

# KAIP PADARYTA „MAE WEST“: KEMPAS IR NARATYVINIAI EKSCESAI

Natalija Arlauskaitė

VILNIAUS UNIVERSITETAS

TARPTAUTINIŲ SANTYKIŲ IR

POLITIKOS MOKSLŲ INSTITUTAS

Vokiečių g. 10, 11030 Vilnius

natalija.arlauskaite@gmail.com

Straipsnyje keliamas klausimas, kaip daugialypių – lyties, kūno, amžiaus, rasės – kultūrinių konvencijų ardymą (transgresiją) kine galima apčiuopti kino pasakojimo struktūroje ir „išversti“ šią transgresiją į naratologijos terminus. Mae West filmų pavyzdžiu parodoma, kad naratyvinis ekscesas yra kino pasakojimo elementas, kuriantis naratyvinio rišlumo pertrūkius ir kaupiantis/skleidžiantis kritinį santykį su minėtomis konvencijomis. Siūloma naratyvinių ekscesų tipologija: kumuliatyvusis, intertekstinis, diegetinis, diskursinis/stilistinis.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Mae West, *kempas*, kūnas, naratologija, ekscesas.

Viena svarbiausių XX a. 7–8 deš. *kempo* (*camp*) kultūros figūrų buvo aktorė Mae West (1893–1980)<sup>1</sup>. Šlovę kine jai atnešė pats pirmasis 1932 m. filmas *Kiekvieną vakarą* (*Night After Night*). Sėkminga šios aktorės kino karjera buvo trumpa, bet audringa ir iš esmės baigėsi 1943 m., suvaidinus filme *Įkarštis* (*The Heat's On*). „Iš esmės“, nes vėlesniuose 8 deš. filmuose ji po didelės pertraukos suvaidino (sub)kultūrinę „Mae West“ atmintį, o jos sukurta „moteriškumo“ konstrukcija, grįsta sykiu nuolat atkuriamu moteriškumo stereotipu ir daugialybiais distancijavimosi nuo jo būdais, tapo svarbia „kempiškojo“ jautrumo (*sensibility*) medžiaga.

West įvaizdis kine nemenka dalimi rėmėsi gėjų, imituojančių moteris, imitavimu (ji pati save vadino *best female impersonator*<sup>2</sup>) ir kildintinas iš XX a. 3 deš. gėjų klubų kultūros. 7 ir 8 deš. išlieka paklausus jos vis tas pats moteriškumo performansas, tačiau akcentas perkeliamas į žaidybinių santykį su kūnu, seksualumu ir tapatumu, paremtą rimtu atsakymu žvelgti į bet kokį „autentiškumą“ rimtai.

1 Literatūra apie *kempo* kultūrą labai gausi. Trumpą šios kultūros ir kino apžvalgą žr.: Steven Cohan, *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Durham and London: Durham University Press, 2005, p. 1–40.

2 Apie impresonatorių meno evoliuciją nuo respektabilios pramogos XIX a. pab. iki aiškių gėjų konotacijų ir pasislinkimą į subkultūrą jau XX a. 3 deš. pr., žr. Marybeth Hamilton, *When I'm bad, I'm better: Mae West, Sex, and American Entertainment*, New York: University of California Press, 1997, p. 136–152. Apie kontrkultūrinį šiuolaikinio „impersonavimo“ krūvį žr.: Kate Davy, „Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp“, in: Morris Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*. London, New York: Routledge, 1994, p. 130–148.

1971 m. Kalifornijos universiteto (UCLA) studentai išrinko Mae West šimtmečio moterimi už jos vaidmenį keičiant požiūrį į seksualumą<sup>3</sup>. Maždaug tuo pačiu metu pradėjusioje formuotis feministinėje kino teorijoje imtasi pirmųjų bandymų iš naujo perskaityti „Mae West“ (Mae West filmus ir įvaizdį) bei atgaline data įtraukti ją į pirmųjų kino feminisčių gretas. Tačiau jau 1975 m. Linda Williams parašė straipsnį „Ką tokio, ko nori visi vyrai, turi Mae West?“, kuriame aptarė aktorės personažus, išnaudojančius manipuliatyvias lyčių konvencijas, visiškai nelygias jų griovimui ar neigimui, rūpimiams feminizmui<sup>4</sup>. Vėliau feministinė kino teorija kartkartėmis vis grįždavo prie West tam, kad aptiktų feministinį „Mae West“ užtaisą per *kempo* prizmę: 1996 m. Pamela Robertson paskelbė knygą *Gėdingi malonumai: feministinis kempas nuo Mae West iki Madonos*<sup>5</sup>. Čia, vadovaudamasi svarbiu feministiniam darbui su kinu „skaitymo prieš plauką“ (*reading against the grain*) principu, ji analizuoja kino ir vaizdo tekstus, keldama klausimą apie jų „galimybę būti lyčių parodija“<sup>6</sup>. Panašų požiūrį į performatyvų nešvankių Mae West juokų perinterpretavimą lesbiečių ir *queer* kultūros kontekste plėtojo Angela Failler<sup>7</sup>,

3 Marybeth Hamilton, *op. cit.*, p. 241.

4 Linda Williams, „What Does Mae West Have That All the Men Want?“, in: *Frontiers: The Journal of Women Studies*, Vol. 1, No. 1 (Autumn 1975), p. 118–121. Plg.: „Mae West filmai ir jos žvaigždės įvaizdis pateikia moters seksualinį patrauklumą kaip prekę, kurią pačios moterys gali kontroliuoti ir gauti iš jos naudą“ – Ramona Curry, *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 28.

5 Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, London: I. B.Tauris & Co Ltd, 1996. Apie *kempą* ir politinį aktyvizmą, jo kritinio užtaiso panaudojimą *queer* kultūroje žr. Morris Meyer, *op. cit.*

6 Pamela Robertson, *op. cit.*, p. 10.

7 Angela Failler, „Excitable Speech: Judith Butler, Mae West, and Sexual Innuendo“, in: *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, Vol. 6, No. 1/2, 2001, p. 49–62. Šiame straipsnyje Johno Austino performatyvų samprata pateikiama nemenkai iškreipiant ją. Kaip aistringame ir ne visuomet teisingame poleminiame straipsnyje „Parodijos profesorė“ teigia Martha Nussbaum (ir aš šiuo atžvilgiu pritariu jai), šis netikslus Austino performatyvų suvokimas būdingas ir pačiai Butler: Martha Nussbaum, „Professor of Parody“, in: *The New Republic Online*,

remdamasi Judith Butler lyties performatyvumo idėjomis.

Toks tekstų korpuso, pažymėto „Mae West“ vardu, perinterpretavimas bei jo nusavinimas skirtingų žiūrov(i)ų grupių, kartais persiklojančių, o kartais ir ne<sup>8</sup>, verčia kelti klausimą apie *santykį tarp kino tekstų ar jų elementų perinterpretavimo (nusavinimo) ir (istorizuotos) paties kino teksto struktūros*. Feministiškai angažuotos autorės sutelkė dėmesį į transgresines „Mae West“ savybes, laikomas pagrindiniu potencialu skaitymo, ardančio klasikinio kino pasakojimo koherenciją ir pajungiančio Mae West filmus kitokioms kultūroms ar suvokimo režimams, pavyzdžiui, *kempui* ar feminizmui. Šio straipsnio klausimas – kaip galima atgaline data aptikti „kempiškumo“ arba „kultiškumo“ požymių naratyvinėje filmo sąrangoje. Kitaip tariant, *kaip galima suderinti kultūros studijų ir kino naratologijos žodynus, pagrindinį dėmesį sutelkiant į „naratyvinio eksceso“ sąvoką*.

Straipsnio pavadinimas kreipia į klasikinį naratologijos tekstą – Boriso Eichenbaumo straipsnį „Kaip

Issue 02.22.99, [žiūrėta 2011-12-20], <http://www.akad.se/Nussbaum.pdf>.

8 Apie šiuolaikinį „Mae West“ statusą kultūroje galime spręsti iš kelių visiškai ar iš dalies jai skirtų puslapių ir tinklaraščių (<http://mae-west.org/old/>, <http://maewest.blogspot.com/>, <http://allaboutmae.com/>, <http://www.maewest.nl/>, pastarajame galima rasti „nuspalvintų“ Mae West filmų kadru ir iš jų sudėliotų West dainų vaizdo klipų); britų grupės „Mae West“ puslapis <http://www.myspace.com/thebandmaewest>; Mae West imitatorių <http://www.maewest.com/>; Mae West festivalio <http://www.maewestfest.org/mwinfo.html>, turinčio šūkį „Neįprastas teatras neįprastoms moterims“; taip pat iš begalinių Mae West juokų sąrašų (*Mae West Quotes*), kurie puošia pačius įvairiausių daiktus arba funkcionuoja visiškai savarankiškai. Pvz., vienas tinklaraštininkas Baracko Obamos prezidentavimą pavadino prezidentavimu Mae West stiliumi, prisimindamas jos posakius „Nėra tokio dalyko kaip prasta reklama“ ir „Geriau tegul tave nužiūri nei pražiūri“ [žiūrėta 2011-12-20], ([http://www.brutallyhonest.org/brutally\\_honest/2009/10/we-have-here-a-mae-west-presidency.html](http://www.brutallyhonest.org/brutally_honest/2009/10/we-have-here-a-mae-west-presidency.html)). Elektroninė parduotuvė [www.ebay.com](http://www.ebay.com) parduoda „Mae West“ kostiumus ir perūkus Helovino šventei ir vakarėliams gėjų klubuose, kitos analogiškos parduotuvės – rankines, skrybėles, sages, apyrankes ir net boksininkų trumpikes su West atvaizdu, „Mae West“ lėles; jos vardu pavadinti jachtos ir gelbėjimosi liemenių modeliai, bokserių veislė.

padarytas Gogolio *Apsiaustas*“ (1918). Pasirinkdama tokį pavadinimą – „Kaip padaryta ‚Mae West‘“, – aš tam tikra prasme pripažįstu savo tikslų konservatyvumą („atgal prie naratologijos“). Tačiau transgresijos resurso, kino teksto struktūros elementų, jo pertrūkių ir ekscesų, suteikiančių galimybę keistis jo reikšmėms, problema gali būti suformuluota ir kitaip – „pirmyn prie (visuomet ideologiškai įaudrinto) suvokimo“.

