēmi tuvplāni kas koncentrēti gan uz tēlu sejām, gan dažādām ķermeņa daļām (tajā skaitā) ģenitālijām panāk daudz lielāku iespaidu uz skatītāju nekā izmantojot vispār pieņemtus metaforiskos simbolus. Visiem skatiem ir jābūt naturāliem un aktieris pieņem spēles noteikumus, kas balstīti uz tuvplānu un garo kadru estētikas. Centrālais sievietes tēls pastāvīgi nonāk tuvā, atvērtā kadrā, kas ļauj apskatīt tēla iekšējo darbību. Montāža tiek pakārtota idejai, nevis estētiskajiem risinājumiem.

Filmu diagēzē izmantotie dažādie simboli ietver sevī blakus informāciju, kura piešķir apskatītajai tēmai lielāku nozīmi un skaidrojumu, paliek iespēja, ka daži no simboliem un tēliem filmās atrodas intuitīvu un estētisku iemeslu dēļ. Režisors intervijās nenorāda uz ko konkrētu – kā būtu jālasa viņa filmās redzami simboli un vai visam var piešķirt semiotisku analīzi.

¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Lars_von_Trier

¹¹ Stevenson, Jack, 'Lars Von Trier', British Film Institute, 2002

Režisora biogrāfijas un daiļrades apkopojums veido kontekstu, kurā iespējams apskatīt turpmāk izvēlētas astoņas filmas, kas spilgtāk raksturo sievietes tēla identitāti Larsa fon Trīra filmās, izceļot būtiskāko kā arī apskatot attiecības ar tēliem, ko režisors veidotu, lai papildinātu galveno sievietes tēlu. Visu filmu pamatā ir sievietes stāsts un attiecības ar pasauli un apkārtējiem, kā arī dažādi raksturlielumi kas sastopami dzīvē kā daļa no attiecībām – nodevība, pazemojums, seksuāla vardarbība, varas izmantošana, iekāre. Tas dažādu kombināciju un proporciju iznākumā veido attiecīgos tēlus, šajā darbā apskatot sievietes tēla iezīmes.

IV.SIEVIETES TĒLA ANALĪZE REŽISORA FILMĀS

Sievietes tēlu iespējams raksturot pēc dažādām rakstura iezīmēm, vizuālajiem risinājumiem kā arī apkārtējiem tēliem, ko apzināti ir izvēlējis režisors, lai panāktu maksimālu rezultātu. Mērķis ir izdalīt dažādus raksturlielumus, kas papildināti ar piemēriem no filmām, lai atrastu kopsaucēju tēlu konstrukcijā. Izceļot iezīmes saskaņā ar kopsakarības vai atšķirības ko režisors, veidojot tēlus, devis to izpausmēs un attiecībās ar citiem. Sasniedzot mērķi būtu iespējams apvienot galvenās rakstura iezīmes, kas vieno tēlus, lai tās vēlāk izdalītu dažādās kategorijās un apskatītu principus, kas teorētiski izriet no raksturus veidojošajiem elementiem. Izmantojot tiešus filmu piemērus pamatot šo elementu klātesamību dažāda laika posmu un tēmu ietvaros. Pieņemot, ka filmas ir vērtējamas pēc tajās doto raksturu uzbūves, nevis filmas estētikas, tehniskā risinājuma, vai pamat stāsta. Kārtojot filmas blokus pēc triloģiju iedalījuma.

Sievietes tēla rakstura iezīmes, emocionalitāte

Ir iespējams izdalīt sievietes iracionālās dabas iezīmes, kas izvēloties sievietes tēlu un raksturojot to no psiholoģijas aspekta un pieņemot stereotipiskus pieņēmumus, kas izveidojušies tās teorētiskajā un praktiskajā pieredzē.

Filmā „Mēdeja” aizgūtais grieķu mīts Dreijera scenārijā tiek tuvināts klasiskam darbam, bet Larsa fon Trīra rokraksts tajā skaidri iezīmējas. To var redzēt gan filmēšanas paņēmienā, gan vizuālajos estētiskajos paņēmienos. Šī ir pirmā filma kas režisora daiļradē par centrālo tēlu nostāda sievieti. Sieviete, kura ir spēcīga, bet tiek nodota un ir atriebīga. Spēcīgā mīta radītā stereotipiskā Mēdejas loma ir adaptējusies arī šajā darbā, kas ataino spēcīgas sievietes gribu, likteni un rīcību. Iracionalitāte atklājas Mēdejas greizsirdības aspektā, kas liek šim tēlam pavērsties pret savu dzīvi un likteni un jūtu vadītā nonāvēt savus dēlus, kas būtu kā pierādījums viņas ciešanām un atriebe savam pāri darītājam.

„Zelta sirds”

„Šķeļot viļņus” ir pirmā režisora filma, kura ir autora oriģināldarbs, kurā iezīmēja sievietes tēls. Filmas galvenā darbība risinās ap precēta pāra attiecībām, kas noved pie sievas ētikas normām neatbilstošas uzvedības. Šāda tipa uzvedība ir provocēta no viņas vīra, kas sievietes tēlam piemītošajiem režisora dotajiem raksturlielumiem veido pašreizējā un spēcīgu mīlestības motīvu. Jaunā sieviete vārdā Besa dzīvo uz Skotijai piederošas salas, kurā valda stingri reliģiski noteikumi un kurā nelabprātīgi tiek pieņemti svešinieki. Filmas sākumā sievietes tēls veidots kā tēls ar vajadzību, kas nostāda pret ierastajām normām, tomēr panākot savu taisnību, sieviete ir pārliecinājusī visus par viņas laulībām ar Janu, kas ir svešinieks, tas ir redzams gan kāzu norisē, gan turpmākajā filmas notikumu gaitā. Tiklā un naivā Besa sava jaunā vīra ietekmē mainās, un pati kļūst par svešinieci.

Besa ir trausla, naiva un nevainīga, tomēr jau filmas sākumā vērojamā Besas ierosinātā nevainības zaudēšana uzreiz pēc kāzu ceremonijas, liecina par jaunās sievietes vēlmi būt citādi un piepildīt Jana cerības. Besa darbojas pretēji savas ģimenes un baznīcas vecāko vēlmei un ticībai. Infantilā reakcija uz savu un vīra kailo ķermeni, ticība augstākiem spēkiem un absolūta nodošanās Jana mīlēšanai pierāda Besas vājumu – tēls veidots, lai maksimāli tam varētu just līdzī. Abu jaunlaulāto starpā valda kaisle, saskaņa un mīlestība, Jans apbrīno un iekāro Besas naivumu, turpretī Besu aizrauj Jana citādums, nepareizība. Pagrieziena punkts abu attiecībās un Besas tēlā ir vīra došanās jūrā. Besa kļūst nepacietīga un vēlas, lai Jans ātrāk atgriežas krastā, Besai lūdzot Dievu, tas it kā piepildās, Jans piedzīvo negadījumu un kļūst paralizēts. Reliģija un baznīca ir salas iemītnieku ļoti liela dzīves sastāvdaļa. Sarunas baznīcā ar Dievu, kā arī Dieva atbildes caur Besas muti liecina par viņas maksimālu uzticēšanos augstākiem spēkiem, kas viņai ir ļoti svarīgi, jo mirklī kad viņas darbības no ētiskā viedokļa vairs nav atbalstāmas un pieņemamas gan baznīca (šajā gadījumā arī Dievs, kas izrāda savu niknumu caur pašu Besu), gan ciema iedzīvotāji no viņas novēršas un uzskata par nepieņemamu.

Besas ziedošanās savam vīram, uzskatot, ja tiks piepildītas viņa vēlmes, tiks glābta viņa dzīvība. Jaunā sieviete jūtas vainīga un lai arī sākotnēji, vīra pieprasītais šķiet nepieņemams, tomēr ar laiku it kā pierādoties tam, ka Besa ar savu rīcību it kā var mainīt vīra stāvokli, to pieņem par pareizo izvēli. Pieturoties pie šāda veida ticības, jaunā sieviete zaudē dzīvību

pieaugošās seksuālās vardarbības un prostitūcijas dēļ. Pēc viņas nāves, Jana veselības stāvoklis manāmi uzlabojas, šķietami viņas nāve ir devusi viņam dzīvi.¹²

„Dejotāja tumsā” veidota pēc principa, kurā sievietes tēls saglabā savas rakstura iezīmes un morāles stāju, lai arī tas noved pie tēla bojāejas. Šīs filmas galvenā varone ir Selma Jeskova, kura ir čehu imigrante, kura uzturas Amerikas Savienotajās Valstīs. Viņas galvenais mērķis ir nodrošināt labāku nākotni savam dēlam, kas nebūtu iespējams Čehoslovākijā. Selmas dēls, tāpat kā viņa pati cieš no acu slimības, kas progresējot cilvēku padara aklu, tomēr māte, lai, to nepieļautu, ir ieradusies Amerikā, strādā fabrikā virsstundas un ir atradusi ārstu, vienīgais kas viņai pietrūkst ir atlikusī daļa no naudas summas, kas jāsamaksā par operāciju. Vīrieša tēls (šajā gadījumā dēla tēvs) blakus Selmai nav, par viņu nekas nav zināms, tas tiešā veidā vērš uzmanību uz Bilu, kurš ir policists un zemes īpašnieks, uz kuras jaunā sieviete irē vietu treilerim. Konfliktsituācija veidojās dēļ naudas – Bilam ir nepieciešama nauda, izvēloties vieglāko ceļu un zinot iespēju, viņš to paņem no bezspēcīgās Selmas.

Notikumi risinās sešdesmito gadu Amerikā, tomēr daļu filmas, kas ir mūzikla daļa ir redzama Selmas fantāziju pasaule, kuru viņa izmanto, lai justos labi. Dziesmas ir vienīgais veids, kurā jaunā čehoslovākiete ir pilnībā funkcionējoša, kas ietekmē skatījumu uz viņu kontrastā ar filmā redzamo naivo un aklo sievieti.

Vientuļās mātes tituls, naivums, progresējošā slimība un pašai dziedīgā ziedošanās dēla nākotnei veido līdzjūtības faktoru, kas savā veidā attaisno Selmas izdarīto slepkavību. Tieši šāda veida tēls ir vērsts uz nevainīgumu citu acīs, kas paspilgtina naivo vēlmi pasargāt savu pāridarītāju, lai arī tas nozīmētu drošu nāvi. Selmu aizrauj steps, mūzikli, kas veiksmīgi filmas gaitā atklāj Selmas domas ārpus klusās un nerunīgās jaunās sievietes čaulas. Tas veido pieturas, un atslābuma punktus filmas norisē tomēr diezgan smagnēji paspilgtina tēla iezīmes, kas izveido Selmas tēla kopumu.

¹² <http://www.unomaha.edu/jrf/bessthe.htm>

„Amerika: Iespēju zeme”

„Dogvila” Kinolentes darbība notiek vienā vienīgā paviljonā, kurā tad arī ir «uzbūvēta» mazā Amerikas kalnu pilsētiņa Dogvila. Tās vizuālā izskata paspilgtinājumam ir izmantotas dažas dekorācijas (benķītis, zvans, aizvēsturiska kravas automašīna), taču ielas, mājas, krūmi un pat suns ir vienkārši uzzīmēti ar krītu uz paviljona grīdas. Ēku fasāde, durvis un viss pārējais skatītājiem (tāpat kā filmas galvenajiem varoņiem) ir jāiedomājas pašiem. Viss vairāk vai mazāk sākas ar to, ka Lielās depresijas laikā, aizgājušā gadsimta 30. gados jauna sieviete vārdā Greisa iemaldās Dogvilā. Viņa bēg no gangsteriem. Un pirmais cilvēks, kurš viņu mazajā pilsētā pamana, ir vietējais filozofs Toms Edisons. Puisim iepatīkas Greisa, un viņš nolemj meitenei palīdzēt. Tomam izdodas pārliecināt pārējos pilsētas iedzīvotājus, ka Greisa būtu pelnījusi palikt uz dzīvi Dogvilā. Taču drīz vien, sajuzdami sava veida varu pār jauno meiteni, Greisas atkarību no dogvīliešu izpalīdzības un žēlsirdības, pilsētas «labie ļaudis» sāk pamazām rādīt savas patiesās sejas. No ikdienas darbu palīdzes Greisa pamazām kļūst par Dogvilas iedzīvotāju kalponi, kurai ciematiņa ļaužu labā nākas ziedot ne tikai savas rokas un darbaspējas, bet arī savu ķermeni.¹³

Greisas parādīšanās ciemā kā brīnums un glābiņš gan ciemam, gan pašai jaunajai sievietei. Sākumā ierodoties kā iespējamai mesijai, tas pagriežas pret Greisu. Reliģiskajā ciemā Dogvila iedzīvotāju vienmuļajā ikdienā parādās Greisa, kas tiem dod enerģiju, to paņemot no viņas.

Greisa ierodas nakts aizsegā ar noslēpumu, kuru neizpauž, tomēr viņa nevēlās sākotnēji palikt, Toms, kurš ir šī ciema ideju ģenerators pierunā jauno sievieti uzturēties ciemā. Greisas kā tēla uzdevums ir vienot visu ciema iedzīvotāju likteņus un atklāt to rakstura īpašības. Tēla struktūrā izmantotas tādas iezīmes kā naivums, pašai ziedošanās un samierināšanās. Šī tēla likteni nosaka apkārt esošie un nedod iespēju pašnoteikties, sākotnēji ārēji pieņemamā situācija kā svešķermenim ir saprotama, tomēr laika ritējums liecina par tā nepareizību. Sieviete, kas acīmredzami ir piedzīvojusi labākus laikus (spriežams pēc ārējā izskata filmas sākumā) sākotnēji piekrīt darījumam par patvērumu, jo nevēlās atgriezties no turienes kur nākusi, lai gan ir ar mieru doties tālāk, tomēr tas filmas galvenajā notikumu pavērsiena punktā vairs nav iespējams. Tēla evolūcija no noslēpumainas svešinieces transformējas uz lokālo cilvēku pieņemtu līdzcilvēku, kuru izmantojot, un pārkāpjot robežas, jaunā sieviete kļūst par fiziski, morāli un seksuāli izmantotu upuri. Greisas ierašanās rada iespēju ciema iedzīvotājiem pierādīt sevi no labākās puses, tikai viņu labvēlīgajai rīcībai nav

¹³ . <http://www.apollo.lv/zinas/valda-pana-recenzija-filmam-dogvila/264648>

par velti, tai tiek prasīts pretī jaunās sievietes ieguldījums, kas pāraug viņas izmantošanā. Tomēr filmas noslēgumā atklājas patiesā jaunās sievietes izcelsme, kā rezultātā tiek atdarīts pāridarītājiem, kas šajā gadījumā gan tiešā, gan netiešā veidā ir visi ciema iedzīvotāji.