#### MAE WEST KŪNAS „AUTENTIŠKUMO“ RINKOJE

1935 m. Salvadoras Dali nutapė Mae West portretą, kuriame blondinės garbanos – tai užuolaidos, akys – paveikslai, kabantys ant sienos, nosis – židinytis, lūpos – sofa. Jo pavadinimas *Mae West kambarys*. Kiek vėliau sofa iš paveikslo tapo sofos modeliu „Mae West lūpos“, priderintu prie surrealistinio interjero, kurį Dali sukūrė anglų poetui ir mecenatui Edwardui Jamesui. Nuo to laiko ant „Mae West lūpų“ sėdėta nemažai. Pastaruoju metu jų prirėkė atlikėjai Beyonce atliekant dainą „Speechless“ ir burleskos šokėjai Ditali von Teese, apeliuojančiai – kaip Mae West – sykiu į heteroseksualią ir gėjų auditoriją, per Vokietijos atstovų pasirodymą 2009 m. „Eurovizijoje“.

Sofa vaidino svarbų vaidmenį ir Mae West įžengiant į sceną. Kadaise ji „nusižiūrėjo“ šį būdą – iš pirmo žvilgsnio priblokšti publiką – iš „moteriškumo iliuzionisto“, Brodvėjaus moterų impersonatoriaus<sup>9</sup>: iki pat estrados karjeros pabaigos 8 deš. ji pasirodė scenoje gulėdama ant sofos, išnešamos raumeninųjų asistentų, t. y. tuo metu, kai scenos deivei jau buvo per septyniasdešimt ir net aštuoniasdešimt metų. Nors apie West amžių buvo juokaujama dar tada, kad Dali iš skirtingų daiktų dėlėjo jos portretą: kai skaičių fokusininkas iš 1935 m. Alfredo Hitchcocko filmo *39 laipteliai* kviečia publiką užduoti jam sudėtingus klausimus, susijusius su skaičiais, vienas iš jų yra „Kiek metų Mae West?“.

<sup>9</sup> Marybeth Hamilton, *op. cit.*, p. 289.



1. Kadras iš filmo *Aš ne angelas*, 1933

Screenshot from the movie *I'm No Angel*, 1933

1932 m. debiutavusiai West buvo 38-eri – pagal bet kurį standartą, debiutui tai nėra mažai. Juolab kad visi jos vaidmenys, suvaidinti iki 5 deš. pradžios<sup>10</sup>, kaip, beje, ir du paskutiniai – 1970 ir 1978 metais, rėmėsi keliais komponentais, nemenkai susijusiais su amžiumi. Akinanti blondinė sustingusiomis garbanomis, dėvinti kostiumus, pabrėžiančius jos išriestas formas ir taip kaustančius judesius, jog konferansjė iš filmo *Aš ne angelas* (*I'm No Angel*, 1933) pristato ją kaip aštuntąjį pasaulio stebuklą, kuriam nereikia judinti klubų, kad šoktų. Retkarčiais gurgia, manieringai kilnojama blakstienas, varto akis, mėto rizikingus juokelius, įsteigiančius jos seksualinį savarankiškumą ir ryžtingą manipuliavimą nuolat jos geidžiančiais vyrais. Jei jau minėtame filme *Aš ne angelas* ji pareiškia Cary'o Grant'o personažui: „Kai aš gera – aš labai gera, kai aš bloga – dar geresnė“ [1 il.], tai filme *Maira Brekinridž* ji, atlikdama, žinoma, vyriškojo kastingo agentės

<sup>10</sup> Mae West filmai: *Night After Night* (*Kiekvieną vakarą*), 1932; *She Done Him Wrong* (*Išvedė iš kelio*), 1933; *I'm No Angel* (*Aš ne angelas*), 1933; *Belle of the Nineties* (*Devyniasdešimtųjų gražuolė*), 1934; *Goin' to Town*, (*Kelionė į miestą*), 1935; *Klondike Annie* (*Klondaiko Ani*), 1936; *Go West, Young Man* (*žodžių žaismas – Eik į vakarus/West link, jaunuoli*), 1936; *Every Day's a Holiday* (*Kiekviena diena šventė*), 1937; *My Little Chickadee* (*Mano pūpytė*), 1940; *The Heat's On* (*Įkarštis*), 1943; *Myra Breckinridge* (*Maira Brekinridž*), 1970; *Sextette* (*Sekstetas*), 1978.



2. Kadras iš filmo *Devyniasdešimtųjų gražuolė*, 1934  
Screenshot from the movie *Belle of the Nineties*, 1934

vaidmenį, nužvelgia gražuolių eilę ir pasiūlo jiems išsitraukti CV.

Utriruotai „moterišką“ kūną, jo korsetinį dekoratyvumą, kūną-daiktą uoliai kūrė pati West ir jos drabužių modeliotojai<sup>11</sup>. Elsa Schiaparelli, sukūrusi drabužius filmui *Kiekviena diena šventė*, tais pačiais 1937 m. išleido kvėpalus „Shocking“, kurių buteliukas atkartoją manekeno, pagal kurį buvo siūti West rūbai, formą, o jų dėžutė buvo permatomas gaubtas, dengiantis šį manekoną it brangų daiktą<sup>12</sup>. West kūno

11 Po filmo *Išvedė iš kelio* (1933) sėkmės senamadiškas, primenantis korsetą smėlio laikrodžio siluetas tapo madingas, taip pat ir Europoje. Paryžiuje buvo populiarūs „Mae West vakarėliai“, o Elsa Schiaparelli sukūrė visą tokio stiliaus kolekciją. 1937 m. kino studija „Paramount“ užsakė jai sukurti West filmo kostiumus, ir tai buvo tas retas atvejis, kai modeliotojos fantazijos šėlsmas harmoningai derėjo su ekstravagantišku aktorės įvaizdžiu; žr. Sarah Berry, *Screen Style: Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 84. Šis smėlio laikrodžio siluetas taip suaugo su Mae West vardu, jog juo pavadintas būdas netaisyklingai išskleisti parašiotą, kai jo kupolas persisuka per vidurį; žr. Dan Poynter, *The Parachute Manual: A Technical Treatise on Aerodynamic Decelerators*, Para Publishing, 1984, p. 470. Pagal tokią pačią logiką „Mae West“ – gėrimo „Orange Crush“ butelių formos pavadinimas, o 2006 m. vienoje iš elektroninių parduotuvių „elegantiška žibalinė lempa“ reklamuojama kaip „seksuali Mae West stiliumi“; [žiūrėta 2011-12-20], <http://steampunkworkshop.com/maewest.shtml>.

12 <http://blog.fidmmuseum.org/museum/2009/08/mae-west.html>, [žiūrėta 2011-12-20]; čia taip pat galima pamatyti dvigubus

daiktiškumą „apžaidė“ ir diegetinis jos filmų pasaulis. Jau *Devyniasdešimtųjų gražuolėje* West personažas vaidina scenoje gyvuosius paveikslus: kas posmą scena nušviečiama iš naujo, ir joje matome West, dėvinčią blizgančią suknią-triko ir „įrašytą“ paeiliui į šikšnosparnio, voro, rožės, Laisvės statulos formą. Aktorės kūnas ir šios figūros sudaro vientisą ornamentą<sup>13</sup>, kurio pagrindas – lemtingo, nekalto arba erotiškai patriotiško moteriškumo simboliai [2 il.].

Filme *Mano pūpytė* Mae West susimąšiusi stovi šalia viešbutinės Gracijos-Veneros statulos versijos ir taip sufleruoja palyginimą su ja. O tada uždega degtuką į šios klubą, taip ne tik ardydama geidžiančio/sudaiktinančio vyriškojo publikos ir kameros žvilgsnio į moters kūną logiką, būdingą klasikiniam kino pasakojimui<sup>14</sup>, bet ir įvesdama į filmo struktūrą savo kūno dirbtinumo refleksiją. „Savo“ kaip kultūros personažo, kurio konstrukcijoje kino vaidmenys ir kasdienis elgesys, patekęs į viešumą, dažnai neatskiriami. Pavyzdžiui, West filmų citatų sąrašuose viena pirmųjų įprastai yra ši: „Jūsų kišenėje pistoletas, ar tiesiog džiaugiatės matydamas mane?“. Filmus, kuriame būtų ši replika, neegzistuoja. Anot legendos, tai buvo žodžiai, kuriuos West pasakė nešikui geležinkelio stotyje. Tačiau kultūrinėje atmintyje privatus gyvenimas įsiliejo į įsivaizduojamąjį kino tekstą ir liko jame.