„Manderleja” ir turpinājums filmai „Dogvila”, kurā tiek parādīti notikumi pēc dramatiskajiem notikumiem iepriekšējā ciemā. Ir 1933. gads, Lielās depresijas laiks. Greisa kopā ar savu tēvu un viņa gangsteru bandu siro cauri visai Amerikai. Alabamas štatā viņi nonāk nomaļā plantācijā Manderlejā, kur, kā atklājas, joprojām turpinās verdzība, kaut pārējā Amerikā tā atcelta jau pirms 70 gadiem. Filma tiek atvērta ar informatīviem kadriem par notikumu gaitu un apstāšanos pie plantācijas ar nosaukumu „Manderleja”, kur nejaušības pēc uzkavējoties, kādu brīdi ilgāk pie mašīnas piesteidzas sieviete, kas uzrunā tieši Greisu un aicina novērst netaisnību. Greisa, cēlu nodomu un "svētu dusmu" pārņemta, nolemj izmainīt šo netaisnību un iejaucas notiekošajā... Viņas centieni izveidot ideālu un demokrātisku valsti diemžēl piedzīvo sakāvi. Greisa dāvā vergiem brīvību, bet viņi nezina, ko ar to iesākt, jo pieraduši pie drošības, kad viņu vietā visu izlēma kāds cits.¹⁴ Sekojot iepriekšējā filmā redzētajam tēlam, ir zināms Greisas raksturojums, kā arī pārdzīvotais un attiecības ar tēvu. Notikumu gaita noved pie tā, ka Greisa piekrīt palikt un palīdzēt brīvlaistajiem vergiem.

Greisas spītība palikt pie sava un aizstāvēt tos, kas nevar pastāvēt par savu liek naivi uzticēties savām spējām ko mainīt. Palielot vietā, kur ne visi ir apmierināti ar notiekošo, tēvs ļauj meitai izvēlēties dažus no saviem vīriem, lai šoreiz viņa būtu drošībā. Šīs sievietes tēls akli uzticas un pašai izlēma vēlās palīdzēt, un nemanot no labdares kļūst par problēmu radītāju, kurai rezultātā ir jācieš. Arī šajā filmā tēls vēro notiekošo un mēģina to ietekmēt pozitīvi, tomēr apkārtējie nav spējīgi adaptēties situācijā ko mākslīgi radījusi jaunā sieviete. Tomēr filmas gaitā pieņemot jaunus noteikumus redzamas dažādas pārmaiņas apkārtējos tēlos, tie atklāj savu patieso būtību, kas veido kontekstu, kurā jaunā sieviete ir spiesta dzīvot. Nenoliedzami, ka Greisas tēls atdod pietiekoši daudz apkārtējiem, un jaunā sieviete filmas kulminācijā iegūst jauna veida pieredzi, kas viņu pietuvina tam, kas viņa pati nav vēlējusies būt. Perot melnādaino vīrieti Greisa kļūst emocionāla un pieļauj to no kā sākotnēji pati mēģinājusi glābt. Tēls filmas gaitā sastopas ar situācijām, kurās pierādās, ka ideja ir bezspēcīga pret apstākļiem un iespējām, nekā nav viennozīmīgs un iepriekš paredzams un katram ir sava kārtība. Brīvība ne vienmēr ir tas pēc kā jātiecas.

Greisas seksualitāte pēc iepriekšējās filmas pieredzes ir kļuvusi daudz slāpētāka, tomēr tā rodas pret vīrieti, kuru nedrīkstētu iekārot un kurš vēlāk izrādās ir vainīgs pie tā, ka

¹⁴ <http://filmas.oho.lv/Manderleja/669>

Manderlejā brīvība nav iespējama. Sievietes iekāre šajā gadījumā ir spēcīga, nekontrolējama un, nonākot pie akta, tā kļūst nepatīkama. Iedomas par iekāres objektu vainagojas aktā, kurā sieviete vairāk tiek pazemota, nekā iekārota.

„Depresija”

„Antikrists” ir filma, kas raksturojama kā mistisks psiholoģisks trilleris, kas stāsta par laulāta pāra attiecībām pēc viņu dēla nāves. Mirušā bērna māte ir bēdu un vainas sagrauta un slimnīcā iziet psihiatra parakstītu ārstēšanās kursu ar medikamentiem, līdz viņas vīrs psihologs, kas specializējies kā psihoterapeits, uzstāj, ka sievai jāatgriežas mājās, lai ārstētos pareizāk.

Šī filma režisora daiļradē ir pirmā kas atklāti rāda seksuālu vardarbību ne tikai akta laikā, ir ļoti atklāta un savā naratīvā atklāj pašiznīcības un depresijas stāvokli, kas ir pret dabisku un neizskaidrojams. Filmas galvenie varoņi, kuriem vārdi nav, jo režisors šajos tēlos ir vēlējis ielikt dzimuma arhetipus, nevis atsevišķus cilvēku raksturus. Filmas sākums ir traģisks pavērsiena punkts sievietes tēlā, jo filmas atklāšanas kadros vērojams pāra nodošanās seksuālam aktam, kamēr viņu vienīgais dēls izkrīt pa logu, kā rezultātā mirst.

Sievietes tēls veidots tā, ka dēla nāve ir iemesls smagai depresijai, kas radusies vainas apziņas dēļ. Vīrieša un sievietes attiecības kļūst formālas, jo vīrietis pēc profesijas terapeits uzņēmās ārstēt savu sievu. Viņa viņu apvaino neiecietībā un vienaldzībā, kas manāma vīrieša tēla uzbūvē, kur viņa skatiens uz jauno sievieti ir vērstas novērojot un mēģinot izārstēt, nevēloties iesaistīties personīgā kontaktā. Kā daļu no terapijas viņš aizved viņu uz māju mežā, kas viņai atgādina par viņas dēlu un izraisa bailes.

Viņš ir veidots kā vīrieša arhetips, kas iemanto sevī gan fiziski, gan morāli spēcīga cilvēka pazīmes. Terapija kas tiek izmantota sievas ārstēšanai ir savu sēru novēršana un palīdzot viņai, viņš vairāk mēģina palīdzēt sev. Viņa uzskata, ka pirms negadījuma viņa viņam nav šķitusi interesanta, bet tagad pēc traģēdijas viņš uz viņu skatās kā uz izpētes objektu. Viņa kā sievietes arhetips ir ļoti emocionāla, iracionāla, seksuāli uzbudināta un nespēj tikt galā ar vainas apziņu un savu lomu dzīvē kā mātei un sievai. Sievietes seksualitāte un ar to saistītie simboli ir vērojami filmas garumā, parasti tie skatāmi dabā un ir izraisīti ārējo spēku iedarbībā, ja ņem vērā, ka seksualitāte ir daļa no dabas. Piemēram, lapsas ala, kas simbolizē dzemdi, kails koks fallu un čiekuru lietus vairošanās procesu, kas uzsverami liecina par sievietes reprodukcijā ievietoto enerģiju, kas ir daudz lielāka kā vīrieša. Negadījums, kura rezultātā mirst abu dēls noris mirklī, kad viņa sasniegusi akta klimaksu, kas pierāda lielāku iekāri pēc vīrieša nekā mātes instinktu.¹⁵

¹⁵ . <http://www.eyeskreen.com/antichrist-of-destroyed-genitals-and-haunting-imagery-dir-lars-von-trier-2009/>

„Melanholija”

Filmas stāsts ir par divu māsu nesaskaņām laikā, kad Zemei tuvojas Melanholija, kas ir planēta, draudot satriekties ar Zemi. Trīra ideja bija attēlot to, kā depresijas nomākts cilvēks augsta stresa apstākļos izturas daudz mierīgāk nekā citi cilvēki.

Filma ievērojami atšķiras no pārējām režisora filmām ar to, ka sievietes tēls netiek pakļauts ne seksuālai, ne morālai vardarbībai, nav pakļauts nekādai varai, tieši pretēji- spējīgs lemt par sevi. Seksa ainas gandrīz nav vērojams, ja parādās tad fragmentāri un diskrēti, un aizklāti.

Filma iedalīta divās daļās ar diviem nosaukumiem – Justīne un Klēra, kas norāda uz abu māsu vārdiem un katrā no šīm daļām atklājās viņu būtība. Pirmajā daļā galvenais tēls ir Justīne, kas attēlota kā melanholiska, depresīva būtne. Šī tēla nestabilitāte emociju izpausmē rada iespaidu par sava veida sevis neizpratni attiecīgajā situācijā. Sievietes tēls piedzīvo evolūciju un zaudē savu sievišķīgumu filmas gaitā – no sākotnējiem filmas kadriem kur Justīne vērojama kāzu kleitā ar dziļu dekolētē, tad filmas noslēgumā šis tēls redzams ar īsiem matiem un neuzkrītošas krāsas jātniekkostīmā. Tēls atbrīvojas no dalījuma dzimumos, zaudējot spilgtas ārējas iezīmes.

Filmas pirmajā daļā galvenā uzmanība tiek veltīta Justīnei, kura pierāda sevi kā trauslu un nestabilu būtni, kuras uzvedība nav adekvāta un kuras attiecības ar apkārtējiem ir īpatnējas. Justīnes rīcība ir, vērsta pret noteiktajām normām un rāmjiem, kuros viņa vēlas ielikt apkārtējie, varētu domāt, ka šis depresīvais tēls ir veidots, lai pašiznīcinātos, tomēr sākotnēji tas izjauc ārējo un apkārtējo pasauli. Šī tēla pretstats ir viņas māsas tēls – Klēra. Klēra ir klāt, lai atbalstītu un rūpētos par strupceļā nonākušo māsu. Rūpes par māsu ir dabiskas, pašas labklājība un ģimenes stāvoklis pierāda Klēras pretējo un veiksmīgo dzīvi. Tomēr otrajā daļā vērojama tēlu patiesā būtība – Justīnes tēlam ejot cauri dažādiem morāliem stāvokļiem, emocijas notrulinās un viņa kļūst daudz nosvērtāka, savukārt stresa situācijā atklājas Klēras neirozes. Abu sieviešu sociālās lomas ģimenē – attiecības pret tēvu, vīru, dēlu, māsasdēlu ir novērojamas vairāk pirmajā daļā, savukārt otrajā daļā parādoties liktenim (planēta Melanholija) visi kļūst vienādi tā priekšā, atbrīvojas no dzimuma.

Justīne šķiet vispasīvākā attiecībā uz neglābjami postošo iespējamību ko nodarītu planēta Melanholija. Sākotnēji ir iespējams pieļaut to, ka Justīnes vienaldzība ir skaidrojama ar viņas morālo stāvokli un slimību, tomēr vēlāk Justīnes skaidrā nostāja pierāda to, ka viņa ir samierinājusies ar pasaules bojā eju un gaida, noārdošo planētu, kas pieliktu punktu viņas

ciešanām un personības problēmām. Režisors intervijā atklāj :” Es pētīju melanholiiju. Antīkajā laikmetā par melanholiķi uzskatīja kādu, kuram bija labākas zināšanas vai kādu, kurš spēja pareģot nākotni. Tad vēl ir visas tās teorijas par sajūtām un ķermeņa šķidrums, kas saistīti ar planētu orbītām. Melanholiķi ir saistīti ar Saturnu. Man ļoti patika šī ideja, ka planēta visu absorbē. Tā ir metafora tam, kā melanholiija pazudina cilvēkus.”¹⁶

Vienā no visspēcīgākajām ainām ir Justīnes tēla seksualitātes apliecinājums, kas atklājas ainā pie upes. Sieviete guļ uz muguras upes krastā un neapzinoties, ka kāds viņu vēro sevi seksuāli apmierina skatoties uz zilo gaismu kas nāk no planētas Melanholiija. Klēras, sievietes skatiens ir pievērsts jaunajai sievietei, bet tā kā skatītāja skatupunkts ir arī Klēras skatupunkts iespējams, ka to varētu uztvert par vīrieša kā režisora vai vīrieša kā skatītāja skatienu.

„Nimfomāne”

Filma radīta nevis kā pornofilma, bet gan kā cilvēka uzvedības un kailuma atspoguļojuma piemērs. Trīrs provocē ar stāstu par jaunu sievieti un viņas neskaitāmajiem ķermeniskajiem, jutekliskajiem ekskursiem, kuros netrūkst puritāniskām acīm šokējošā.

Filmas galveno varoni sievieti, vārdā Džo smagi piekautu un bezsamaņā, tumšā pagalmā atrod pusmūža vīrietis Seligmans, kurš aizved sievieti uz mājām, kas rāda viņa uzticību. Džo uztic stāstu par savu pašdiagnosticēto un brīžiem visai apšaubāmo seksa atkarību nejauši satiktajam Seligmanam apgalvojot, ka dzirdētais liks viņu uzskatīt par sliktu un skumju būtņi, un tomēr acīmredzami izbaudot gan sevis stāstīto, gan tīksmu nespēju nožēlot savu nosacīti kļūdaino rīcību. <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/6812> Džo Seligmanam izstāsta savu dzīves gājumu un seksuālo pārdzīvojumus dzīves garumā. Viņas stāstījumu retrospekciju, kurā figurē "nimfomānes" neapmierināmā sāta apmierināšana visdažādākajās formās – gan bērniības rotaļas, gan pusaudžu gadu sekss ar svešiniekiem vilcienā, gan vēlākie intīmie sakari ar 10 vīriešiem ik vakaru, partneru un seksuālo aktu, un to detaļu ilustrācijas –, pārtrauc Seligmana ar tēmu absolūti nesaistītie eklektiskie salīdzinājumi ar makšķerēšanu, matemātiku, bioloģiju un mūziku, kas filmas vēstījumā figurē kā absurda komiskais motīvs un Trīra izaicinošās novirzes no filmas galvenā stāsta.¹⁷

Apskatot intervijas ar abām aktrisēm, kas atveido galveno sieviešu tēlu dažādos vecuma posmos, redzams, ka tas ir vienots tēls, bet tas nav izstrādāts vienoti, savstarpēji saskaņojot.

¹⁶ http://satori.lv/raksts/3889/Larss_fon_Trirs/Melanholijas_vieglums

¹⁷ <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/filmas-nimfomane-recenzija-melanholiija-seksa-maskas-14047219>

Tādēļ pieņemot vecuma diferenci ir iespējams pieņemt arī dažādo sievietes tēlu. Sievietes tēls tiek rādīts retrospekcijā atceroties sākumu savai atkarībai – nimfomānijai. „Nimfomānija - tā ir patoloģiska dzimumtieksme sievietēm, kas izpaužas kā nevaldāma tiekšanās pēc dzimumsakariem ar dažādiem partneriem (vīriešiem analogiska novirze tiek dēvēta par satiriāzi). Šī sindroma iemesli var būt gan uzmācīgi stāvokļi, gan agresīvas tendences - tieši tie nosaka nekontrolējamo uzvedību, kas vērsta uz seksuālo kontaktu, ar ikvienu cilvēku, neatkarīgi no viņa izskata, vecuma un pat dzimuma.”¹⁸ Vērojamas jaunās Džo gaitas, seksuālā apmierinājuma meklējumos.

¹⁸ <http://www.delfi.lv/sievietem/relationships/sex/piecas-lietas-kas-jazina-par-nimfomaniju.d?id=22559534#ixzz31jJZ4cOT>

Sievietei pievērtais skatiens, filmas tēlu ietekme uz sievietes tēlu

Nākamā iezīme, kas izceļ sievietes tēla īpašības un režisora panākto tēla daudz šķautņainību veido apkārtējie tēli, kā nozīmīgākais un darba pamatā izvirzītais ir sievietes kā skatiena objekta aplūkošana. Tēli veidoti tā lai gan režisors, gan skatītājs identificētos ar to kas skatās nevis uz to ko skatās. Tas panākts caur skatienu uz sievietes tēlu, kas ietver sevī arī seksualitāti. Šeit iespējams redzēt režisora darbos skopofilijas piemērus. Izmantojot uzskaitījumu, katras filmas ietvaros, uzradīt to klātesamību kataram sievietes tēlam, to filmu ietvaros, kas tiks apskatīti šī darba ietvaros. Secīgi veidojot uzskaitījumu filmu hronoloģiskā kārtībā.

„Mēdeja”

Kailums un kaisle kas valda kad Jasons satiek Glauki ir piesardzīgs, bet pastiprina ainu ar daudz smalkāku skaidrojumu. Kailuma un gultas skatus apskauj daudz plīvojoši audumi, kas rada miglas efektu un to, ka viss nav redzams, ne vīrietim kas vēro sievieti, ne skatītājam, kas vēro notiekošo. Šajā filmā seksualitāti pārmāc vara un politika, izdevīgums. Mēdejas tēla attālinājums no notiekošā, izraisa tēla pretestību notiekošajam, jo šķietami liktenis lemts bez viņas dalības, tomēr šis sievietes tēls veidots tā, ka rezultātā atgūst pārsvaru.

Savukārt Mēdeja, kas pakar savus dēlus ir izmisuma māksla un uzskata, ka vienīgais atriebības veids ir nāve, viņa pakar savus abus dēlus. Psiholoģiski piesātinātos kadrus un notikumus paspilgtina mierīgums un lielā nolemtības sajūta.^{19 20}

„Šķeļot viļņus”

Klausoties Dieva atbildēs ko tas sniedz Besai dialogā un ir dzirdams caur viņas muti, iespējams dzirdēt citāda veida atbildes nekā pieņemts, tāpat arī baznīcas vecāko attieksme un teiktais balstās uz kādu noteiktu principu pamata, tomēr atšķiras no kristīgā baznīcā sludinātajiem (iespējams kristietības un lokālu tradīciju sajaukums). Galvenokārt Besas uzvedība tiem šķita provocējoša jo pati kopiena sievieti ir atstūmusi otrajā plānā, tomēr šī jaunā sieviete izrāda būt noteicējai un kāda veida ietekmi uz savu rīcību.

Vīrietis, kas uzlūko sievietes tēlu ir veidots ar ļoti lielu ietekmi un sievietes tēls ar pakļāvību. Vīrietis uzlūko sievieti ar iekāri, sākotnēji fiziski spējīgs tas iekāroja, bet vēlāk piedzīvojot

¹⁹ [http://en.wikipedia.org/wiki/Medea_\(1988_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Medea_(1988_film))

²⁰ Stevenson, Jack, 'Lars Von Trier', British Film Institute, 2002

fizisku disfunkciju, skatoties uz sievieti liek pakļauties uz panākt, ka citi vīriešu kārtas pārstāvji skatās uz viņu un pakļauj seksuālam kontaktam.

Klātesošās sievietes tēls Doroteja (Dodo) ir kā Besas glābējs, mirkļos kad tā paliek neadekvāta un vāja. Lai arī sākumā Dodo neatbalsta Besas un Jana savienību, tai piekrīt tikai tādēļ lai Besa būtu laimīga. Filmas gaitā atbalstot Besu Dodo iepazīst Janu un mirklī kad viņš cieš negadījumā ir atbalsts Besai un kopēja Janam, jo strādā par medmāsu slimnīcā kā arī dzīvo vienā mājā ar Besu un viņas ģimeni. Tieši šis sievietes tēls veidots ļoti stabils un spēcīgs, lai veidotu pretstatu Besas neizprotamajam un nestabilajam tēlam. Dodo ir klāt visos Besai svarīgajos dzīves notikumos, pašai izliecīgi jūt līdzī un cenšas darīt visu iespējamo, lai Besa justos labi.

„Dejotāja tumsā”

Selmas tēlu papildina vienmēr klātesošā Ketija, kas ir arī ir imigrante (no Francijas). Šīs sievietes tēls veidots kā atbalsts un morāli spēcīgas sievietes iezīmju ietverošs tēls, kas spēj īslaicīgi glābt Selmu no dažādām nepatīkšanām. Tomēr Ketija nav Selmas uzticības persona, jāņem vērā, ka tāds vienīgi ir Bils, cilvēks kas viņu nodod. Filmas sižetā uzticība tikai vienai personai, veido galvenās varones noslēgtību. Keitija ir vienīgā, kas Selmu atbalsta un palīdz visā ko viņa dara, tomēr arī vienīgā, kas spēj pateikt taisnību un izteikt pretenzijas. Lai arī Selma Ketiju neinformē par savu slimību vai plāniem, ir diezgan neiespējami, ka to nav iespējams novērot, tādēļ arī par Ketiju varētu sacīt, ka ir pašizliecīga palīdzot Selmai un neievērojot pašu problēmu.

Bils ir policists, kas nonācis grūtībās, atklāj to vienīgi Selmai, kura savukārt viņam vienīgajam atklāj savas problēmas, kuras vēlāk viņš izmanto savu problēmu risināšanai. Bils ir precējies un skatās uz savu sievu ar bijību, jo nespēj viņai atzīties grūtībās, savukārt uz Selmu viņš skatās kā uz uzticības personu, kuras naivums pēc viņa domām ir izmantojams savā labā, tomēr tā nav. Selmas pašizliecīgā mīlestība pret dēlu ir spēcīgāka par gaidāmo jaunās sievietes bezspēcību vai pielaidīgumu. Rezultāts ir letāls gan Bilam, gan Selmai. Interesantākais ir tas, ka vienīgie, kas zina patiesos iemeslus šim konfliktam ir abi iepriekšminētie varoņi. Bila sieva domā, ka viņas vīra skatiens Selmai netika pievērst, savukārt Selma ir bijusi ieinteresēta Bilā, kurš būdams tikumīgs vīrs, to ir noraidījis. Patiesība nekad netiek izteikta, jo Selma labprātāk izvēlas mirt nekā izstāstīt sava mirušā pāridarītāja motīvus.

Savukārt vīrietis, kurš uz Selmu skatās ar iekāri ir Džefs. Selmas atraidošā attieksme, pat aseksualitāte neietekmē vīrieti, viņš gaida mirkli, kurā gūs piekrišanu. Nejaušā kārtā viņš uzzina par Selmas redzes problēmām. Atteikums nemazina Džefa pievērsto skatienu Selmai, kura spītīgi atsaka viņa laipnībai, līdz Selma lūdz uz satikšanos viņu, kas vainagojas ar sava veida līdzdalību noziegumā. Selmas ierašanās uz tikšanos ir pietekama, lai nevaicātu jautājumus, lai arī skaidri ir redzams, ka kaut kas nav kārtībā.

„Dogvila”

Toma skatiens uz sievietei jau tiek iezīmēts pirms Greisas parādīšanās, tas tiek vērsts uz vienīgo ciema jauno meiteni, kas pret to izturas nievājoši un negatīvi. Šīs sievietes vēlme ir kāda cita sieviete kā Toma nevēlamā acu skatienu objekts. Ierodoties Greisai, skatiens tiek vērsts uz viņu, sākumā nevainīgi kā uz cilvēku kam nepieciešama palīdzība kā arī kā uzskatmu piemēru ciema iedzīvotājiem saistībā ar to ko viņš tiem sludina, tomēr laika gaitā skaidri redzami jaunā vīrieša nodomi. Kritiskajā situācijā, kurā Greisa tika pakļauta seksuālai vardarbībai, Toma tēls vienīgais veidots kā viņas uzticības persona, tomēr arī viņš beigās nodod jauno sievieti. Toma sākotnējie nodomi pierādīt ciema iedzīvotājiem morāles normu trūkumu to ikdienas dzīvē, tādēļ piedāvājot izmitināt Greisu to mainīt. Tomēr sākotnēji nevainīgā izmitināšana, kas tiek dota apmaiņā pret kādu Greisas doto labumu ciemam, pārvēršas par pilnīgu jaunās sievietes ekspluatāciju savu vajadzību labā, pārkāpjot jebkādas morāles normas.

Sievietes trauslums, kurš pieļauj vīrieša pārkāpumu gan fiziski, gan morāli ir kaitējošs un izšķirīgs Greisas tēla attīstībā. Sievietes iespaidojamība un pazemošana ir daudz aizskarošāka un vieglāk veicama nekā vīrieša. Šajā gadījumā iespējams piesaukt arī varas izpausmes, kas vairāk saistās ar vīrieša varu pār citiem. Filmas kulminācijā atklājoties Greisas patiesajam bēguļošanas iemeslam vara nokļūst spīdzinātās un pakļautās sievietes rokās – pāridarītājs ir tas kurš lūdz pēc žēlastības savam upurim. Visi fiziskie pazemojumi nāk no vīriešu puses, jo to skatiens uz Greisu sākotnēji ir iekārojošs, vēlāk iekāre pārvēršas par perversu instinktu apmierināšanu. Ētisku normu ievērošana sociālā kontekstā šajā filmā ir skarta tikpat lielā mērā kā Aristoteļa Poētikā – piemērojot jēdzienu hamartija²¹ (šajā gadījumā lietojot to kā traģiskumu tēlā, kas radies caur tēla nespēju novērtēt situāciju un vāju apkārtējo izvērtēšanu, aklu uzticību), vienīgi šajā gadījumā galvenais tēls ir sieviete (antagonists) un ciema iedzīvotāji (protagonists). Greisas nespēja novērtēt patieso situāciju un notikumu virzību, stāsta attīstība vedina uz traģiskumu.^{22 23}

„Neparasts un izaicinošs ir ne tikai “Dogvilas” scenārijs, bet arī mākslinieciskie paņēmieni. Lars fon Trīrs filmēšanā ievij teātra spēles noteikumus, par vienu no galvenajiem principiem padarot nosacītību. Filma ir 100% uzņemta interjerā – studijas paviljonā, ar minimālām dekorācijām. Uz paviljona melnās grīdas ar krītu ir iezīmētas māju kontūras un ielu

²¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Hamartia>

²² <http://anatomylesson.wordpress.com/2008/02/13/dogville-dir-lars-van-trier-starring-nicole-kidman/>

²³ <http://sensesofcinema.com/2005/36/dogville/>

nosaukumi. Pat durvju atvēršana un aizvēršana tiek imitētas ar skaņu palīdzību, un arī ciemata vienīgais suns filmā ir tikai ar krītu uzvilks apveids un fonā skanoši rējieni. Larss fon Trīrs uzsver, ka „jūs ļoti ātri aizmirstat, ka tur nav reālu māju. Šī situācija liek jums pašiem iedomāties pilsētu un kas ir vēl svarīgāk – šī vide jums ļauj dziļāk iejusties varoņos”.²⁴

„Manderleja”

Timotija skatiens, kas vērst uz Greisu nav romantiski iekārojošs, tas drīzāk ir instinktīvi iekārojošs. Sākotnēji jaunais vīrietis neieredz Greisu un ir seksuāli aktīvs ar citu sievieti. Brīdī kad Manderleja ir sasniegusi pozitīvāko brīdī, un Greisai tēva rokaspuīši vairs nav vajadzīgi Greisu uzlūko Timotijs, kas ir viņas seksuālo fantāziju izraisītājs. Greisa vēlējas, lai Timotijs skatās uz viņu ar iekāri, jo pirmīt seksuālās fantāzijas nespēja piepildīt, stājoties fiziskā tuvībā ar viņu. Timotijs viņu vēro, līdz mirklim kad Greisa pati tuvinās un pilnībā pakļaujas seksuālajai dziņai. Šķiru un rasu atšķirības dēļ melnādainais Timotijs akta laikā apsedz Greisas seju ar kabatas lakatu, lai nebūtu jāredz viņas seja. Naivi un bikli nonākot kontaktā ar tumšādaino vīrieti Greisa apzinās ko dara un pakļaujas kaut gan attieksme nav tāda, kas jebkādā veidā apmierinātu viņas prasības. Šis pavērsiens rada situāciju, kurā sievietes tēls ir parādījis savu pakļautību, kuru filmas kulminācijā zaudē perot un tādā veidā sev pakļaujot, to pašu vīrieti, ar kuru bijusi iesaistīta fiziskā un seksuālā kontaktā.