Tokį daugiasluoksnį „moteriškumą“ Mae West pradėjo rodyti ir puoselėti dar ikikinematografiniame, bet jau medijiniame gyvenime – savo burleskos teatro vaidmenyse, estradiniuose pasirodymuose, pjesių, kurių sėkminga ir skandalinga autore ji buvo<sup>15</sup>, tekstuose,

West batelius, pridėjusius jai ūgio, bet nepaprastai varžiusius žingsnį. Dėl tokių batelių West išstobulino eiseną „klubo permetimu“, tapusią vienu iš jos skiriamųjų bruožų.

13 Apie gyvuosius paveikslus šiame filme laiko transgresijos ir XIX a. 10 deš. kultūros, anachroniškai naudojamos West filmuose, kontekste; žr. Pamela Robertson, *op. cit.*, p. 37–46.

14 Laura Mulvey, „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“, in: *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sud. Karla Gruodis, Vilnius, Pradai, 1995, p. 344–362.

15 Pvz., *Sex, 1927, The Drag, 1927, Diamond Lil, 1928, Pleasure Man, 1928* ir kt. Po pirmojo *Pleasure Man* vaidinimo policija

afišose, laikraščių ir žurnalų puslapiuose. Būtent taip suvokiama ji ir mirė: 1980 m. lapkričio 23 d. laikraštis „The New York Times Magazine“ paskelbė didelį nekrologą pavadinimu „Mae West, Stage And Movie Star Who Burlesqued Sex, Dies at 87“ („Mae West, kino ir teatro žvaigždė, apžaidusi lytį/seksą, mirė būdama 87-erių“)<sup>16</sup>.

#### TRANSGRESYVAUS DOSNUMO ATRAKCIONAS

Susan Sontag žymiajame straipsnyje „Pastabos apie ‚kempą‘“ (1964), kuriame prie *kempiškosios* kultūros veikėjų priskiriama ir Mae West, *kempą* (*camp*) apibūdina kaip ypatingą jausenos tipą. Jam būdingi žavėjimasis naiviu dirbtinumu; perteklingumas; nekaltas manierizmas; keistenybių ir negamtinių dalykų, to, kas nėra tai, ką demonstruoja (*kempo* herojai visada kabutėse), pomėgis; nuoseklus estetizmas, nukreiptas į marginalius, atvirai prasto tono daiktus ir veiksmus, nepakankamai prasti daiktai ar kūriniai *kempui* netinka („it’s good because it’s awful“)<sup>17</sup>. Perdėtas įmantrumas, stilizavimas šioje kultūroje galioja ir lyčių vaidmenims, kol riba tarp jų išsilydo: „pačios rafinuočiausios seksualinio patrauklumo formos <...> ardo [aiškų] lyties tapatumą“<sup>18</sup>. *Kempas* vertina ne moterį, o „moterį“, ne moteriškumą ar vyriškumą, o, Sontag žodžiais, „didžiuosius temperamento ir manieringu-

suėmė visus atlikėjus už (spektaklio) nepadorumą. Pjesė *Sex* buvo vėl suvaidinta 1999 m. (beje, trupė vadinosi „Hourglass Group“ – „Smėlio laikrodžio grupė“). 2000 m. ten pat Brodvėje, o vėliau ir kituose teatruose pagal Claudios Shear pjesę buvo pastatytas spektaklis *Nešvanki blondinė* (*Dirty Blonde*) apie pačią Mae West (rež. James Lapine). Šiame spektaklyje, nominuotame kelioms „Tony“ premijoms, West ir jos šiuolaikinės gerbėjos vaidmenį vaidina pati Shear: taip ji plėtoja neakivaizdžios „Mae West“ autorystės ir jos santykio su realiąja West, rašiusia sau tekstus teatre ir kine, temą.

16 <http://www.nytimes.com/specials/magazine4/articles/west1.html>, [žiūrėta 2011-12-20].

17 Susan Sontag, „Notes on ‚Camp‘“, [žiūrėta 2012-06-15], <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>.

18 Susan Sontag, *op. cit.*

mo stilistus“, jis nuolat atlieka pabrėžtinai dekoratyvią tapatumo transgresiją<sup>19</sup>.

Jei *kempe* niekas nėra tai, kas dedasi esąs, arba visiems daiktams, veiksams ir asmenims uždėtos kabutės, jei *kempo* reginys visada turi stiprią refleksijos dozę ir kuria nemenką distanciją savo paties atžvilgiu (beje, jis toli gražu ne visada daro tai naiviai ir netyčiom, kaip tai aprašo Sontag), kitaip tariant, atlieka dekonstravimo(si) gestą, tuomet kokios kabučių dėjimo tendencijos ir/arba transgresijos formos Mae West filmuose?

Pamela Robertson skiria tris pagrindinius „Mae West“ transgresijos elementus: lyties, rasės ir amžiaus<sup>20</sup>. Pirmiausia į kabutes pakliūna ir taip payra „moteriškumas“. Visuose filmuose aktorė vaidina iš esmės tą patį vaidmenį – visų vyrų geismo objektą, žavesio įsikūnijimą, įspraustą į korsetą, apgaubtą kailiais ir plunksnomis, visą vyriškąją populiaciją paverčiantį trokštančia jungtvių ir santuokos saitų West vos pajudinus koją ar suplasnojus blakstienomis. Tačiau moteriškumo arsenalo demonstravimas kone visada perteklinis, o moteriškumo maskaradas akivaizdus<sup>21</sup>.

19 Kai kurie Sontag kritikai sako, kad jos konstruojamas „*kempas* intelektualams“ trina bet kokias skirtis, taip pat lyčių, ir šia prasme yra projektas, naikinantis kritinį *kempo* užtaisą, žr. Cynthia Morill, „Revamping the Gay Sensibility: Queer Camp and Dyke Noir“, in: Morris Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: Routledge, 1994, p. 110–129. Plg.: „*Kempas* nesiangauzoja, jis nupolitintas – mažų mažiausiai apolitiškas“ („Camp sensibility is disengaged, depoliticized – or at least apolitical“), Susan Sontag, *op. cit.*

20 Pamela Robertson, *op. cit.*, p. 29–46.

21 Apie maskaradą kaip feministinės kino teorijos kategoriją žr. Joan Riviere, „Womanliness as a Masquerade“, in: Victor Burgin et al. (eds.), *Formations of Fantasy*, London, New York: Routledge, 1986, p. 35–44; Mary Ann Doane, „Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator“, in: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press, 1999, p. 131–145; Judith Butler, „Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion“, in: Sue Thornham (ed.) *Feminist Film Theory*, p. 336–349; Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, New York: Routledge, 1999; Audronė Žukauskaitė, *Anamorfozės. Nepamatinės filosofijos problemos*, Vilnius: Versus aureus, 2005, p. 214–229.

Visko pasiūlyta pernelyg daug: per daug kūno ir perdėm išraiškingai jis išrietas, „kerintys žvilgsniai“ demonstratyvūs, o vyrų rodomas susižavėjimas besaikis. Atviras ciniškos (savo ne itin protingiems gerbėjams), bet sąžiningos (savo išrinktajam) viliokės, kurios išvaizda ir manieros nedviprasmiškai nurodo į moteriškumo standartą, kildintiną iš gėjų klubų, ir taip komplikuoja transgresiją, maskaradas sykiu ir pavyksta, ir demaskuojamas. Iš vienos pusės, West personažai visada pasiekia savo tikslo, neretai stilingų, gerų manierų aristokratių sąskaita, t. y. moteriškumo maskaradą pateisina ir neutralizuoja diegetinio pasaulio motyvai – jos herojės „moteriškesnės“ už rafinuočiausiai „moteriškas“ damas. Tačiau iš kitos pusės, ji taip atvirai ir saviironiškai pateikia meilę kaip „performatyvią techniką“<sup>22</sup>, jog paneigia bet kokią nemaskaradinio moteriškumo galimybę.

Antrąsias svarbias „kabutes“ uždeda „baltumas“ ir rasės transgresija. West – „baltoji“ moteris ir tiesiogine, ir perkeltine prasme. Išbalintas veidas, balti perukai ir dažniausiai balti amžinojo nekaltumo, kurių tuojau pat paneigia patirties ženklai, apdarai: „Jei tik galėčiau pasitikėti tavimi“, – sako jai Cary’o Grant’o personažas iš filmo *Aš ne angelas*. – „Žinoma, gali, šimtai pasitikėjo“, – atsako jam West vaidinama Taira, įsisukusi į baltus kailius per pusę ekrano. Per pasirodymus estradoje aktorė visokiais būdais pabrėždavo savo ypatingą baltumą ir reikalavdavo, kad kordebaleto šokėjos šoktų juodais perukais ir pilkai dažytų dantis<sup>23</sup>. Baltai apsirengusi beveik aštuoniasdešimtmetė West iš jau minėto priešpaskutinio jos filmo *Maira Brekinridž* – vyriškojo kastingo specialistė Leticija Van Alen; pareigos reikalauja tokio pasiaukojimo, jog jos darbo kabinete stovi milžiniška balta lova, jei tektų dirbti naktimis<sup>24</sup>.

22 Pamela Robertson, *op. cit.*, p. 30.

23 *Ibid.*

24 Plg. Diane Arbus Mae West fotografijas – 7 deš. viduryje Arbus, be kita ko, domėjosi groteskiškais kūnais ir situacijomis; [žiūrėta 2011-12-20], <http://maewest.blogspot.com/2005/07/mae-west-diane-arbus.html>; [http://maewest.blogspot.com/2009/06/mae-](http://maewest.blogspot.com/2009/06/mae-west-penis-talk.html)

West mirus, pasklido gandas, kad dabar jos paslaptis bus atskleista – jog ji buvo juodaodis vyras. Tačiau gandai nepasitvirtino, ir ji buvo palaidota baltąja moterimi. Peno tokioms kalboms suteikė tai, kad galbūt neveltui apie jos senelį Johną Edwiną Westą žinoma taip mažai. Neva kadaise jis dėl savo šviesios odos sugebėjo įveikti „baltumo testą“<sup>25</sup>, ir dėl viso pikto apie jį nebuvo pasakojama.

Tačiau vizualiajam West baltumo maskaradui kaip priešvara buvo jos balsas. Dainuojančios West herojės dažniausiai atlieka „purvinojo bliuzo“ (*dirty blues*) variantą – sušvelnintą, tačiau vis vien atpažįstamą. *Devyniasdešimtyjų gražuolėje* ji pirma dainuoja kartu su Duke’o Ellingtono orkestru, o kiek vėliau lygiagretus montažas su užplaukimu sujungia dainuojančią West ir ritualines juodaodžių giesmes, paverčiant juos vienu muzikiniu reginiu, nors pagal siužetą – tai dvi atskiros situacijos skirtingose vietose. Knygoje *Akustinis veidrodys* Kaja Silverman pastebi, kad amžininkams šios aktorės balsas turėjo „vyriškųjų“ konotacijų. Silverman atkreipia dėmesį, jog kine balsas geba išjudinti stabilius tapatumus, o Mae West, Marlene Dietrich ir Lauren Bacall atveju balsas įveikia „kūno, iš kurio sklinda, lyties apibrėžtumą“<sup>26</sup>. Taip balsas dalyvauja subjekto vientisumo/apibrėžtumo ardyme ir ne tik atlieka rasės bei palaiko lyties transgresiją (kartu su vizualiuoju moteriškumo „atlikimu“), bet ir komplikuoja, bent jau nesuskaidina žiūrov(i)ų identifikavimąsi su kino vaizdiniu. Robertson pabrėžia, kad „juodosios“ „vyriškojo“ balso konotacijos tik prisideda prie seksualumo „kaip ypatingai takaus ir giliai transgresyvaus“ sampratos<sup>27</sup>.

Trečiasis transgresijos, arba kabučių, objektas – amžina West jaunystė. Iš esmės apie ją jau viskas pa-

west-penis-talk.html. Šiose fotografijos 70-metė West pozuoja baltais gundytojos apatiniais, ir panašu, kad Arbus domina bendras, susiliejančios raukšlės ir nėrinių piešinys.

25 Jill Watts, *Mae West: An Icon in Black and White*, Oxford University Press, 2003, p. 3–4, 6.

26 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 61.

27 Pamela Robertson, *op. cit.*, p. 37.

sakyta. 2008 m. dokumentiniame filme jaunesnioji jos kolegė Anna Berger pasakoja, kad 6 deš., kai ji susipažino ir susidraugavo su Mae West, gimimo dieną galėjo švęsti bet kas, tik pačiai West visuomet buvo 28<sup>28</sup>. Tačiau vien nenykstančia jaunyste „Mae West“ laiko transgresija neapsiriboja. Svarbu, jog ji kuria personažus iš principo jaunus ir sykiu anachroniškus: ne tik vienas iš jos filmų vadinasi *Devyniasdešimtųjų gražuolė*, bet pats moteriškumo stereotipas, kuriuo ji naudojasi, priklauso XIX a. pabaigai ir XX a. pradžiai. Jam priklauso net korsetai ir diademos, papildyti beskaitlėmis plunksnomis: visa tai ir pamėgtą frazę „Aš įgyju reputaciją, kai ją prarandu“ ji pasiskolina iš XX a. pradžioje nepaprastai populiarios šokėjos ir aktorės prancūzės Gaby Deslys, mirusios 1920 m. tokio pat amžiaus, kokio buvo Mae West, kai tik pradėjo savo kino karjerą<sup>29</sup>. Amžiaus (ir laiko apskritai) transgresija, veikianti priešingomis kryptimis – anachroniškai senamadiška ir amžinos jaunystės, vėl grąžina mus prie lyties transgresijos ir iš esmės yra šios variacija.

#### NARATYVINIS EKSCESAS

Atrodo, kad galimybė „išversti“ transgresijos, t. y. kultūros konvencijų ir jų refleksijos, žodyną į kino pasakojimo ypatumų žodyną ir taip apčiuopti tas kino pasakojimo savybes, kurios yra potencialiai „kultinės“, t. y. tos, dėl kurių filmai tampa kultiniais (taip pat *kempiniais*), slypi eksceso sąvokoje. Kino pasakojimo rišlumo, koherencijos trūkio aptarimas eksceso ir jam giminiais terminais kino teorijoje prasidėjo dar XX a. 8 deš. pabaigoje, vystėsi skirtingomis kryptimis ir tam tikru momentu susijungė su feministinės kino teorijos raida.

Kino naratologijoje apie „ekscesą“ pradedama kalbėti Kristinos Thompson, Stepheno Heatho ir kitų autorių („kino formalistų“) darbuose. Ekscesą jie su-

pranta kaip kino pasakojimo elementą, ardantį, stabdantį ar nutraukiantį jo tėkmę. Paprastai kalbama apie klasikinį Holivudo kiną, kurio stilistinę konstrukciją sudaro tolydus vientisumas<sup>30</sup>, o nuoseklus, neprieštaringas plėtojimasis slepia kino aparato darbą<sup>31</sup>. Būtent ekscesas daro kino aparato darbą pastebimą – kai kurie kino pasakojimo elementai ardo reikšmių rišlumą, įvyksta koherencijos ekscesas, nurodantis į psichologines ir ideologines teksto bei kino aparato apskritai prielaidas. T. y. ekscesas turi kritinio santykio su ta vizualumo sistema, iš kurios atsiranda, galimybę. Anot Mary Ann Doane, „realizmo“ idėja kine yra ideologinis konstruktas, kurio esmė – sukurti tolydžios tikrovės, kurią visą (be pertrūkių ir lakūnų) mato ir kontroliuoja kameros ar žiūrovo akis, iliuziją<sup>32</sup>. Tokiu atveju tolydumo ir neprieštaringumo pažeidimas (pavyzdžiui, pažeidžiama visiško balso ir kūno, pirmiausia moteriškojo, sinchroniškumo taisyklė arba garsai apskritai atitrūksta nuo vizualiosios plotmės) sukuria kritinį nuotolį, kritinį santykį su visa iliuzinio realizmo ideologija<sup>33</sup>.

Kristina Thompson, sekdama Stephenu Heathu ir rusų formalistais, mano, kad filmo homogeniškumas

28 <http://www.youtube.com/watch?v=SV7uStnuNqo>, [žiūrėta 2011-12-20].

29 Jill Watts, *op. cit.*, p. 33.

30 Daugiau žr. David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London, New York: Routledge, 1985.

31 Apie kino aparato teoriją žr. Jean-Louis Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, „The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality“, in: Philip Rosen (ed.), *Cinema, Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 286–318; Jean-Louis Comolli, „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4]“, in: Philip Rosen (ed.), *Cinema, Narrative, Apparatus, Ideology*, p. 421–443; Teresa de Lauretis and Stephen Heath (eds.), *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan Press, 1988; Eadem, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, p. 12–36; John Berger, *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1972.

32 Mary Ann Doane, „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space“, in: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, p. 335–348.

33 Apie balso/garso neprieštaringumo ardymą Yvonne Rainer, Sally Potter ir kitų feministiškai angažuotų autorių filmuose žr. Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 141–186.

yra skirtingų jėgų, dalyvaujančių jo struktūroje, sąveikos efektas<sup>34</sup>. Nevisiško homogeniškumo (ar jo neįmanomybės) priešastimi ji laiko filmo „materialumą“, (visada) išvengiantį būti visiškai motyvuotu veiksmais, veikėjais ar aplinkybėmis, nors tokia (absoliuti) motyvacija yra iliuzinio realizmo, būdingo klasikiniam Holivudo kinui, programos dalis. Ekscesas randasi kaip filmo materialumo ir jį jungiančių struktūrų konfliktas, kaip toks santykis tarp filmo elementų, kai jų nesieja niekas, išskyrus „koegzistenciją“, kitaip tariant, „ekscesas prasideda ten, kur neveikia (*fails*) motyvacija“<sup>35</sup>.

Materialumas čia suprantamas gana plačiai: pirma, kaip kino pasakojimo priemonės; antra, kaip formos savybės – spalviniai, erdviniai, dekoratyvūs, garsiniai ir kiti filmo elementai. Daugybę tokio ekscesyvumo formų Thompson aptinka, pavyzdžiui, Sergejaus Eizenšteino filme *Ivanas Rūstusis*. Ji vengia vardyti konkrečius potencialiai arba visada ekscesyvius kino pasakojimo elementus ar priemones, nes svarbiausias eksceso bruožas – konvencijos pažeidimas, ir šis pažeidimas nusakomas iš žiūrov(i)ų pozicijos. Jei žiūrovai neatpažįsta konvencijos, eksceso efektą gali sužadinti arba eksceso reikšmė gali būti suteikta patiems netikėčiausiems elementams, nes filmui būdinga „vis naujai stebinti savo keistumu“<sup>36</sup>. Eksceso paslankumas, veikiamas kultūrinių įgūdžių, iškelia jį (ekscesą) už kino pasakojimo struktūros ribų ir susieja su perceptyvine patirtimi bei kintančiais socialiniais kultūriniais kontekstais, kuriuose vyksta filmo recepcija.