²⁴ <http://www.delfi.lv/kultura/news/screen/sak-bilesu-iepriekspardosanu-filmai-dogvila.d?id=6418657#ixzz31dKXeAox>

„Antikrists”

Filmas pamatā ir ideja, kura atspoguļo sievietes tuvumu dabai, savukārt vīrietis ir tas kurš ir spējīgs tai stāvēt vairāk pāri. Viņa cenšas sevi savinot, lai tiktu vaļā no seksuālās apsēstības, ko viņa nespēj kontrolēt. Ievainojot savu vīru viņa cenšas pārņemt varu un pielīdzināt viņu sev, tomēr viņš ir spēcīgāks. Filmas kulminācijā sievietes nāve ir kā simbols tam, ka mirst visas sievietes (sievietes bez sejas, kas parādās filmas beigās, ejot garām viņam simbolizē sievietes kopumā), kas ir zaudējušas cīņu ar vīriešiem un dabu.²⁵

Vīrieša ietekme uz sievietes tēlu šajā filmā ir liela, jo viņš neļauj viņai izpausties un neklausās, kad viņa mēģina izskaidrot sevi. Viņš vēro viņu, bet bez iekāres, tomēr viņa interesēs ir viņai sniegt palīdzību. Vīrietis vēro un izdara secinājumus, dažu brīdi liekas, ka sieviete izbauda sev pievērsto skatienu, citā brīdī no tā izvairās.²⁶

Neskatoties uz to, ka gan psihoanalīzes pamatlicējs Zigmunds Freids, gan viens no kognitīvi-biheiviorālās terapijas pamatlicējiem Alberts Elliss uzskatīja, ka reliģiozitāte, maģiskā domāšana un ticība paranormālajam ir neuroze vai ilūzija, bet psihiskā veselība ir racionāla domāšana, konkrētas tehnikas ne reliģiozitātes, ne murgu apkarošanai netika radītas. Psihoterapijas fokusējās vairāk uz attiecībām cilvēku starpā nekā uz attiecībām ar pārdabisko. Sieviete varētu palīdzēt, iespējams, jungiāniska tipa psihoterapija vai psihoterapija, kas, fokusējas uz mītiskiem sižetiem. Neapstrīdot visa sapņa nerealitāti, tāda pieeja transformētu viņas zemapziņas sapņu pasauli maigākā, neagresīvākā gultnē, kurā pasaules gals tik ātri neseko un cilvēku upuri nav nepieciešami.²⁷

Dabas pretstats cilvēciskajam ir izskaidrojums tam, ka gan filmas autors un filmas galvenais tēls – Viņa tic tam, ka daba ir Sātana baznīca un ka tas ir radījis Zemi. Savukārt daudz no redzamā filmā ir aizgūts no režisora tā brīža pārdzīvotā un šamaniskajiem fantāzijas ceļojumiem uz paralēlo pasauli. Savukārt filmas vizuālais risinājums ir citādāks nekā Lars fon Trīrs bija iecerējis, tam būtu bijis jābūt daudz vairāk dokumentālam un vizuāli vairāk jābūt vai vismaz jāatgādina rokas kameras filmējumam. Tas sevī iekļautu vairāk dabiskuma un tuvplānu.²⁸

²⁵ <http://www.eyescreen.com/antichrist-of-destroyed-genitals-and-haunting-imagery-dir-lars-von-trier-2009/>

²⁶ <http://virtualborderland.wordpress.com/2012/09/09/antichrist-2009-an-interpretation/>

²⁷ <http://sapnupardeveji.blogspot.com/2013/07/rezisors-lars-fon-trirs-un-vina-filma.html>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=EhPxuTQNChE>

„Melanholija”

„Parasti skatīšanās bauda tiek veidota pakārtoti vīriešu dzimtes skatītāja interesēm, jo tas ir sievietes kailais ķermenis, kas pakļauts ekstāzei, vērojams vispiesātinātākais skats uz to. Klēra ir sieviete, bet aina ir veidota tā, ka gaisma un krāsa ir veidotas tā, lai apmierinātu vīrieša skatienu uz kailu, viegli ievainojamu un seksuālu sievietes ķermeni. Aina ir erotiska, jo iespējams sajust Klēras tā brīža izjūtas, jo tas nebūtu bijis jāredz, bet tas ir baudu apmierinošs skats, kas savā veidā ir nekomfortabls. Īstais iemesls kādēļ Justīne gūst apmierinājumu skatoties un esot Melanholijas gaismā, iespējams, ka viņa ir apmierināta ar gaidāmo bojāeju, tādēļ uzskata to par tiešu apmierinātāju.²⁹

„Nimfomāne”

Džo blakus ir draudzene, kas piedalās šajās rotaļās, kas sniedz apmierinājumu, tomēr ķermeņa izzināšana nekad nav vērsta uz homoseksuālo. Sākotnēji baudas meklējumi ir kā daļa no ķermeņa, kas vēlāk pārtop tieksmē uz fallu. Bērībā attīstības posmā izzinot sevi jaunās meitenes vēlās apjaust kas ar viņām notiek, tomēr nekādā veidā to neuzskata kā ko nenormālu. Savukārt vēlāk skatāmās Džo gaitas pierāda, ka neapslāpētā seksuālā tieksme sagādā daudz dažādas problēmas dzīvot pilnvērtīgu dzīvi.

Vīrieša un sabiedrības skats uz jauno sievieti atklājas tikai filmas noslēgumā. Filmas kopsavilkums ir dialogs starp Seligmanu un Džo atklāj filmas nozīmi, tajā uzticību viesošais vecais vīrs attaisno jaunās sievietes rīcību. Džo vēloties vairāk no dzīves nekā tikai būt sievietei un ja viņas stāsts būtu vīrieša stāsts un ja vīrietis būtu dzīvojis viņas dzīves stilu, pametis bērnu un uzturējies tādas attiecības ar apkārtējiem tad tas nebūt nekas liels. Savukārt esot sievietei viņai jāizjūt vainas apziņa jo tāda uzvedība sieviešu dzimtei ir nepieņemami. Uzņemta vaina bija par daudz un tā sāka pārvērsties agresīvā uzvedībā, kas piemīt vīriešiem. Cīņa ar dzimumu emocionāli iznīcināja jauno sievieti jo dzimums uzlika tāds pienākumus. Izstāstot savu stāstu Seligmanam, Džo tēls jūtas daudz mierīgāks un atbrīvotāks, jo ieguvusi uzticības personu, kas filmas kulminācijā nodod viņas uzticību un vēlās pakļaut seksuālām attiecībām.

²⁹ <http://feminismisthemedium.wordpress.com/tag/melancholia-lars-von-trier/>

Apkopojot filmās redzamo tēlu iezīmes, ir redzamas kopējās tendences sievietes tēla veidošanā, kuras režisors apzināti izvēlējis, lai vizualizētu savu ideju. Lars fon Trīrs savās filmās par galveno varoni izvēlējis sievieti. Sieviete, kura ir pakļauta, kādu ārējo apstākļu ietekmei veido stāsta pamatlīnijas attīstību. Šajā gadījumā ir vērts pievērst uzmanību gan sievietes tēla īpašību kopumam, gan apkārtējo tēlu skatījumam uz atsevišķo indivīdu. Filmu analīzes laikā pievērsot uzmanību sievišķībai, seksualitātei un ieņemamajai sociālajai lomai ir redzams, ka režisors apzināti ir izvēlējis sieviešu dzimumu par galveno vadlīniju savos darbos. Sievietes pakļaušana ir cieši saistīta ar varas izrādīšanu, sievietes emocionalitāti un ķermeni iespējami vienkāršākais ir iegūt caur fizisku seksuālu aktu. Lars fon Trīrs seksualitāti un fizisku seksuālu aktu savos darbos izmantojis ir daudz un izskaidro tēlu savstarpējo attiecību formu.

Sievietes tēls tiek pakļauts dažādu ārēju ietekmju varai, attiecību modeļiem, kas sevī ietver nodevību, pazemojumu un seksuālu iekāri. Lielākā daļa sieviešu tēlu ir viegli ievainojami savu rakstura iezīmju dēļ, kuras režisors apzināti ir veidojis, lai tie būtu kā reakcija uz notiekošo un vīrieša izturēšanos pret tām. Lai arī visu filmu kopējais noskaņojums ir dažāds, tās visas uzrāda pašdestruktīvu tēlu savu attiecību un dzīves ideālu dēļ. Stāstam attīstoties, katru reizi sievietes uzticība tiek nodota.

Apkopojot dažādas iezīmes tēlu veidošanā, redzams, ka sievietes tēls ir kāda veida svešinieks (valstiskā piederība, reliģija, morālais stāvoklis, sociālais u.c.), kas tiek pieņemts, taču nekad nesaglabā savu pozīciju. Dažādu apstākļu dēļ sievietes tēls nav pieņemts un cieš no kāda veida izmatošanas, gan ļaunprātīgas, gan sievišķīga naivuma dēļ.

V.SIEVIETE KĀ SKATIENA OBJEKTS

Apskatot Lauras Malvejas darbu „Vizuālais baudījums un naratīvais kino” ir iespējams izdalīt vairākus iemeslus kādēļ sievietes tēls ir izdevīgāks filmas izklāstam. Jau pašas sievietes dabā ir vērojama lielāka iracionalitāte un emocionalitāte, kā arī dabīga seksualitāte, kas pievērš uzmanību vairāk kā vīrieša. L.Malveja izceļ vīrieša skatienu uz sievieti un to, kā tas ietekmē vīrieša lomu un veido sievietes tēlu, kas vēlāk no sievietes tiek vērsts uz apkārtējiem, tajā skaitā uz citām sievietēm. Larsa fon Trīra daiļradē skatāmie sieviešu tēli vienmēr ir veidoti, lai skatītājam izraisītu līdzjūtību, attaisnotu rīcību un tādi, kuriem ir konkrēti ideāli saistībā ar kādu tēmu. Katrā filmā atsevišķi ir vērojamas iezīmes un vadošās īpašības kas konkrētā situācijā liek rīkoties vienā vai citādā veidā. Visiem tēliem ir sagrauta uzticība un sākotnējās nostādnes tiek padarītas par nepareizām, morāles normas zaudē savu vērtību. Tēlu papildinošie elementi ir citi tēli, piemēram, sievietei galvenokārt klātesošs otras sievietes tēls, kas veidots, lai kontrastētu ar galveno sievietes tēlu. Savukārt vīrieša skatiens vērsts uz sievietes seksualitāti un pierāda sievietes atkarību no vīrieša, nepieciešamību un vājumu, emocionalitāti.

Psiholoģijas teorijas izsaka viedokli par to kā laika gaitā sieviete zaudē savu identitāti un autonomiju, jo kā uzskata Menegeti, tad tieši šī trūkums sievietei liedz pilnvērtīgi funkcionēt. „Vispirms sievietēm jāatbrīvojas no iekšējām važām. Ja sieviete neatbrīvojas no diādiskās atkarības, viņa nekad nevarēs realizēt savas spējas un atrasts sevi saskaņā ar dzīves projektu... Visas iepriekšējās civilizācijas pamatā bija nolikta ģimene. Sieviete tika skatīta kā dzimtas turpinātāja, kā seksuālā apmierinājuma objekts, kā saimes māte. Un arī šodien viņa nav spējīga apzināties savu garīgo priekšrocību, ieraudzīt sevi personību un prātu.”³⁰ Sievietes apziņas pētīšana un pozīcijas maiņa laika gaitā nostāda šī dzimuma pārstāves konkrētā pozīcijā un morāles normu ietvarā.

„Laura Malveja esejā "Vizuālais baudījums un naratīvais kino" formulēja to, ko kino teorijā apzīmē kā "vīrieša skatienu" (male gaze). Darbā, kurš balstīts uz psihoanalīzes un feminisma idejām, tiek parādīts, kā filmas struktūrā iekļaujas sievietes-objekta tēls, atstājot skatītāju

³⁰ Guna Svence, Pieaugušo psiholoģija, Raka, 2003, 38lpp

vērotāja un baudītāja lomā, pat ja šis skatītājs ir sieviešu dzimuma. Jo kino un pati daba sen tām ieaudzinājusi spēju uzlūkot sievieti no vīrieša skatpunkta, kamēr vīrieši nespēj sevi personificēt ar sievietes tēlu. Malvejas vārdiem: "Sievietes loma patriarhālā sabiedrībā ir būt par simbolu vīrieša uztverē, eksistēt kā objektam, caur kuru vīrietis var izdzīvot savas fantāzijas un apsēstības (...), uzspiežot tās sievietes klusējošajam tēlam, kuras loma ir izteikt kaut kā nozīmi, nevis to radīt."³¹

Vīrieša skatiens šajā gadījumā ir gan caur režisora kā vīrieša, gan filmas stāstā ir vīrietis, kurš uzlūko galveno sievietes tēlu. Tiešā veidā režisors spēj tēlu veidot tādu, kurā ir ielikta kāda daļa personīgo fantāziju un apsēstību, kas parādās sieviešu uzvedībā kā arī vīriešu attieksmē pret šīm sievietēm. Patriarhālā kino industrija vēsturiski sevi pierādījusi ļoti lielā mērā, ka kino tiek skatīts no vīrieša skatpunkta, tieši tādēļ, galvenās varones mēdz būt sievietes, uz kurām ir patīkami skatīties. Ir grūti nosaukt filmu, kur sievietes kailums izmantots, lai padarītu viņas tēlu komisku, turklāt visticamāk tas tiktu uztverts kā rupjš un neizdevies joks. Mēģinājumi sasmīdināt publiku ar kaila vīrieša klātbūtni sastopami ārkārtīgi daudzās, arī kritiķu mīlētākās filmās, daudzās no tām vīrieša kailums uzsver viņa neaizsargātību, padarot ainu traģikomisku.³²

Sievietes tēla izmantošana dramatiska vēstījuma nodošanai tiek izmantota arī tādēļ, ka caur irracionālo jūtu pasauli tas ir izdarāms vienkāršāk kā arī sievietes pašnoteikšanās vienmēr ir grūtāka nekā vīrieša. Piemēram, Džūdītas Batleres grāmatā „Dzimtes nemiers” tiek minēta sievietes tieksme uz fallisko, jo tas ir kā iztrūkums un, tikai to sasniedzot, var sevi piepildīt. Skatoties atpakaļ vēsturē matriarhāts ir pastāvējis kā funkcionējoša forma, laika gaitā sieviete tomēr zaudējusi savu vienlīdzīgo stāvokli, kas garantē absolūtu individualitāti. Piemēram, sieviete, stājoties laulībā, mēdza būt kā darījuma vidutājs starp divām vīriešu ciltīm, kas pierāda to, ka sieviete paliek otrajā plānā. Viņa zaudē savu identitāti, lai pieņemtu citu un zem citas varas pakļautos un tai kļūtu līdzīga.³³ Sievietes pakļaušana ir cieši saistīta ar varas izrādīšanu, sievietes emocionalitāti un ķermeni iespējami vienkāršākais ir iegūt caur fizisku seksuālu aktu. Lars fon Trīrs seksualitāti un fizisku seksuālu aktu savos darbos izmantojis ir daudz un izskaidro tēlu savstarpējo attiecību formu. Atteikšanās no ideāliem un pārkāpjot dažādas robežas, tēls tiek maksimāli atklāts kulminācijas brīdī, kad sieviete ir zaudējusi cīņu, bet atguvusi savu stabilitāti situācijas kontrolēšanā, piemēram, filmā