Feministiškai orientuotiems kino teoretikams ekscesas yra svarbi filmo tvarkos ir suvokimo kategorija, nes, pirma, jis susijęs su kritiniu kino pasakojimo pertrūkių potencialu – kritiniu santykyje su ta vizualumo ideologija, kurios reproduktivumas dalis ir būdas yra tam tikras filmas, jį gaminančios technologijos, var-

tojimo sistema, identifikavimosi su vaizdu bei malonumo mechanizmai. Antra, ekscesas, suvokiamas kaip (bent iš dalies) recepcijos savybė, pabrėžia žiūrov(i)ų vaidmenį perorganizuojant filmo reikšmes arba, kaip aprašo Teresa de Lauretis, kuriant jo „alternatyvias koherencijas“, grįstas jau nebe klasikinio kino pasakojimo vientisumu, o prieštaravimu ir netolydumu<sup>37</sup>.

De Lauretis pasitelkia moterų režisierių pavyzdžius: Yvonne Rainer, *Filmas apie moterį, kuri...* (*Film About A Woman Who...*, 1974), Sally Potter, *Trileris* (*Thriller*, 1979), Chantal Ackerman, *Aš, tu, jis, ji* (*Je, tu, il, elle*, 1974) ir kt. Pavyzdžiui, „ardančios“ (*subversive*) Rainer filmų pasakojimo strategijos operuoja tokiomis priemonėmis: protagonistę atstovauja tik balsas, o vizualioje plotmėje jos nėra; vieną vaidmenį vaidina keli aktoriai; naudojami pabrėžtinai vizualiai „sugadinti“, defektiniai planai; pakartotinas to paties epizodo filmavimas; herojų kalba sukeistinama – jie kalba rečityvu, skaito užrašytą tekstą ir pan.; kalbėjimą pakeičia grafinis tekstas (spausdintas mašinėle, rašytas ranka, atspausstas tipografiškai, koliažai ir pan.) ir t. t. Toks kino pasakojimo „išklabinimas“ leidžia, viena vertus, suprobleminti moters reprezentuojamumą ir jos buvimą pasakojimo subjektu; kita vertus, komplikuoti žiūrov(i)ų poziciją: nors moteriškojo žvilgsnio subjekto įsteigimas kine visgi lieka neįmanomas, galima pamėginti – pasakojimo netolydumų ir (sus)ardymo plotmėje – sukonstruoti „nepripažinimo atpažinimą“ (*recognition of misrecognition*)<sup>38</sup>.

Naratyvinį ekscesą ne tiek kaip kritinio santykio su dominuojančia kino forma programą, kiek „alternatyvių“ žiūrov(i)ų bendruomenių (pavyzdžiui, lesbiečių) būdą suvokti kino tekstą ir suteikti jam (naujų) reikšmių, aptaria Claire Johnston ir Judith Mayne darbuose apie kone vienintelės sėkmingos klasikinio Holivudo epochos režisierės Dorothy Arzner (1897–1979) filmus.

34 Kristin Thompson, „The Concept of Cinematic Excess“, in: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, p. 130–142.

35 *Ibid.*, p. 132, 135.

36 *Ibid.*, p. 141.

37 De Lauretis nevartoja termino „ekscesas“, jos tekstuose pasitaiko „ardymas“, „griovimas“, „pertrūkis“ ir kt. Žr. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 114.

38 *Ibid.*, p. 123–124.



Tokiu akcentų sukeitimo pavyzdžiu paprastai pasitelkiamas filmas *Šok, mergaitė, šok* (*Dance, Girl, Dance*, 1940). Jame Maureen O'Hara herojė Džudė neatlaiko vyriškosios miuzikholo auditorijos, kuriai ji šoka, pa juokų ir, atsistojusi avanscenoje, išsako (miuzikholo ir kino teatro) publikai, ką joje mato<sup>39</sup>, ir taip „grąžina žvilgsnį“, kuriuo paprastai disponuoja žiūrovas-kamera-protagonistas<sup>40</sup>. Šioje situacijoje „grąžintas žvilgsnis“<sup>41</sup> tampa kino aparato ir jo (at)gaminamos ideologijos ekscesu. Tačiau ne tik žvilgsnio ekonomikos inversija griaua kino aparato darbą. Anot Mayne, filmo *Šok, mergaitė, šok* ir kitų Arzner filmų siužeto lygmenyje kelias į heteroseksualią romantinę sąjungą nuklotas per (laikina) moteriškąją sąjungą, kurioje moterys tarpininkės ar pagalbininkės dažniausiai vizualiai nurodo į pačią Arzner, savo ruožtu amžininkų pakankamai aiškiai atpažįstamą kaip Radcliffe Hall tipo lesbietę<sup>42</sup>. Taip intertekstiniai mazgai ardo klasikinio kino pasakojimo rišlumą, formuoja jo ironišką refleksiją ir sukuria erdvę teksto „nusavinimui“.

Čia svarbu, kad Arzner filmai, pagaminti pagal iš esmės standartinį klasikinio kino pasakojimo modelį, tikriausia nenumatė „alternatyvaus“ skaitymo, ardančio jo paviršinį rišlumą. Filmuose „prasitariama“ apie naujas recepcijos bendruomenes. Arba senas, bet tapusias pastebimomis interpretacijų rinkoje. Autoriniai filmai, aptariami de Lauretis, sąmoningai konstruojami oponuojant dominuojantiems dominuojančių pasakojimų suvokimo įgūdžiams. Atrodo, „Mae West“ atvejis tarpinis – West žaidžia su kultūros ir kino kon-

vencijomis, užsižaidžia jomis, kurdama konvencijų pleonazmus, virstančius šių įvairialypių konvencijų maskaradu, ir taip išima jas iš rišlaus pasakojimo, kad pakeistų reikšmes.

Trečioji, be kino naratologijos ir jos feministinės kritikos, kino studijų kryptis, aptarianti kino pasakojimo rišlumo pertrūkius ir jų reikšmę kultūroje, yra ne tiek kino teorija, kiek kino istorija. Ypač ta jos dalis, kuri domisi skirtingų kino formų pasiskirstymu ir konkurencija kino istorijoje, taip pat ankstyvuojau laikotarpiu – ankstyvojo kino vaidmeniu, suvokimu, struktūrinėmis savybėmis, gamybos sistema ir atgarsiais tolesnėje šios meno ir pramogų srities istorijoje. Svarbiausia tampa dviejų kino tradicijų, egzistavusių nuo pat pradžios ir tebegyvuojančių dabar, priešprieša<sup>43</sup>. Viena kino rūšis – naratyvinis kinas, kai siekiama sukurti žiūrovų dalyvavimo uždarame diegetiniame pasaulyje iliuziją ir paslėpti kino aparato darbą. Kita po Tomo Gunningo straipsnio<sup>44</sup> vadinama atrakciono kinu: tai kinas, kuriame dominuoja ne nuoseklus ir betarpiškas pasakojimas, o jo vizualiosios savybės: „atrakciono kinas tiesiogiai šaukiasi žiūrovų dėmesio, žadina vizualų smalsumą ir siūlo įdomaus reginio malonumą – unikalų, savaime įdomų įvykį, nesvarbu, išgalvotą ar tikrąjį. <...> [J]o energija nukreipta veikiau į išorę ir žiūrovų [buvimo] patvirtinimą, nei, kaip klasikinio kino pasakojimo atveju, vidun ir į įvykius, susijusius su personažais“<sup>45</sup>.

Kalbant apie klasikinio kino pasakojimo „atrakciono“ savybes, svarbu pabrėžti, kad atrakciono reži-

39 Tą patį daro ir Mae West herojė filme *Aš ne angelas*, kai baigusi šokį anonsą ir sugavusi vyrų iš publikos žvilgsnius ji sustoja prie kulisių ir numeta publikai ironišką žvilgsnį: „Suckers!“

40 Claire Johnston, „Women's Cinema as Counter-Cinema“, in: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press, 1999, p. 31–40.

41 Žr. Wheeler W. Dixon, *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema*, Albany: State University of New York Press, 1995.

42 Judith Mayne, *Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 89–154. Radcliffe Hall (1880–1943) – anglų rašytoja, jos žymiausias romanas *Vienatvės šulinys* (*The Well of Loneliness*, 1928).

43 Kino teoretikų darbų apie ankstyvąją kiną apžvalgą žr. Наталья Самутина, „Мельес жив, или Магия перевода“, in: *Синий диван*, 2005, Nr. 7, p. 95–119.

44 Tom Gunning, „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser and Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing, 1990, p. 56–62. Taip pat žr. straipsnių rinkinį Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006 bei jo apžvalgą Наталья Самутина, „Раннее кино как теория настоящего“, in: *Киноведческие записки*, 2010, Nr. 94/95, p. 5–34.

45 Tom Gunning, *op. cit.*, p. 58–59.

mu veikia ne tik triukai ir vaizdo efektai. Jis būdingas ir vienam iš svarbiausių pasakojamojo kino elementų – kino žvaigždėms. Iš vienos pusės, žvaigždė susaiso tam tikrus pasakojimo tipus (pavyzdžiui, žanrus) ir nusako suvokimo strategijas. Iš kitos, pats kino žvaigždės regėjimas ardo diegetinį rišlumą ir pajungia ją – žvaigždę – grynojo reginio režimui. Be to, kaip rašo Miriam Hansen, šis regėjimas „suaktyvina diegezei išorinį diskursą ir taip sustiprina išcentrinį kino teksto ir žiūrov(i)ų santykį. <...> Žvaigždė tirpdo diegezės kerus žvaigždės reginio momentų, rodančių jos „esmę“ (ir dažnai cirkuliuojančių savarankiškai – reklamos kadru arba treilerių pavidalu), naudai“<sup>46</sup>. Pasitelkdama kiek vėlesnę medžiagą, Tessa Perkins parodė, kad ankstyvieji Jane Fondos vaidmenys, kuriuose buvo pasinaudojama jos lėliniu seksualumu, jos dalyvavimas Naujosios bangos kine ir gana radikali politinė bei feministinė laikysena sukūrė prieštarinę žvaigždės vaizdinį. Ši sudėtinga kompozicija jos vaidmenis leido suvokti kaip maištingosios „Jane Fondos“ „tapsmą savimi“<sup>47</sup>.