³¹ <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/6310>

³² <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/6310>

³³ Butler, Judith, Gender Trouble. New York and London: Routledge, 1990

„Dogvila” pazemotā un seksuāli izmantotā Greisa nokļūst drošībā pie sava tēva un nodedzina ciemu.³⁴

Bads Betičers izveidojis teoriju, kurā runāts par to ko ataino sievietē, un kādā veidā tas iespaido vīrieša rīcību. Sieviete netiek piešķirta nozīme. Laura Malveja turpina šo ideju par pasīvo sievietes lomu, kas kļūst par objektu vīrieša skatienam, ar kuru iespējams identificēties. Tradicionāli apskatei izliktā sievietes loma ir vienlaicīgi simbols spēcīgam vizuālam un erotiskam iespaidam, kas sevī ietver skatiena piesaistīšanu kā rezultātā sievietes tēls ir jēgas nesējs ne radītājs.³⁵

³⁴ <http://iaptieka.lv/?lapa=doctus2&id=720>

³⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Feminist_film_theory

Skopofilija

Laura Malveja savā esejā runā par skopofiliju, kas sākotnēji apskatāma Zigismunda Freida darbā „Trīs esejas par seksualitāti”, kas ietver sevī ideju par baudu skatīties, sākotnēji uz sevi un savu ķermeni vēlāk skatīties pārējot uz citiem objektiem. Skopofilija kā jēdziens ir subjektīvs skatījums uz citiem, kas tiek uztverti kā objekti. Freids uzskata, ka skatīšanās ir tiešs uzbudinājuma un apmierinājuma stāvoklis, kas ir liela daļa no seksualitātes. Pārņemot Freida teorijā esošo ideju par skatīšanos kā baudu, Laura Malveja savā esejā ir iekļāvusi trīs dažādus skatīšanās veidus – pirmais ir atrodams filmas iekšienē, kas ir filmas tēlu savstarpēji skatieni, galvenokārt to attiecinot uz vīrieša skatienu uz sievieti. Otrs ir skatītāja skatiens uz notiekošo, identificējoties ar to kurš skatās (vīrieša iekāre skatoties uz sievieti), kā ar abi kopumā kas veido skatījumu caur cita skatījuma uz ekrānā redzamo skopofilijas objektu.³⁶

Triloģiju saturs un estētiskie principi ir dažādi, tomēr skopofilija ir novērojama visās šī režisora filmās. Sākot ar „Mēdeju”, kur pats tēls veidots ļoti ekscentrisks, tas aizgūts jau no grieķu mīta. Šī mīta interpretācija aizsāk Trīra interesi par sievietes tēlu, sievišķīgumu, dažāda veida raksturlielumiem, kas veido cilvēka psihi, kā arī attiecības ar apkārtējiem un nodevību. Mēdeja ir simbolisks un spilgts tēls, kas izsauc skatienu, tomēr seksualitāte ir daudz slāpētāka, režisors vairāk izcēlis tēlu moralitāti un sievietes lomu sabiedrībā, ģimenē un attiecībās ar tuvāko.

Triloģijā „Zelta sirds” konkrētāk filmās „Šķeļot viļņus” un „Dejotāja tumsā” pētot sievietes psihi un uzvedības modeļus režisors izcēlis tēmas kā gods, uzticība un nodevība. Skopofilija kas vērojama filmā „Šķeļot viļņus” ir balstīta un laulāto attiecībām, kas sākotnēji ir seksuāli pilnvērtīgas, bet vēlāk pārtop darījumu, kas iesaista citas personas. Vīrieša apmierinājums ir gūstams tikai caur vizualizāciju, kas ietver seksuālu aktu ar viņa skatienu objektu, kas ir viņa sieva. Falla trūkums vīrietim, vai šajā gadījumā tā disfunkcija, veido konfliktsituāciju vīrišķības apliecinājuma gadījumā. Tiekšanās pēc falliskā pēc akta, kas vizualizācijas gadījumā apliecinātu viņa vīrišķību un seksualitāti ir svarīgāka par sievietes tikumu. Jaunās sievietes rīcība, kas sievietes būtībā ir nepieļaujama – dzimumakts ar neskaitāmu daudzumu vīriešiem ir netīkams pašai sievietei, tomēr tiek pieņemts, lai pildītu vīra prasības. Viena no tiešām liecībām, kas norāda, ka Jans uzlūko Besu ar seksuālu skatienu ir aina, kurā viņš viņai lūdz nevalkāt pieguļošas drēbes, tas liecina, lai arī viņš nav seksuāli aktīvs, seksualitāte ir, balstīta uz pieredzi un to, ko sniedz redzamais.

³⁶ Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975), Visual And Other Pleasures. London: Macmillan, 1989

Savukārt filmā „Dejotāja tumsā” skatīšanās iespējas ir veidotas ļoti brīvas, jo objekts, kas skatās nespēj skatīties pretī. Galvenā varone ir gandrīz akla un neredz to, ka uz viņu skatās, tas dod iespēju skatīties bez barjeras. Aklums kā iemesls citu dominancei, defekts kas veido iespēju apkārtējiem iespēju to izmantot. Pretēji iepriekšējai triloģijas filmai, kurā vīrietis savas disfunkcijas dēļ nespēj veikt seksuāla rakstura darbības, šajā ganījumā tā ir sieviete, kas sava akluma dēļ nespēj veidot seksuāla rakstura attiecības, atraida interesentus. Lai arī Džefs, kas neatlaidīgi noraugās šajā sievietē ar interesi tā nav baudu apmierinoša, drīzāk zinātkāra un uzticīga skatīšanās, kas papildināta ar mulsumu, ko dod neizzinātās seksuālās attiecības, kas nav iespējamas, jo iekāres objekts nespēj skatīties pretī.

Triloģija „Amerika” ir balstīta uz vienas sievietes pārdzīvojumiem dažādās situācijās. Greisas pārdzīvotais „Dogvilā” turpina tēla attīstību filmā „Manderleja”. Pats filmu uzstādījums balstās uz skopofilijas iespēju daudz lielākā mērā, jo filmas laukuma uzstādījums paredz caurredzamību. Izceļot iespēju redzēt to ko parasti noslēpē sienas, vai privātā un intīmā telpa. Galvenā varoņa Toma skatiens ir aktīvs jau no sākuma, pirms viņa redzeslokā nonāk Greisa. Greisa piesaista skatienu ar savu citādību un pakļaušanos. Tomam ir iespēja izrādīt savu varu, kas balstīta uz sievietes uzticību. Pieņemot filmas estētiku, Dogvilas ciema vizuālais noformējums liek pieņemt šāda veida spēles laukumu, kurā tēli redz mazāk nekā skatītājs, kuram dota iespēja apskatīt vairāk nekā parasti. Lakāniskais skatiens iezīmē nepieciešamību, kas vēlās iekļaut sevī otru, veidot savienību ar otru, lai izjustu pilnību. Noraugoties uz ģimenes tēvu, kurš izvaro Greisu kamēr viņa bērni spēlējas mājas priekšā, vai arī bēgšanas mēģinājuma laikā šoferis un tā brīža uzticības persona seksuāli izmanto jauno sievieti automašīnas piekabē, kā arī visi seksuālie akti ir redzami lai arī uz tiem vairs nav vērsta kamera tuvplāna ietvaros. Skatītājs var gūt apmierinājumu no tā, ka redzējis vairāk, nekā atļauts. Caur tuvplāniem un kopskatiem vērojama sabiedrības nostāja pret indivīdu, vīriešu un sieviešu skatienu, kas vērsti uz citādo sievieti. Sievietes morālās pakļautības rezultātā seksuālā pakļautība sekoja kā pašsaprotams turpinājums. Greisa ciema vīriešu acīs kļuva par seksuālo apmierinājumu objektu.³⁷

„Manderlejā” uzstādījums ir tāds pats un ir saglabāts caurspīdīgums, kas ļauj apskatīt tēlus vairāk un tuvāk. Skatītāja skatienu piesaista Greisas neizskaidrojamais uzbudinājuma stāvoklis, ko papildina viņas pašapmierināšanās. Greisa piepilda vīrieša skatījumu uz sievieti caur šāda veida novirzi no normas, kas veicina Lakāna aprakstīto spoguļa efektu, kur skatītājs skatoties uz otru personu gūstot baudu, gūst baudu no skatīšanās un identificēšanās.

³⁷ Psychoanalyzing Cinema: A Productive Encounter with Lacan, Deleuze, and Zizek, 156-164lpp

Greisu uzlūko Timotijs, kas ir viņas seksuālo fantāziju izraisītājs. Greisa vēlas, lai Timotijs skatās uz viņu ar iekāri, jo pirmīt seksuālās fantāzijas nespēja piepildīt, stājoties fiziskā tuvībā ar viņu. Timotijs viņu vēro, līdz mirklim kad Greisa pati tuvinās un pilnībā pakļaujas seksuālajai dziņai. Šķiru un rasu atšķirības dēļ melnādainais Timotijs akta laikā apsedz Greisas seju ar kabatas lakatu, lai nebūtu jāredz viņas seja. Lai viņa nevērotu viņu un aktu padarītu tikai par dzīvniecisku instinktu piepildīšanu. Akts ir pazemojošs, seksuāli vardarbīgs, tomēr Greisas tēlam rodas sava veida apmierinājums.

Pēdējā Trīra trilōģija „Depresija” sastāv no filmām „Antikrists”, „Melanholija” un „Nimfomāne”, šīs trilōģijas ietvaros redzami daudz galējāki emocionālie stāvokļi, kas izsauc daudz lielāku atklātību arī ķermeniskuma un seksualitātes ziņā.

Filmas „Antikrists” pamatā ir stāsts par dzimumu attiecībām, kā noris attiecības starp diviem arhetipiskiem tēliem – Viņš un Viņa. Filmas sākums tiek atvērts ar seksuāla satura kadriem, kuros ir apliecinājums abpusējai kaislei un seksualitātei, tas uzsvērts palēninātos kadros ar laika ritējuma sastingumu apkārt un abu tēlu vienaldzību, kā rezultātā mirst abu bērns. Turpmāk abu sērojošo vecāku attiecības kļūst formālas, Viņš uzņemas rūpes par viņu, tomēr viņā nesaskata sievieti ko iekāro. Viņas tieksme uz seksu, kas ir vardarbīgs un neadekvāts, sajūtu nomācošs, nekādā veidā juteklīks, veicina Viņa interesi viņas psihiskajā stāvoklī. Tomēr galējā situācijā, lai sievieti nomierinātu, veic dzimumaktu. Divu pretstatu un labā un ļaunā konfrontācija, kas, skaidrota ar dzimumatšķirību, kulminē vīrišķā uzvarā pār sievišķo. Šīs filmas ietvaros vīrieša skatiens uz sievieti tiek vērsts vairāk kā uz objektu, kas tam šķiet interesants ne tā sievišķības dēļ, bet gan psiholoģiskā stāvokļa dēļ. Filmā finālā vērojamās kailuma ainas un dažādu ķermeņa daļu tuvplāni, kas ir naturalizēti ļauj skatītājam apskatīt filmas tēlu fizisko stāvokli, kā arī tuvības mirkļus. Dzimumakts, ar ko sākas filma, ir krasi atšķirīgs ar filmas beigās redzamo.

Savukārt filma „Melanholija” sevī neietver seksuālo spriedzi, bet uztur skatienu uz sievietes tēlu morālo stāvokli. Lai arī abiem galvenajiem sieviešu tēliem ir vīri, svarīgākās ir viņu attiecības un psiholoģiskie stāvokļi kādiem tās tiek pakļautas. Pirmā filmas daļa ar nosaukumu „Justīne” ir ļoti centrēta uz jauno sievieti, kas ir līgava un visa notikuma centrā. Ļoti sievišķīgais izskats un arī dzīves notikums, kurā sieviete ir kā centrālā persona, liek pievērst pastiprinātu uzmanību. Seksualitātes izpausmes ir intīmas, bet ne kaislīgas, kailums ir personīgs. Ainā, kurā Justīne kaila upes malā apmierina sevi skatoties uz planētu Melanholiju viņu vēro viņas māsa, tomēr tas skatītājam dod iespēju vērot jauno sievieti, no malas un iespējams viņu uzlūkot no daudz neitrālāka ne tik uzbudināta skatījuma, kā tas

būtu, ja skatiens īpašnieks būtu vīrietis. Skatiens objekts vizuāli mainās no filmas pirmās daļas, kurā sievišķīga sieviete pievērš visu skatienu, tad otrajā daļā novārdzinātais sievietes ķermenis nešķiet tik pievilcīgs un skatienu piesaistošs. Tomēr ir vairāk seksuāls nekā pirmajā filmas daļā.

Filmas „Nimfomāne” pamatā ir stāsts par sievieti, kurai nepieciešama seksuāla bauda un kura sevi nostāda par seksuāla skatījuma objektu. No agra vecuma apzinoties sava ķermeņa erogēnos punktus, jaunā meitene apzināti tiecās pēc baudas. Vēlākā vecuma posmā izmantojot, sievišķību panāca skatienu pievēršanu viņai. Nostādot sevi kā seksuālu objektu sievietes, tēls neslēpj patiku, ka tiek vērota un ķermenis tiek eksponēts līdz maksimumam. Šādu brīvu pieeju iekāres objektam izmanto vīrieša tēls, kuru vēlāk skatītājs pārņem pilnībā. Skatiens uz sievieti ir ar iekāri un tāds, kas ir baudu sniedzošs. Baudas sasniegšanai tiek kāpināta seksuālā spriedze, lai piepildītu sievietes tieksmes, tas pāriet vardarbībā. Sieviete gūst baudu caur savu fantāziju piepildījumu, tā kļūst viņai par galveno.