Tokiu būdu naratyvinis ekscesas – tai istoriškai specifiški, todėl ir kintantys naratyvinio rišlumo pertrūkių būdai bei formos, turintys kritinio užtaiso santykių su (ideologiniais) principais, kuriais šis rišlumas remiasi ar juos reprodukuoja. Ekscesas – tokia pati konvencija kaip ir klasikinio kino pasakojimo (ir kitų kino pasakojimo tipų) koherencija. Mes galime įžvelgti ekscesą ten, kur filmo amžininkai jo nema-

tydavo. Ir atvirkščiai – nunykus ar pakitus kultūros fonui mes galime nebeatpažinti kino pasakojimo eksceso. Timothy Corriganas, analizuodamas kultinio kino fenomeną, sakė, kad kultinio filmo statusui susiformuoti reikalingas žiūrov(i)ų „turistinis žvilgsnis“, elgiantis su filmais, kaip turistai svečioje šalyje: toks žvilgsnis nepažįsta vietinės kultūros ir, ardydamas daiktų ir reiškinių saitus, atsirenka egzotiškus elementus, traukiančius akį<sup>48</sup>. Todėl kalbant apie „Mae West“ kultinį statusą bei jos filmams būdingą naratyvinį ekscesą, reikia išlaikyti dėmesio lauke sykiu fragmentuotus „Mae West“ komponentus, atrinktus pasitelkus *kempui* jautrių žiūrov(i)ų „turistinį žvilgsnį“, ir filmų kultūrinį kontekstą, kurių pėdsakas ir yra „Mae West“ turistiniai suvenyrai: žodinės ir vaizdinės citatos, dainos, lėlės, sofas, vakarėliai ir pan.

#### „MAE WEST“ EKSCESAI

Išivaizduokime West filmų žiūrovą amžininką. Viena vertus, jis jau pasirengęs suvokti jos sukurtą personažą, keliaujantį iš vieno filmo į kitą, nes susipažinęs su jos teatro, estrados, burleskos pasirodymais. West įvaizdis atpažįstamas, teatro skandalai aprašyti laikraščiuose, ji nebeatskiriama nuo savo dabartinių ir būsimų vaidmenų. Tačiau visi jos filmai turi bendrų bruožų, suteikiančių jų suvokimui kryptį.

Vienas pagrindinių elementų, saistančių kino pasakojimą ir nukreipiančių West filmų suvokimą, yra jos įžymieji vieno sakinio juokai, dažnai ties padorumo riba. Paprastai juos pradeda ir lydi murkimas, blakstienų plasnojimas ir klubų lingavimas. Žiūrovai laukia kito juoko, ir filmas tam tikra prasme skyla į kūniškai aranžuotus mikronumerius, sudarančius būsimą citatų rinkinį. T. y. pasakojimas bent iš dalies remiasi ne įvykių plėtojimusi ir jų motyvacija, o nuolat pasikartojančiu šmaikštumo atrakcionu, slopinančiu erdvėlai-

46 Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1991, p. 246–247. Taip pat Christine Gledhill (ed.), *Stardom: Industry of Desire*, London, New York: Routledge, 1991; Gaylyn Studlar, *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York: Columbia University Press, 1996; Jeanine Basinger, *Silent Stars*, Hannover, London: Wesleyan University Press, 2000; Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood cinema and Female Spectatorship*, London, New York: Routledge, 1994; Наталия Арлаускайте, „Спокойно, miss Masha, я Рудольф Валентино!“, in: *Humanitāro zinātņu vēstnesis*, 2009, Nr. 15, p. 95–100.

47 Tessa Perkins, „The Politics of ‚Jane Fonda‘“, in: Christine Gledhill (ed.), *Stardom: Industry of Desire*, London, New York: Routledge, 1991, p. 237–250.

48 Timothy Corrigan, „Film and the culture of cult“, in: J. P. Telotte (ed.), *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*, Austin: University of Texas Press, 1991, p. 27.



3–4. Kadrai iš filmo *Aš ne angelas*, 1933

Screenshots from the movie *I'm No Angel*, 1933

kinius ir įvykinius kino pasakojimo pagrindus. Judant nuo vieno filmo prie kito, ši lūkesčių sistema tvirtėja, ir šmaikštumo atrakcionai virsta vis tirštėjančiu *kumuliatyviuoju (kaupiamuoju) pasakojimo ekscesu*.

Juokai – ne vienintelis kumuliatyviojo naratyvinio eksceso pavyzdys. Tam pačiam rišlumo pažeidimo tipui priklauso ir pasikartojantis epizodas, kurį galima pavadinti bazine „Mae West“ pasakojimo figūra: „žengimas ant pakylės“. Pavyzdžiui, jau minėtas balagano programos šokis-anonsas iš filmo *Aš ne angelas* įrašytas būtent į šią figūrą. Pirmą, konferansjė išimtinai vyriškajai auditorijai giria grožio stebuklą šokėją Tairą (West). Tada kamera atsiduria žiūrovams, žiūrintiems į sceną ir konferansjė, už nugaros ir taip sujungia diegetinę ir filmo žiūrovų auditoriją, konstruodama bendrą kameros, personažų ir žiūrov(i)ų žvilgsnį kaip vyriškąjį [3–4 il.]. Ir tik tada laukimo įaudrintą publiką kerta scenos darbininkai, greitai įrengia žiūrovus skiriančią pakylą, ir šiai jungtinei (filmo ir kino salės) miniai pasirodo Taira-West.

Jau pirmajame filme *Kiekvieną vakarą* (1932), kuriame West turėjo epizodinį vaidmenį, susiduriame su panašia „rodymosi publikai“ figūra. Prie restorano lifto trys ponai („tokie, kaip mes“) uždengia kažką, ką įkalbinėja eiti drauge. Moters balsas atsisako ir

paaikškina, kad tėvas jai draudžia (pažodžiui) „matyti vaikus“ po devintos valandos vakaro. Jie pasiduoja ir skirstosi („geriau keliaukite pas savo žmonas“), o Modė Triplet (West) atitenka kur kas didesnei „vaikinių“ auditorijai – mums. Savo paskutiniame 5 deš. filme *Įkarštis* (1943) West vaidina aktorę, keičiančią prastą prodiuserį ir teatrą į pastebimai geresnius. Pakyla, ant kurios West dainuoja filmo finale, žymiai padidėja palyginus su ta, kurią matėme filmo pradžioje, o kartu su ja išauga ir ją puošiančių plunksnų kiekis bei dydis. Pradinis „žengimas ant pakylės“ pasirodo buvęs bandomasis, finale – „tikrasis“.

Filme, kurio pavadinimas – sunkiai išverčiamas kalambūras, *Eik į Vakarus/West link, jaunuoli (Go West Young Man, 1936)*, „žengimas ant pakylės“ komplikuojasi. West vaidina aktorę Mavis Arden. Jis prasideda filmo filme anonsu: „Pati Mavis Arden. Mavis Arden filme *Nepasiekiamą damą (Drifting Lady)*“. Tada vėl daugiausia, bet ne išimtinai, vyriškoji publika išsirikiuoja prie bilietų kasos, o tokia pati auditorija ekrane rodymoje kino salėje nekvėpuodama žiūri į ekraną. Vidinio filmo ekrano rėmas kartkartėmis sutampa su „pagrindinio“ rėmu, tačiau nuotolis tarp diegetinės publikos ir ekrano visgi akcentuojamas – mes matome ir kino teatro sceną, ir ekraną [5–7 il.]. Šiame vidiniame filme



5–7. Kadrai iš filmo *Eik į Vakarus/West link, jaunuoli*, 1936

Screenshots from the movie *Go West Young Man*, 1936

aktorės atliekama Mavis Arden vaidina įprastą pačios West vaidmenį – restorano artistę, apsuptą gerbėjų, iš kurių ji kažką pasirenka tai trumpam, tai visiems laikams. Ir štai tą akimirką, kai patenkame į kino teatro salę, matome „Mae West“, suvaidintą Mavis Arden<sup>49</sup>, – tai filmo pabaiga, ji šoka ir dainuoja, kaip paašškėja, net kur kas nuosekliau nei rėminio filmo (metadiegetinei) vyriškajai publikai, sėdinčiai amfiteatre. Kartu su kamera patenkame į patį amfiteatro viršų, t. y. atsiduriame publikai už nugaros, pirma, susijungiamo su ja, o kai pasimato filmo filme rėmas, su mumis, pakerėtais vyrais, susijungia intradiegetinė kino salė ir žiūrovai, atėję pažiūrėti Mavis Arden, ir t. t. Epizodo pabaigoje Arden herojė, kaip ir Taira filme *Aš ne angelas*, žengia per restoraną tiesiai į publiką kino salėje.