Sievietes tēla sociālā loma institūcijā- ģimene

Visās Larsa fon Trīra filmās sievietes tēlam līdz pastāv ne tikai vīrieši kas viņu iekāro, bet arī vīriešu kārtas radnieki. Sākot ar filmu „Mēdeja”, kurā viņa ir divu dēlu māte, kurus arī vēlāk pati nogalina, turpretī filmā „Dejotāja tumsā” Selma cenšas glābt savu dēlu no nepatīkamas nākotnes. Filmā „Antikrists” dēla nāve kas izraisīja sievietes depresiju kā arī „Melanholijā” brāļa dēls ir tas, ar kuru Justīne sagaida pasaules galu. Pildot mātes funkciju, sieviete ir pašreizējā un uztver atbildību citādākā mērā. Tas ir vienīgais vīriešu kārtas pārstāvis ko visi šie sievietes tēli ir mīļējuši. Mātes nesaraucamā saikne ar dēlu ir atkarība, kas veicina sievietes nepieciešamības sajūtu.

Psihologijā pastāv stereotipi, kas raksturo dzimuma atšķirības un ietekmē dažādās rīcības. Lai arī tie pārspīlē dzimumatšķirību tie ir pietiekoši precīzi – „Sievietes labāk nekā vīrieši uztver ķermeņa valodu, viņas biežāk smaida, un viņām ir izteiktāks vizuālais kontakts nekā vīriešiem. Vīriešiem ir lielāka personiskā telpa, ekspansīvākas ķermeņa kustības un pozas. Vīrieši visumā ir agresīvāki nekā sievietes, bet tikai fiziskā ziņā. Vārdos sievietes ir agresīvākas nekā vīrieši. Vīrieši ir izpalīdzīgāki nekā sievietes, bet tikai noteiktos apstākļos – ja šai palīdzībai ir liecinieki, kā arī tad, ja palīdzība ir nepieciešama sievietei. Sievietes ir vieglāk ietekmējamās un biežāk maina savu attieksmi. Viņas ir atklātākas sarunās, it īpaši sarunās ar citām sievietēm. Sievietes ātrāk piekrīt sarunu biedram, sniedz emocionālu atbalstu, ir draudzīgāk noskaņotas nekā vīrieši. Sievietes ir vairāk orientētas uz attiecībām, vīrieši – uz mērķa sasniegšanu. Sievietes biežāk ir „emocionālās” līderes ar demokrātisku līderības stilu, vīrieši – „lietišķie” līderi ar autokrātisku stilu. „³⁸

Līdz ar to ir redzams kā tiek veidots sievietes tēls filmās, balstoties uz intuitīviem un vispārpieņemtiem stereotipiem. Rīcību modeļi un rakstura īpašības spēcīgi pakļaujas dzimumam, tādā veidā redzamais tēls, iegūstot papildus pazīmes, spēj izteikt ideju.

Teorijā par psihoseksuālo attīstību Z.Freids aplūko seksuālā instinkta attīstību, un to kā tas ietekmē cilvēka psihi. Ego psiholoģija” balstās uz Z. Freida pamatpostulātiem par to, ka cilvēka psihi veido trīs komponenti: „Id”, „Ego”, „Super Ego”. „Id” Freids apskatīja kā iedzimtu komponentu, ko veido instinktīvas tieksmes un apmierinājuma meklējumi. Galvenās tās sastāvdaļas ir libido un tonatoss. Libido – pozitīvi seksuālie impulsi, kas izpaužas tieksmēs gūt baudu. Tonatoss – agresīvie impulsi. „Ego” ir cilvēka psihes racionālā daļa, kurā uz apgūto zināšanu pamata notiek konflikta starp libido un tonatosu pavājināšana

³⁸ Viesturs Reņģe, Sociālā psiholoģija, Zvaigzne ABC, 2002, 54., 55.lpp

vai noņemšana. „Super Ego” ir tas, ko parasti psiholoģijā apzīmē ar jēdzienu „apziņa”. Freids uzskatīja, ka instinktu veidošanās notiek agrīnajos cilvēka gados, nevis kā bioloģiski pieņemts, ka cilvēks jau piedzimst ar šāda veida instinktiem. Kā galveno minot bērnību un pusaudža gadus, kad attīstoties fiziskajam ķermenim līdzī, attīstījās arī seksualitāte. Instinktu attīstība notiek, mainoties erogēnajām zonām. „Erogēnā zona” Freida teorijā tiek apzīmēta ar ķermeņa daļu, kas dod cilvēkam seksuālas baudas sajūtu.

Z. Freids psihoanalīzes pētījumos ir izdalījis četrus dažādus posmus cilvēka dzīvē, kur redzama seksualitātes attīstība, pirmie no tiem ir vissvarīgākie, jo tādā veidā bērns iegūst savu identitāti un apzinās sevi attiecībā pret apkārtējiem. Pirmā un vissvarīgākā bērna dzīvē ir māte, kas bērnam nodrošina pirmo apmierinājumu, savukārt uzsverot to, ka dēla un mātes attiecības ir abpusēji izdevīgas, jo jaunā māte arī saņem apmierinājumu, ko iegūst no krūts zīšanas. Pirmais dzīves gads ir ļoti ciešu kontaktu pieļaujošs, tomēr jau vēlāk bērns meklē apmierinājumu sevī, šķir atšķirību starp sevi un apkārtējiem, kas ir Lakāna teorijā minētās „Spoguļstadijas” sākums, kad vajag prast atšķirt sevi lai vērojot citus spētu būt ieinteresētam un identificēties, kas vēlāk izsauc baudu. Freids izvirzīja pieņēmumu, ka cilvēks jau no dzimšanas tiecas gūt seksuālu apmierinājumu un baudu. Freida izpratne gūt baudu ne vienmēr nozīmē dzimumakta rezultātā.³⁹ Ego psiholoģija” balstās uz Z. Freida pamatpostulātiem par to, ka cilvēka psihi veido trīs komponenti: „Id”, „Ego”, „Super Ego”. „Id” Freids apskatīja kā iedzimtu komponentu, ko veido instinktīvas tieksmes un apmierinājuma meklējumi. Galvenās tās sastāvdaļas ir libido un tonatoss. Libido – pozitīvi seksuālie impulsi, kas izpaužas tieksmēs gūt baudu. Tonatoss – agresīvie impulsi. „Ego” ir cilvēka psihe racionālā daļa, kurā uz apgūto zināšanu pamata notiek konflikta starp libido un tonatosu pavājināšana vai atbrīvošanās. Cilvēka personība veidojas pastāvīgā, jeb dinamiskā cīņā ar seksuālajiem un agresīvajiem impulsiem, cenšoties tos ievirzīt pieņemamos un lietderīgos izpausmes veidos. „Super Ego” ir tas, ko parasti psiholoģijā apzīmē ar jēdzienu „apziņa”.

Pirmajā „orālajā” posmā bērns gūst baudu caur muti un mātes klātbūtne ir ļoti svarīga, vēlākajā posmā, kas ir „anālā stadija”, apmierinājums tiek gūts anāli, sevi izpētot un saprotot izjūtas. Trešā stadija, kas ir „falliskā stadija” ietver sevī dzimumorgānu nozīmīgumu, posmu, kurā tiek sāk kļūt svarīgi (Freids uzskatīja, ka tikai vīrietis ir pilnvērtīgs cilvēks, bet sieviete drīzāk ir nepilnīgs vīrietis). Šeit novērojama zēnu „kastrācijas bailes” un meiteņu „peņa skaudība”

³⁹ Viesturs Reņģe, Psiholoģija, Personības psiholoģiskās teorijas, Zvaigzne ABC, 1999

Jau kopš pašas agrīnas bērnības cilvēka attīstība norisinās secīgās psihoseksuālajās stadijās, kuru laikā psihiskā enerģija koncentrējas uz noteiktām, atšķirīgām ķermeņa daļām. Katras stadijas nosaukumā ietverta tā ķermeņa daļa, kas attiecīgajā laika periodā visciešāk saistās ar baudu.

Z. Freids izdalīja piecas bērna psihoseksuālās attīstības stadijas: orālo, anālo, fallisko, latento un ģenitālo.

Orālā stadija

Tā ir pirmā attīstības stadija un ilgst no dzimšanas līdz pusotra divu gadu vecumam. Bērns sākotnēji ir pilnībā noslēdzies sevī, viņš baudu gūst bez saskares ar citiem cilvēkiem, piemēram, sūkājot pirkstus vai zīžot ādu. Ļoti svarīga un nepieciešama ir mātes krūts. Viņš to uztver kā kaut ko atšķirīgu no sevis, bērns nediferencē sevi no krūts. Pie orālajām sajūtām pieder sāpes, bads, patīkami pieskārieni un viss, kas saistīts ar ēšanu un ēstgribas apmierināšanu. Vēlāk sāk veidoties orālā agresija, kas izpaužas košanā, košļāšanā, spļaušanā vai raudāšanā. Pamazām bērns sāk izšķirt, ka pasaule nav tikai viņš, bet, ka pasaule ir kaut kas cits ārpus viņa, citi cilvēki. Sākoties šai diferencēšanai, beidzas orālā stadija, sāk veidoties apziņa par sevi, par apkārtējo pasauli. Pilna šīs baudas realizācija bērnam nākotnē izpaudīsies kā patstāvība bez redzamiem iemesliem. Šīs vajadzības neapmierināšana bērnībā pieaugušam cilvēkam izsauc konformismu, ātru sakaitināmību, sarkastiskumu, noslieci uz pārēšanos, smēķēšanu, nagu graušanu, paaugstinātas saskarsmes tieksmes, tieksmi uz gumijas košļāšanu utt. Šī ir fiksācija orālajā fāzē. Nevēlamās rakstura īpašības, kas veidojas ir atkarības sajūta, patstāvības trūkums un vesela virkne pieradumu.

Anālā stadija

Šī stadija ilgst apmēram no gada līdz trīs gadiem. Šīs divas stadijas it kā klājas viena otrai pāri. Tas ir dabiski, jo erogēnās zonas nenomaina cita citu uzreiz, nomaina notiek pakāpeniski, vieniem bērniem ātrā, citiem vēlāk. Bērnam galvenais ir tas, ka viņš var kontrolēt savas funkcijas. Z. Freids šīs fizioloģiskās lietas saista ar bērna patstāvības izjūtas veidošanos. Tīri fizioloģiski bauda tiek gūta no izvadorgānu gļotādas kairināšanas un ir iespējas pašam regulēt šīs funkcijas, kas bērnam sagādā baudu.

Bērnā pozitīvā rakstura iezīme, kas veidojas šajā stadijā ir patstāvība. Sekmīgi šo procesu izgājušie bērni turpmāk izrādīs domāšanas elastīgumu, kārtību, godprātību. Pie fiksācijas šai stadijā parasti šī bauda ir pārāk liela vai pārāk maza. Cilvēkā var veidoties tādi ieradumi kā nevīžīgums, netīrīgums. Šie cilvēki jūtas komfortabli netīrībā un nevīžībā. Vienlaikus

pateicoties vienam no aizsardzības mehānismiem var veidoties pilnīgi pretējas īpašības kārtības mīlestība un pedantiskums. Raksturā veidojas skopums, stūrgalvība, taupība. Pēc Z. Freida domām šajā vecumposmā var veidoties sadomazohistiskais raksturs.

Falliskā stadija

Pēc anālās stadijas apmēram četru gadu vecumā galvenais baudas avots kļūst dzimumorgānu apvidus – iestājas falliskā stadija. Bērni sāk sevi apzināt pēc dzimumiem. Tieši šajā stadijā veidojas pieķeršanās jūtas vienam no pretējā dzimuma vecākiem (Edīpa un Elektras kompleks). Izjūt greizsirdību pret saviem pretējā dzimuma vecākiem. Zēni pamazām sāk identificēt sevi ar tēvu, bet meitenes ar māti. Ģimenēs, kurās zēni aug bez tēva, ir ļoti svarīgi, lai būtu kāds vīrietis (patēvs, radnieks vai kāds cits), kurš varētu kļūt par zēna identifikācijas objektu. Pretējā gadījumā var rasties daudz nopietnu psiholoģisku problēmu, kuras sevišķi spilgti izpaužas pusaudža gados.

Fiksācija falliskās attīstības stadijā vēlāk zēniem liek pastāvīgi pierādīt, ka viņi ir „īsti vīrieši” - censties pastāvīgi „iekarot” sievietes, kļūst par donžuāniem. Meitenēm savukārt var veidoties pastāvīga tieksme flirtēt, savaldzināt vīriešus. Iestrēgšana falliskajā stadijā var kļūt arī par pieauguša cilvēka neurožu cēloni.

Latentā stadija

Latentā stadija iestājas apmēram sešu gadu vecumā un ilgst līdz apmēram 11 - 12 gadiem. „Latents” nozīmē slēpts, maskēts. Raksturīga ar to, ka seksuālās potences ir bremzētas, tās nav orientētas uz savām ķermeņa daļām vai citu cilvēku orgāniem. Ja tā nenotiek, tad tas liecina par novirzēm bērna psihoseksuālajā attīstībā. Bērna seksuālā enerģija tiek novirzīta uz aktivitātēm, kas nav saistītas ar seksualitāti, piemēram, sports, dejošana, dziedāšana, lasīšana. Veidojas pastiprināta interese par savu dzimumu. Bērns sāk pārvaldīt notikumus ap sevi un attiecības ar citiem cilvēkiem.

Šajā stadijā var rasties patoloģiskas iezīmes, kas saistītas ar iekšējās kontroles trūkumu vai pārmērīgu kontroli. Kontroles trūkums var novest pie mācīšanās traucējumiem. Pārmērīga kontrole var novest pie priekšlaicīgas apstāšanās personības attīstībā.

Ģenitālā stadija

Ilgst no 12 līdz 18 gadiem. Izpaužas pastiprinātā interesē par saviem dzimumorgāniem un pretējo dzimumu. Veidojas pieauguša cilvēka seksualitāte un noslēdzas psihoseksuālo lomu dzimumidentifikācija. Baudas izjūta lokalizējas dzimumorgānu apvidū. Freids uzskata, ja

iepriekšējās psihoseksuālās attīstības stadijas norisinājušās pareizi, tad ģenitālajā stadijā cilvēks tiecas nodibināt stabilas, ilgstošas heteroseksuālas attiecības, kas ne vien sniedz seksuālu apmierinājumu, bet arī ņem vērā vajadzības.⁴⁰

Ietekmējoties no apkārtējās vides bērns uzņem informāciju par sevi un apkārtējiem, kā arī mirklī kad apzinās savu personīgo seksualitāti klātesoši ir viņa vecāki, kas ienes pieaugušo seksualitāti un individualitāti. Tā tiek izrādīta vai aplāpēta, un tas veido pirmos priekšstatus par attiecībām ar citiem un par adekvātu seksuālo uzvedību.