Tuo „žengimo ant pakylės“ figūros, svyruojančios tarp intradiegetinės, metadiegetinės iš filmo žiūrov(i)ų erdvės, amplifikavimas nesibaigia. *Nepasiekiamai damai* pasibaigus, prosceniume (kaip visada) pasirodo konferansjė, žadantis nepaprastą susitikimą su įkūnytu grožiu ir žvilgesiu, publika (kaip visada) nekantrauja. Arden įžengia į sceną, pakartoja finalo monologą iš ką tik pasibaigusio filmo ir kreipiasi į publiką... dviejų palmių ir įmantrios sofos, jau žinomos West silpnybės, fone. Šio pradžios epizodo trukmė – 10 min. iš 80-ies, jis, ko gero, ilgiausias iš visų „Mae West“ „žengimo ant pakylės“ figūrų.

Epizodo kartojimas, jo refleksija, kurią galime matyti paskutiniame pavyzdyje, „Mae West“ teksto rėmuose paverčia „žengimą ant pakylės“ tokiu pačiu *kumuliatyviuoju naratyviniu ekscesu* kaip ir juokai. „Mae West“ tekstuose „pakyla“ įdomi tuo, koku būdu, kiek ilgai ir kaip įmantriai ji bus kuriama *šį kartą*, o ne kaip ji susijusi su filmo veiksmu.

Kumuliatyvusis ekscesas „dirba“ daugiausia su lyties ir amžiaus transgresija – su nepaprasto moteriš-

49 Ši „vidinė Mae West“ laido tokius pat juokus, kaip ir kitos Mae West herojės: „Galite pabučiuoti man ranką. Galbūt rytoj Jūs galėsite pabučiuoti mane“, – ir lygiai taip pat kuria parodijinio susidaiktinimo programą. Parodija persmelkia ir Arden intonaciją, sutirštintai mėgdžiojančią deklamuojančią West kalbėjimą.

kumo ir amžinos jaunystės parodija. Be to, besikartodamas jis parodijuoja žvaigždės fenomeną ir aktorių amplua. Vaidmuo, suvaidintas vieną kartą, pasakoja istoriją. Vaidmuo, suvaidintas žvaigždės daug kartų, pasakoja apie žvaigždės įvaizdį.

Kitas naratyvinių ekscesų tipas – *intertekstiniai mazgai*, ardantys pasakojimo rišlumą. Žinome, jog bet kuri neįminta, o tik atpažinta intertekstinė nuoroda ardo teksto plėtojimąsi<sup>50</sup>. Intertekstiniai mazgai ne tik nurodo į skirtingus tekstus, bet ir operuoja skirtingais tarptekstinių ryšių tipais. T. y. vienas teksto fragmentas (intertekstinis mazgas) gali, Gérard'o Genette'o terminais, turėti sykiu intertekstinių, architekstinių ir hipertekstinių citatų iš tekstų, priklausančių dar ir skirtingoms meno rūšims.

Grįžkime prie West dainavimo, atliekančio rasės ir lyties transgresiją dėl balso ypatumų, įvardijamų kaip „vyriškas“ ir/ar „juodasis“ balsas<sup>51</sup>. Pirma, jos dainos ir dainavimo maniera nurodo į bliuzą – žanrą, konotuojantį „juodumą“. Rasės transgresija vyksta dėl architektinės (žanrinės) citatos, turinčios kumuliatyvų efektą, nes „muzikinis numeris“, dažniausiai bliuzo variacija ar su jo elementais, – toks pat pastovus „Mae West“ elementas, kaip juokai ar „žengimas ant pakylės“.

50 Михаил Ямпольский, *Память Тиресия*, Москва: РИК «Культура», 1993, p. 61. Daugiau žr. Irina Melnikova, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.

51 Dalis juodaodžių bendruomenės Mae West dainavimo manierą vertino gan kritiškai – ir jos sėkmės kine amžininkai, ir žymiai vėliau žmogaus teisių aktyvistai, pvz., Angela Davis. Žr. Peter Stanfield, *Body and Soul: Jazz and Blues in American Film, 1927–1963*, Urbana: University of Illinois Press, 2005, p. 30–31. Čia cituojama ištrauka iš 1934 m. Ethel Waters dainos, kurios pavadinimas kartoja „firminę“ West frazę „Come Up and See Me Sometime“: They say they're hot out there in the movie lot/ Now really that's a crime/ Please wire Mae West, say "stay west"/ She's an Eskimo/ Come up and see Waters sometime. Verta atkreipti dėmesį, kad kritikuodama West už „netikrą bliuzą“ ir vadindama ją „Eskimo“, Waters apeliuoja į pačios West naudotą rasinį ir etninį dvilypumą, „ne-baltumą“. Mae West manė, kad jos populiarumas šioje bendruomenėje tvirtas, o dalis juodaodžių atlikėjų jos padedama pateko į didįjį pramogų verslą, žr. Jill Watts, *op. cit.*, p. 194–195.

Antra, amžininkai aiškiai siejo dainuojančią West su juodaodžių estrados komikų kultūra. Ji pati pripažino, kad anksčiausiai ir didžiausios įtakos jai turėjo Bertas Williamsas (1874–1922), kuris, be kita ko, buvo „baltųjų“ impersonatorius, o West vaikystėje, pačioje estrados karjeros pradžioje, imitavo Williamą. Kaip rašo Watts, „Imituodama jį, ji tapo baltąja mergeite, vaidinančia juodaodį vyrą, kuris ‚baltosios‘ visuomenės vardu ją [baltaodžių visuomenę] parodijavo“. XX a. 2 deš. viduryje West gana dažnai būdavo Čikagoje, kur vyko audringas juodaodžių bendruomenės estrados ir klubinis gyvenimas. Jos vokaliniai ir šokio pomėgiai nemaža dalimi ateina iš šios kultūros. Pavyzdžiui, ten pat Čikagoje West sukūrė *jazz band* iš juodaodžių klubo muzikantų<sup>52</sup>. Watts įvardija tris afroamerikiečių kultūros komponentus, tapusius „Mae West“ įvaizdžio dalimi jos buvimo Čikagoje metu (1916–1918): džiazas, bliuzas ir šimis<sup>53</sup>. Visus šiuos daugialypės „Mae West“ komponentus lengvai atpažino kino žiūrovai amžininkai. Rasės ir lyties transgresiją šiuo atveju atliko sykiu intertekstinė (Bert Williams) ir hipertekstinė (pasirodymo, numerio struktūra) nuorodos į „juodaodį“ šimtmečio pradžios estradą ir 2 deš. naktinių klubų kultūrą, jungiančią šokių, muziką, dainavimo manierą, *stand up* komediją, burleską ir kt.

Trečia, baltumo atrakcionas, kurį West atliko oksimoroniškai įtraukdama bliuzą, skolinosi „vaizdą“ iš Lillianos Russell (1860–1922), aktorės ir dainininkės, patyrusios šlovę dar West negimus. Šis karalienės Viktorijos epochos grožis, išpraustas į korsetą, blondinės garbanomis, tapo anachronišku West idealu. Be to, ji teigė, kad jos motiną dažnai palaikydavo Russell, ir slapta retušavo motinos fotografiją *à la* Russell<sup>54</sup>: tokiu būdu jos kruopščiai konstruojamas panašumas su Russell yra tarsi paveldėtas ir natūralus. Jau buvo minėta, jog lyties atrakcioną „Mae West“ lydi amžiaus

52 *Ibid.*, p. 16, 48.

53 *Ibid.*, p. 48–49.

54 *Ibid.*, p. 8. Russell spėjo nusifilmuoti keliuose nebylijo kino filmuose. 1940 m. išėjo biografinis filmas *Lillian Russell*, rež. Irving Cummings.



8–11. Kadrai iš filmo *Aš ne angelas*, 1933

Screenshots from the movie *I'm No Angel*, 1933

ir laiko atrakcionas (anachroniškas įvaizdis). Šiuo atveju svarbu, jog rasės transgresija susilieja su šiais, o ją atlieka intertekstinė (kaip ir Berto Williamso), tačiau turinti ambivalentiškų rasės konotacijų nuoroda į XIX a. antros pusės estrados ir vodevilio kanoną.

„Mae West“ intertekstinių mazgų ekscesas remiasi ne tiek tarptekstinių ryšių daugiū, kiek jų skirtinga kokybe ir priklausomybe skirtingoms medijoms ar meno rūšims (daugiamedialumu). Šie mazgai kuria pleonastinį transgresijos atrakcioną ir dalyvauja slopinant bei ardant kino pasakojimo rišlumą dėl nuorodų gausos ir iš dalies konkurencijos, pavyzdžiui, Berto Williamso ir Lillian Russell atveju.

Paskutinis naratyvinių ekscesų tipas yra, atrodytų, paprasčiausias iš čia aptariamų – diegetinis ekscesas, arba tokie diegetinio pasaulio elementai, kurie ikoniskai – vaizdu ar žodžiu – žymi „dirbtinumą“ arba „moteriškumo/baltumo/jaunystės/... perteklių“. Šis paprastumas apgaulingas, nes sunku tiksliai pasakyti, kas yra vizualūs diegetiniai ekscesai: būtent diegetiniai ar diskursiniai/stilistiniai? Pavyzdžiui, kokiam pasakojimo lygmeniui priklauso „elementarus“ plunksnų, nėrių, papuošalų, kailių šėlsmas, ypač jei dama vaizduojama stambiuoju ar vidutiniu planu ir pakankamai ilgai (kai diegetinis laikas netenka apibrėžtumo): įmantriam herojės skoniui ir diegetiniam pasauliui.

liui ar kino teksto stiliaus/diskurso plotmei?<sup>55</sup> Filme *Aš ne angelas* West personažas Taira, dar be kailių ir plunksnų, ruošiasi į pasimatymą ir paeiliui rengiasi tamsią suknelę stambiais baltais taškais, baltą bolero stambiais tamsiais taškais, segasi karolius iš stambių baltų ir tamsių karoliukų, o tada, kai, kaip ir „žengimo ant pakylės“ atveju, galima susimąstyti, kaipgi dar visa tai galima tęsti, užsimaukšlina keistą šviesią skrybėlę tokiais pat taškais kaip ir bolero [8–11 il.]. Tikriausia apdaro „taškuotą ekscesą“ derėtų priskirti diegetinei plotmei, o nuoseklų jo kūrimo(si) fazių demonstravimą – diskurso. Šio eksceso rezultatas – balagano kolegė pripažįsta nepaprastą Tairos grožį ir skonį. Vestimentarinis ekscesas tampa „visiško“, sėkmingai atlikto „moteriškumo“ ženklu.