Larss fon Trīrs savās filmās ir izvēlējis vecāku un bērnu attiecības, kuras nekad nav viena dzimuma. Sieviešu tēlu dēļ ir vecumā līdz 12, kuriem tās piešķir lielu nozīmi un pašreizējā darā visu viņu labā, savukārt sievietēm dominējošais no vecākiem ir tēvs. Sievietes seksualitātes attīstības visspilgtākais paraugs skatāms filmā „Nimfomāne”, savukārt filmā "Antikrists" vērojama, bērna nāves un mātišķās saiknes pārraušana, ietekme uz attiecībām un seksualitāti. Lai arī Džūdita Batlere uzsver, ka ir daudz dažādas dzimtes, kas nav atkarīgas no dzimuma, ir skaidri redzams, sievietes tēla maiņa notiek pēc tam, kad tiek ieņemts bērns, kas šajā gadījumā ir dzimuma ietekmē. Sievietes ķermenis mainās pakārtojoties dabas likumiem, kas paredzēti bērna iznēsāšanai un laišanai pasaulē. Tad sievietes ķermenis primāri ir pakārtots bērnam un netiek uztverts kā seksa objekts.

Seksualitātei ir liela nozīme, lai cilvēks būtu apmierināts un gūtu nepieciešamo baudu citādi tas var novest pie dažāda veida negatīvām sekām. „Pēc Freida domām, daudzi objekti ārējā pasaulē var nodrošināt „brīvo tirgu” cilvēka pamatvajadzību apmierināšanai. Instinkti ir spējīgi mainīties tik tālu, ka ir skaidri redzama un iespējama kustība no objekta uz objektu cilvēka centienos sasniegt baudas maksimumu. Ja vajadzības apmierinājums neiestājas ar izraudzītā objekta starpniecību, tas var tikt aizvietots ar kādu surogātu tā, ka apmierinājums tiek panākts. Instinkti var pagriezties pret pašu indivīdu, kad personas agresīvās izjūtas pret citiem vēršas pret sevi pašu kā mokoša pašrefleksija, pašmocišana līdz pat pašnāvībai.”⁴¹

Kā redzams Larsa fon Trīra filmās sievietes tēls nav pašnāvniecisks, tas drīzāk ir vērst uz iznīcību kā procesu, bez nodoma nonāvēt sevi. Apkārtējās vides un tēlu iznīcināšana ir veids kādā sieviešu tēli šajās filmās reaģē uz negūtu vai nepietiekamu baudu, filmās skatāma heteroseksuāla mīlestība, tādēļ sievietes agresiju vērs pret vīriešu kārtas pārstāvjiem.

⁴⁰ V. Reņģe „Psholoģija. Personības psiholoģiskās teorijas”, Zvaigzne ABC, 1999. g.,27-31 lpp

⁴¹ Ārija Karpova, Personība, Teorijas un to radītāji, Zvaigzne ABC1998, 35lpp

Savukārt seksualitātei ir jāpievērš liela uzmanība, jo tā ir personas identitātes sastāvdaļa. Fuko savā teorijā pētījis seksualitātes vēsturi un tās problemātiku, kas rodas pašā terminā. Seksualitāte kā pētījuma objekts ir nesenā vēsturē tomēr seksualitāte ir pastāvējusi vienmēr.

Fuko „Seksualitātes vēsture” I daļa Zinātgrība

Iesākot tēmu par seksualitāti ir jāmin, ka sekss un seksualitāte ir veidojusies no to izpētes brīža, kad tām piešķirta terminoloģija un pazīmes, kas sevī ietver dažādas formas. Mūsdienā seksualitāte nav tabu tēma tomēr tā ļauj analizēt režisora, tēla un sabiedrības nostāju.

„Fuko nenoliedz, ka pastāv dzimumsakaru fiziskie akti vai ka cilvēkiem ir bioloģisks dzimums un dzimumorgāni. Viņš apgalvo, ka 19. gadsimtā ir uziets jauns veids, kā vienā kategorijā (“sekss”) apvienot virkni lietu, kas var būt pavisam atšķirīgas: noteiktas darbības, ko mēs dēvējam par seksuālām, bioloģiskus nošķirumus, ķermeņa daļas, psiholoģiskas reakcijas un, galvenais, sociālas nozīmes. Tas, kā cilvēki pārsprieda šo uzvedību, sajūtas un bioloģiskās funkcijas un izturējās pret tām, radīja jaunu, mākslīgu kopumu, ko sauca par “seksu” un sāka uzskatīt par fundamentālu indivīda identitātes sastāvdaļu. Tad notika izšķirīgs pavērsiens, un šai parādībā, ko sauca par “seksu”, tika saskatīts to dažādo izpausmju cēlonis, kas bija apvienotas, lai radītu seksa ideju. Šis process piešķir seksualitātei jaunu nozīmību un jaunu lomu, padarot to par indivīda iedabas noslēpumu. Runājot par “seksuālās dziņas” un mūsu “seksuālās iedabas” nozīmību, Fuko atzīmē, ka mēs esam sasnieguši punktu, kad pieņemam, ka mūsu saprātīgums ir cēlies no tā, kas gadsimtiem ilgi ir ticis uzskatīts par ārprātu... mūsu identitāte ir nākusi no tā, kas ticis uztverts kā bezvārda dziņa. Tāpēc mēs to uztveram kā svarīgu, tāpēc tuvojamiem tai ar bijīgām bailēm un rūpīgi tiecamies to iepazīt. Tāpēc gadsimtu gaitā tā kļuvusi mums nozīmīgāka nekā mūsu dvēsele.”⁴²

Varas un seksualitātes attiecības ir neizbēgamas, tās seksualitātei piešķir pavisam cita veida nozīmi. Šajā kontekstā varas jēdzienam vēlētos piešķirt nozīmi un to turpmāk skatīt kā vīrišķo, bet pakļauto un baudas objektu kā sievieti. Piemērojot šāda veida jēdzienu pielietojumu saistībā ar Larsa fon Trīra filmām skaidrāk iezīmējas dzimumu savstarpējā attiecība un režisora izvēle nostādīt konkrētā dzimuma pārstāvi attiecīgā situācijā. Diezgan daudz no Mišela Fuko teorijas iespējams pamanīt apkārtējā sabiedrībā, mākslā un politikā, tieši tādēļ seksualitāte ir tas kas veido cilvēku identitāti un ir svarīga dzīves sastāvdaļa, tas atspoguļojas mākslā, šajā gadījumā Larsa fon Trīra filmās. Filmu saturs ietver sevī attiecības starp dzimumiem un izsauc pretestību sabiedrībā, jo seksualitāte ir personīga un intīma. Iespējams, ka apmainot jēdzienu attiecības pret dzimumu, varētu veidot tikpat kvalitatīvu vēstījumu, tomēr saturā tas krasi atšķirtos. Vīrišķā dzimuma dominanci pār sievieti dzimumu iespējams skaidrot fizisku lielumu ietvaros, kas laika gaitā ietekmējis arī morālo

⁴² <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/1719>

dominanci. Sievietes loma neizbēgami ir skatāma daudz emocionālāka un iracionālāka, tomēr tai piemīt atgriezeniska saite uz vīrieti kā pakļāvēju. Jebkuras varas pamatā ir apspiešana un pazemojums, kas ņemot vērā dzimumu, diferenci iespējama arī seksuāli. Ir iespējams iedomāties aktu, kurā vīrietis seksuāli pazemo sievieti, tomēr grūtāk iedomāties pretējo. Larsa fon Trīra filmas atklāj sabiedrības noklusēto seksualitātes intensitāti caur tiešu seksualitātes prizmu, parādot attiecības, no vīrieša pozīcijas skatoties uz sievieti. Visās filmās vērojamās situācijas veidotas pēc viena principa, kas atklāj dzimumu un to perversiju kā noslieces no normas, kas tiek medicīniski ierobežota un noteikta. Tas nepieļauj nekāda veida citādību tajā ko dabiski kā iznākumu seksuālām attiecībām varētu vērtēt kā sociālu bez baudas labumu reproduktīvajā sistēmā.

Iespējams, ka mūsdienu seksa normalizēšana, un tā izmantošana kā varas izrādīšanai ir mainījusi to ko daba cilvēkam devusi kā seksualitāti un seksuālo brīvību. ”Jo vai gan seksa padarīšana par diskursu nav uzlikusi par pienākumu izskaust tās realitātes formas, kas nav pakļautas stingrai atražošanas ekonomikai: sacīt *nē* neauglīgām aktivitātēm, noraidīt priekus no „sānlēcieniem”, samazināt vai izslēgt praksi, kuras galamērķis nav vairošanās? Caur tik daudziem diskursiem ir savairojies juridisks sīku perversiju nosodījums; atkāpes no dzimumdzīves normas ir pielīdzinātas garīgai kaitei; no bērnības līdz pat vecumam ir definēta seksuālās attīstības norma un rūpīgi raksturotas visas iespējamās atkāpes; ir tapusi organizēta pedagoģiskā kontrole un ārstēšanas pasākumi; morālisti, taču arī un it īpaši mediķi ir no jauna iekustinājuši visu forsēto riebuma vārdnīcu ap vissīkāko fantāziju: vai nav iedarbināts visai daudz līdzekļu, lai uzsūktu visas neauglīgās baudas par labu tādai seksualitātei, kas virzīta uz vairošanos.”⁴³

Baudas gūšanas nolūkos (gan sava vīra apmierināšanai) Besa filmā „Šķeļot viļņus” nodevās neproduktīvam seksam, kas sabiedrības ētikas normu ietvaros ir nepieņemami, kaut gan arī Jans nāk no sabiedrības, tas pierāda, ka šāda veida fantāzijas pastāv. Nosodot Janu un mēģinot izprast Besu tiek nepieļauta nekāda veida atkāpe no tā kas ir definēts kā normāls. Sievietes tēla pakļaušana izvirzās priekšplānā, nepieļaujot domu, ka sabiedrības iespaidā rodas iespēja pakļaut kādu savām vajadzībām, arī Besa izmantoja vīriešus, lai panāktu savu. Sievietes tēla uzvedība provocē vairāk, nekā tad ja viņas vietā būtu vīrietis.

Filmā „Nimfomāne” galvenais sievietes tēls sevī ietver novirzi no normas, kas skatītājam tiek atklāta niansēti. Pati filma ir kā ārstēšanās seanss, jo sieviete apzinās, ka pārspīlētā

⁴³ Mišels Fuko, Seksualitātes vēsture, I Zinātgrība, Zvaigzne ABC, 2000, 281pp

seksualitāte ir nepiepildāma, tā sākusies agrā jaunībā, kad nezināšanas pēc tas licies kā bērnu spēles, tomēr apzinīgā vecumā seksualitāte vainagojās neremdējamā baudā, kas tālāk pārtapa sadistiskās tieksmēs. Caur sievietes tēla stāstījumu skatītājs vēro sievietes ķermeni, kas tiek pakļauts dažādām seksuālām darbībām un smagai vardarbībai, kas vienīgi spēj piepildīt sievietes tieksmi pēc baudas.

Fuko uzsver, ka viens no galvenajiem raksturlielumiem kas bija iekļauts seksualitātes un attiecību kvalitātē bija šāds- „Izvairīties no laulības likumiem vai meklēt īpatnējas baudas- tas jebkurā gadījumā pelnīja nosodījumu. Smago grēku sarakstā, kur tie atšķiras vienīgi pēc to nozīmīguma pakāpes, figurēja netiklība (attiecības ārpus laulības), laulības pārkāpums, nolaupīšana, garīgs vai miesisks incests, taču arī sodomija un vai savstarpēji „glāsti”.

Besa pārkāpjot laulību grēko, to pati arī apzinās, sākotnēji to dara ar milzu riebumu, tomēr vēlāk to uztver par normu. Tomēr šīs sievietes tēls pakļaujas sava vīra varai un izpilda viņa pavēles, kas pierāda vīrieša dominanci pār sievieti arī morāli. Savukārt sievietes tēls filmā „Nimfomāne” apzināti un instinktu māks, pārkāpj dažādas ētikas normas un piekopj netiklību. Šis tēls apzinās ko nodara savai ģimenei tomēr seksuālās alkas ir spēcīgākas par sievieti.

Režisors Lars fon Trīrs vēlējies caur seksualitāti un tās funkciju veidot tēlus, kas ķermeniski attaisnotu prāta darbību. Cilvēka rīcība un vara ir atkarīga no fiziskās ārienes un morālās ietekmes saistībā ar kādu objektu pret kuru tā vērsta. Lielāko tiesu visās šī režisora filmās ir redzami uzskatāmi piemēri tam, ko Fuko ir minējis par seksualitātes izcelsmi un varas izpausmēm. „Piesaistītas ķermenim, kļuvušas par indivīda dziļāko raksturu, seksa dīvainības izceļas no veselības tehnoloģijas un no patoloģiskā. Un otrādi- kopš seksualitāte ir medicīnas vai medicinizējams jautājums, tā ir gluži tas pats, kas miesas bojājums, disfunkcija vai simptoms, kura cēloņi jāmeklē organisma dziļumos vai uz ādas vai starp visām izturēšanās pazīmēm. Vara, kas tādejādi uzņemas rūpes par seksualitāti, uzņemas pienākumu pieskarties ķermenim; tā noglāsta tos ar acīm, tā intensificē ķermeņa novadus, elektrizē to virsmu; dramtizē traucēkļus. Tā saņem rokās seksuālo ķermeni. Neapšaubāmi, iedarbīgums pieaug, un kontrolētāja loma paplašinās. Taču pieaug arī varas sensualizācija un labums no baudas. Tas savukārt rada divkāršu efektu: varai pašas darbība piešķir impulsu; satraukums salīdzina kontroli, kas to uzrauga, un ierosina to tālāk; atzīšanās intensitāte atkal iekustina ziņkāri taujāšanā, bauda atklāj atgriezenisku ietekmi uz varu, kas to apņem. Taču daudzie jautājumi atbildētājam dara dīvainus priekus, ko viņš izbauda; skatiens tos saista, uzmanība izceļ un iedvesmo. Vara darbojas kā iekšā saucējs mehānisms, tā pievelk, izvelk dīvainības, par

kurām tā ir nomodā. Bauda skar savu vajātāju; vara nostiprina baudu, kuru tā nupat izspieda no pozīcijām.⁴⁴

Vara ir abpusējs process, tā patiesībā nāk no apakšas, tā pārvaldāmā uzvedība attiecībā pret pārvaldītāju. Varas nozīme ir daudzpusīga – tā spēj ierobežot, pakļaut kā arī savā ziņā dod kādas noteiktas uzvedības normas kurās iekļauties.

⁴⁴ Mišels Fuko, Seksualitātes vēsture, I Zinātgrība, Zvaigzne ABC, 2000, 33-34lpp

VI. NOBEIGUMS

Kopumā apskatot Larsa fon Trīra astoņas filmas, kuras iedalāmas dažādās triloģijās attiecīgi pēc tēmas, ir uzskatāmi redzams, ka filmu tematika ir dažāda, bet tām visām ir vienojošas iezīmes. Kā galveno iespējams minēt to ka režisors izvēlās sieviešu tēlu kā noteicošo savu filmu stāstu rādīšanai, kas ietekmē to kā stāsts tiek stāstīts un uztverts. Lielu nozīmi piešķirot seksualitātei, kas ietekmē personību un režisora veidoto tēlu iezīmes un savstarpējās attiecības. Filmas ir tapušas laika posmā no 1988.gada līdz 2014.gadam, kas liecina gan par attīstību tehnoloģiju ziņā, gan tematikas nozīmīguma ziņā, gan režisora pieredzes ziņā. Kopskatā skatoties uz filmām ir iespējams sacīt, ka, tāpat kā vienas filmas ietvaros sievietes tēls evolucionē, tāpat redzams kā tas attīstījies no filmas „Mēdeja” kas ir grieķu tragēdijas adopcija līdz pat pēdējai filmai „Nimfomāne”. Sievietes tēlu iespējams raksturot pēc dažādām rakstura iezīmēm, vizuālajiem risinājumiem kā arī apkārtējiem tēliem, ko apzināti ir izvēlējis režisors, lai panāktu maksimālu rezultātu.

Apskatot filmās esošās tēmas un tēlu atspoguļotās rakstura iezīmes, kas veicina situāciju attīstību un gala rezultātu kā likumsakarīgu iznākumu. Sievietes tēla vienojošās iezīmes, kas vērstas uz attiecībām ar vīriešiem un seksualitātes klātesamību bija iespējams izdalīt un tuvāk apskatīt divas tēmas, kas veidojot teorētisku pamatu ataino iemeslu Larsa fon Trīra izvēlei par galveno izvirzīt sievietes tēlu. Tiek pierādīts, ka sievietes loma ir daudz nestabilāka un pretrunīgāka nekā vīrieša loma, kas gadu laikā saglabājusi savu dominanci. Apskatot sievietes seksualitāti, lomu ģimenē un seksuāla objekta lomu sabiedrībā, rezultātā iespējams izdarīt secinājums, ka tieši sievietes dzimums ir tas, kas vieglāk pakļaujams gan morālai, gan fiziskai varai. Sievietes loma neizbēgami ir skatāma daudz emocionālāka un iracionālāka, tomēr tai piemīt atgriezeniska saite uz vīrieti kā pakļāvēju.

Skatiens kas vērsts uz sievieti ir pakļaujošs un piederošs vīrietim, kas izrāda savu varu. Jebkuras varas pamatā ir apspiešana un pazemojums, kas ņemot vērā dzimumu, iespējams arī seksuāli. Ir iespējams iedomāties aktu, kurā vīrietis seksuāli pazemo sievieti, tomēr grūtāk iedomāties pretējo. Larsa fon Trīra filmas atklāj sabiedrības noklusēto seksualitātes intensitāti caur tiešu seksualitātes prizmu, parādot attiecības, no vīrieša pozīcijas skatoties uz sievieti. Visās filmās vērojamas situācijas veidotas pēc viena principa, kas atklāj dzimumu un to perversiju kā noslieces no normas, kas tiek medicīniski ierobežota un noteikta.

Filmēšanas paņēmiens ir, balstīts uz aktierspēli, kas tuvināta teātra estētikai, kā arī izmantoti tuvplāni, kas atklāj daudz vairāk no aktiera emociju gammas. Ekstrēmi tuvplāni kas koncentrēti gan uz tēlu sejām, gan dažādām ķermeņa daļām (tajā skaitā) ģenitālijām panāk daudz lielāku iespaidu uz skatītāju nekā izmantojot vispār pieņemtus metaforiskos simbolus. Centrālais sievietes tēls pastāvīgi nonāk tuvā, atvērtā kadrā, kas ļauj apskatīt tēla iekšējo darbību.

Visu komponentu kopums Larsa fon Trīra filmās sievietes tēlu padara vienotu, dažādu filmu ietvaros mainās konteksts, tomēr sievietes tēla galvenās iezīmes saglabājas. Sieviete vienmēr meklē mīlestību un uzticību, tomēr vienmēr tiek nodota. Nodevējs ir vīrietis, kas izrādot savu pārkumu, pakļauj sievietes dabu. Režisors Lars fon Trīrs vēlēties caur seksualitāti un tās funkciju veidot tēlus, kas ķermeniski attaisnotu prāta darbību. Cilvēka rīcība un vara ir atkarīga no fiziskās ārienes un morālās ietekmes saistībā ar kādu objektu pret kuru tā vērsta. Lielāko tiesu visās šī režisora filmās ir redzami uzskatāmai piemēri tam, ko Fuko ir minējis par seksualitātes izcelsmi un varas izpausmēm. Sievietes tēls Larsam fon Trīram kalpo kā savu domu izteikšanu caur sievieti uz kuru skatās vīrietis, un uz kuru tālāk tiek vērsts viņas skatiens. Tiek apskatītas dzimumu atšķirības un iedaba, kas veido kontekstuālus secinājumus.

VII.KOPSAVILKUMS

- Apkopojot empīrisko materiālu vienotā informācijas lielumā, analizējot sievietes tēlus Larsa fon Trīra filmās, iegūti nepieciešamie raksturlielumi, noteiktas vispārīgās iezīmes, kas tos raksturo.
- Secinot kādas iezīmes tiek piešķirtas sievietes tēlam– uz kādām rakstura īpašībām un pasaules uztveri, iespēja izsecināt dzimumu pretstatījumus un galvenās iezīmes ko režisors izvēlējies, lai maksimāli izteiktu savu ideju.
- Sievietes kvalificēšana dažādu sociālo institūciju (šajā gadījumā attiecībā pret vīriešiem) kontekstā
- Teorētisko materiālu ietvaros bija iespējams apskatīts sievietes seksualitāti un piemērot filmas kontekstuālajām vajadzībām, atrodot piemērus, kas to ataino.
- Lai arī režisora rokraksts filmu vienotībā jūtams, tomēr vienu konkrētu sievietes tēla modeli izveidot bija grūti, katrā laika posmā režisors licis uzsvarus uz cita žanra un specifiskas filmu radīšanu, kas tapušas personīgo iemeslu vadītas.

XII.SUMMARY

„Female character in Lars von Trier movies”

Main aim for this thesis was to find the essence of directors interpretation about female characteristics. Find the reason why it is more important to use female as main role over the man. Looking trough eight of directors' films, finding the authors special way of looking on female.

Following structure includes the emperical research in eight Lars von Trier movies as the result is vision on how female characteristics are built up for different reasons. Afterall including other characters who interact with main female character.

Theoretical part of thesis includes feminist film theory, especially Laura Mulvey 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', where the main attention is on male gaze and Freuds scopophilia. Which interprets female and male realationships trough gaze and what it is to be looked at. Seeing female as sexual object male uses its power to rule over. Sexuality is a big part of an individuality, especially female sexuality.

To sum up, there are special charecteristics that only female has that can make Lars von Trier seeing his ideas come trough.

IX. IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS

- Butler, Judith, *Gender Trouble*. New York and London: Routledge, 1990
- *Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1991:
- Karpova Ārija, *Personība, Teorijas un to radītāji*, Zvaigzne ABC 1998, 351pp
- McGowan, Todd, 'Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes',
- Mišels Fuko, *Seksualitātes vēsture, I Zinātgrība*, Zvaigzne ABC, 2000,
- Mulvey, Laura, 'Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"', inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1981), *Visual And Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989:
- Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975), *Visual And Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989
- Naumanis Normunds, *Personības Parādības personīgi*, *Dienas grāmata*
- Novikova Irina, *Mūsdienu Feminisma teorijas*, Jumava, 2001
- Pērkone, Inga, 'Es varu tikai mīlēt... Sievietes tēls Latvijas filmās', *Neputns*, 2008
- *Psychoanalyzing Cinema: A Productive Encounter with Lacan, Deleuze, and Zizek*,
- Rancevs Dmitrijs, *Kinotācijas*, 2007
- Reņģe Viesturs, *Sociālā psiholoģija*, Zvaigzne ABC, 2002,
- Rietuma Dita, *Planēta NeHolivuda*, *Neputns*, 2002
- Soila, Tytti, Astrid Soderbergh Widding, Gunnar Iversen, 'Nordic National Cinemas', New York and London: Routledge, 1998
- Stevenson, Jack, 'Lars Von Trier', *British Film Institute*, 2002
- Svence Guna, *Pieaugušo psiholoģija*, Raka, 2003, 381pp
- Voltersa, Margareta, 'Feminisms. Ļoti sasītošs ievads', *Satori*, 2005
- Нильс Торсен: Меланхолия ГЕНИЯ. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии, "Альтерум" 2013

FILMOGRĀFIJA

- 1988 –L.Fon Trīrs „Mēdeja” (Medea) (TV filma)

- 1996 - L.Fon Trīrs "Šķeļot viļņus" (Breaking the Waves)
- 2000 - L.Fon Trīrs "Dejotāja tumsā" (Dancer in the Dark)
- 2003 - L.Fon Trīrs "Dogvilla" (Dogville)
- 2005 - L.Fon Trīrs "Manderleja" (Manderlay)
- 2009 - L.Fon Trīrs "Antikrists" (Antichrist)
- 2010 - L.Fon Trīrs "Melanholija" (Melancholia)
- 2013 - L.Fon Trīrs "Nimfomāne" (Nymphomaniac)

Interneta resursi:

- <http://anatomylesson.wordpress.com/2008/02/13/dogville-dir-lars-van-trier-starring-nicole-kidman/> autors: caindevera
- http://en.wikipedia.org/wiki/Feminist_film_theory
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Hamartia>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Lars_von_Trier
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Medea_\(1988_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Medea_(1988_film))
- http://en.wikipedia.org/wiki/The_Five_Obstructions
- <http://feminismisthemedium.wordpress.com/tag/melancholia-lars-von-trier/> autors: throughallthewindows
- <http://filmas.oho.lv/Manderleja/669>
- <http://iaptieka.lv/?lapa=doctus2&id=720>
- http://lv.wikipedia.org/wiki/Larss_fon_Tr%C4%ABrs
- http://lv.wikipedia.org/wiki/Larss_fon_Tr%C4%ABrs
- http://satori.lv/raksts/3889/Larss_fon_Trirs/Melanholijas_vieglums
- <http://sensesofcinema.com/2005/36/dogville/>
- <http://www.apollo.lv/zinas/valda-pana-recenzija-filmai-dogvila/264648>
- <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/many-faces-lars-von-trier>
Autors: Paul O'Callaghan
- <http://www.delfi.lv/kultura/news/screen/sak-bilesu-iepriekspardosanu-filmai-dogvila.d?id=6418657#ixzz31dKXeAox>

- <http://www.delfi.lv/sievietem/relationships/sex/piecas-lietas-kas-jazina-par-nimfomaniju.d?id=22559534#ixzz31jJZ4cOT>
- <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/filmas-nimfomane-recenzija-melanholija-seksa-maskas-14047219> Autors: Līva Pētersone
- <http://www.feministezine.com/feminist/film/Feminist-Film-Theory.html> Autors: Anneke Smelik
- <http://www.filmcomment.com/article/the-six-commandments-of-the-church-of-lars-von-triers-antichrist> Autors: Larry Gross
- <http://www.iep.utm.edu/freud/>
- <http://www.iinuu.lv/lv/dziveszinai/kino/larsa-fontrira-filmas> Autori: Inga un Ēriks
- http://www.psihoanalitikis.lv/atsauces_doc_30.html Autors: Arkādijs Panes
- <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/1258> Autors: Ronalds D.Dvorkins
- <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/1719> Autors: Dž. Kalers
- <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/6310> Autors : Dž. Kalers
- <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/6812> Autors: Alise Zariņa
- http://www.vulture.com/2009/05/cannes_lars_von_trier_vigorous.html Autors: Dennis Lim
- <http://www.youtube.com/watch?v=DpR8EFt9A0U>, lietotājs: grindhouse141's channel
- http://www.youtube.com/watch?v=G_Hp3qB2F9Q lietotājs: RT
- <http://www.youtube.com/watch?v=OEKrsKPk9F8> lietotājs: moondarksound
- <http://www.youtube.com/watch?v=PbVmBDccyak> lietotājs: DP/30
- <http://www.youtube.com/watch?v=W9kls6bMkRo> lietotājs: Francisco López Rivera
- <http://www.zentropa.dk/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=GFSVHcTsWLk> lietotājs: The Showbiz 411
- <https://www.youtube.com/watch?v=sxg-um23ML4> lietotājs : TheCelebFactory

Bakalaura darbs “Sievietes tēls Larsa fon Trīra filmās” izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra un audiovizuālās mākslas katedrā.

Ar savu parakstu apliecinu, ka bakalaura darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Ilze Lūka 19.05.2014.

Vārds, uzvārds

Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: _____ .____.2014.

Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Paraksts

Recenzents: _____

Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts ____ .____.2014.

Studējošo servisa speciālists : _____

Vārds, uzvārds

Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA _____ gala pārbaudījumu komisijas sēdē

Bakalaura, maģistra

____ .____.2014. prot. Nr. _____ vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____

Vārds, uzvārds

Paraksts

Ar savu parakstu apliecinu, ka kursa darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu.

Autors: _____ .____.2014.

Vārds, uzvārds

Paraksts