Peteris Verstratenas aptaria naratyvinius ekscesus Kristinos Thompson tradicijoje ir laiko juos pirmiausia stilistiniais: staigus perėjimas nuo vieno plano prie kito, neįprastai mažai montažo jungčių, virpanti arba, atvirkščiai, nejudanti kamera, nelogiški erdvėlaikiniai perėjimai, neįprastas aktorių parinkimas, keista muzika ar garsai ir t. t. Daugelis šių požymių – konvencijos klausimas: šiandien keista viena, rytoj – kita; kas vienoje kino tradicijoje „mažai“, kitoje „daug“; kas vienam žanrui „nelogiška“, kitam visiškai priimtina ir t. t. Pagrindinė Verstrateno tezė – eksceso neįmanoma kompensuoti siužetu. Šią kompensacijos neįmanomybę kuria diskursinis/stilistinis distancijavimasis nuo siužeto, didžiąja dalimi nusakančio filmo suvokimo taisyklės<sup>56</sup>. „Taškuoto“ vestimentarinio eksceso atveju stilistinis

55 Šio neapibrėžtumo pavyzdys gali būti literatūros ir kino pasakojimo struktūros schemas, pateiktos Seymouro Chatmano knygoje *Istorija ir diskursas*. Chatmanas įveda „egzistentų“ (existents) sąvoką: pirmoje iš trijų schemų jie priklauso diegetiniam pasakojimo lygmeniui (istorijai), antroje – jungia personažus ir aplinką (settings), o trečioje – pereina į diskurso lygmenį, tačiau išlaiko sąsają su „įvykiu“ istorijos lygmenyje; Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell University Press, 1980, p. 19, 26, 267.

56 Peter Verstraten, *Film Narratology*, Toronto: University of Toronto Press, 2009, p. 188–203.



12–14. Kadrai iš filmo *Aš ne angelas*, 1933

Screenshots from the movie *I'm No Angel*, 1933

epizodo neutralumas (dominuoja nesuinteresuotas bendrasis planas) ir vieta (pasakojimo ne visiškai, bet visgi pradžia) nusako filmo *Aš ne angelas* ir, ko gero, viso „Mae West“ korpuso suvokimo taisyklę: kartojimas, perteklius, pleonazmas – kaskart naujai suaktualinamos įvairialypio „autentiškumo“ transgresijos vieta.

Pavyzdžiui, vienas iš pagrindinių šio filmo motyvų – oksimoronas „nekalta patirtis“. Iškart po „taškuotos scenos“ Taira rodo vienišai ir kur kas mažiau puošniai (tiesiog kur kas mažiau apsirengusiai) kolegei savo garderobo šaltinį – ant jos lagamino dangčio vidinės pusės priklijuotos gerbėjų nuotraukos. Apie kiekvieną iš jų pasakoma, jog dovanojo visuomet „tikrus“ (*genuine*) daiktus. Ilgainiui, Tairai praturtėjus, nuotraukos bus įrėmintos ir išdėliotos lentynėlėje, kurią gali matyti visi lankytojai: buvusieji gerbėjai ne tik virto *genuine* eksponatais, bet ir sudvigubinti – šalia kiekvieno pastatyta kokio nors gyvūno, nebūtinai malonaus, statulėlė. Filmą baigia teismo scena, kuomet Tairos nekaltumas įrodomas išoriškai panašių ir dabar jau gyvai pateiktų gerbėjų, prie kurių prisijungia prisiekusieji ir teisėjas, akivaizdoje [12–14 il.].

Diegetinį žaidimą – „unikalumą (nekaltumą) patvirtina kartojimas“ – „žaidžia“ ir personažų replikos. Jau minėta, jog Tairos jausmais galima pasitikėti, nes „šimtai pasitikėjo“. Tame pačiame dialoge su Granto personažu West dovanoja jam patikusią nuotrauką kaip ypatingos simpatijos ženklą, o atsakydama į jo susirūpinimą, jog atima paskutinę, paguodžia: „Man jas tiekia šimtais. Įrėmintas“. Tikriausia neverta priminti, kad nekaltumo atrakcioną atlieka lyties ir amžiaus atžvilgiu transgresyvus personažas.

Ir kumuliatyvusis, ir intertekstinis, ir diegetinis, ne visuomet aiškiai atskiriamas nuo diskursinio/stilistinio, ekscesai paklūsta oksimoroninei „to paties kunstkameros“ arba „vienodumo kunstkameros“ logikai: „Mae West“ pasaulyje viskas kartojasi, ir būtent ekscentriškas kartojimas vertingas. „Kartojimo kunstkamera“, kaip pagrindinis „Mae West“ konstravimo principas, ir viso korpuso, ir kiekvieno atskiro filmo lygmenyje

suteikia galimybę skaidyti juos į paskirus elementus ir suteikti šiems fragmentams muziejinę (kultinę/*kempinę*) vertę dėl tankaus nuorodų tinklo, būdingo šiems fragmentams ir „išimančio“ juos iš rišlaus pasakojimo. Šią įgyvendintą galimybę fragmentuoti(s) skirtingai demonstruoja ir daiktai (nuo „Mae West“ perukų ir žibalinų lempų iki naktinių klubų amplua), ir skirtingi, bet serijiniai, sukurti pagal tą patį principą *youtube*’o vaizdo klipai su West dainomis ir juokais – originaliais ar atliktais jos impersonatorių.

Transgresinis Mae West personažo ir „Mae West“ teksto potencialas, kurį pasakojimo lygmenyje įkūnija įvairialypiai ekscesai, kuriantys „to paties kunstkamerą“, tarsi kaupia daugkart kartojamus ir varijuojamus kuriozus būsimiems kino turistams, kino pasaulio slampinėtojams, jautriems *kempo* įmantrumui ir pasirengusiems pa(si)tikėti transgresijos reginiu, juk „šimtai pasitikėjo“.

Gauta 2012-06-28

#### LITERATŪRA

- Basinger Jeanine, *Silent Stars*, Hanover, London: Wesleyan University Press, 2000.
- Baudry Jean-Louis, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“; „The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality“, in: Philip Rosen (ed.), *Cinema, Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 286–318.
- Berger John, *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1972.
- Berry Sarah, *Screen Style: Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Bordwell David, Staiger Janet, and Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London, New York: Routledge, 1985.
- Butler Judith, „Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion“, in: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press, 1999, p. 336–349.
- Butler Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, New York: Routledge, 1999.
- Chatman Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell University Press, 1980.



- Cohan Steven, *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Durham and London: Durham University Press, 2005.
- Comolli Jean-Louis, „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4]“, in: Philip Rosen (ed.), *Cinema, Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 421–443.
- Corrigan Timothy, „Film and the culture of cult“, in: J. P. Telotte (ed.), *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*, Austin: University of Texas Press, 1991.
- Curry Ramona, *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Davy Kate, „Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp“, in: Morris Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: Routledge, 1994.
- Dixon Wheeler W., *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema*, Albany: State University of New York Press, 1995.
- Doane Mary Ann, „The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space“, in: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 335–348.
- Doane Mary Ann, *Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator*, in: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press, 1999, p. 131–145.
- Failler Angela, „Excitable Speech: Judith Butler, Mae West, and Sexual Innuendo“, in: *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, vol. 6, No. 1/2, 2001, p. 49–62.
- Gledhill Christine (ed.), *Stardom: Industry of Desire*, London, New York: Routledge, 1991.
- Gunning Tom, „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser and Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing, 1990, p. 56–62.
- Hamilton Marybeth, *When I'm bad, I'm better: Mae West, Sex, and American Entertainment*, New York: University of California Press, 1997.
- Hansen Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1991.
- Johnston Claire, „Women's Cinema as Counter-Cinema“, in: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press, 1999, p. 31–40.
- Lauretis Teresa de, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Lauretis Teresa de and Heath Stephen (eds.), *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan Press, 1988.
- Lauretis Teresa de, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Mayne Judith, *Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Melnikova Irina, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.
- Morill Cynthia, *Revamping the Gay Sensibility: Queer Camp and Dyke Noir*, in: Morris Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London, New York: Routledge, 1994, p. 110–129.
- Mulvey Laura, „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“, in: *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*, sud. Karla Gruodis, Vilnius, Pradai, 1995, p. 344–362.
- Nussbaum Martha, „Professor of Parody“, in: *The New Republic Online*, Issue 02.22.99, [žiūrėta 2011-12-20], <http://www.akad.se/Nussbaum.pdf>.
- Perkins Tessa, „The Politics of ‚Jane Fonda‘“, in: Christine Gledhill (ed.), *Stardom: Industry of Desire*, London, New York: Routledge, 1991, p. 237–250.
- Poynter Dan, *The Parachute Manual: A Technical Treatise on Aerodynamic Decelerators*, Para Publishing, 1984.
- Riviere Joan, „Womanliness as a Masquerade“, in: Victor Burgin et al. (eds.), *Formations of Fantasy*, London, New York: Routledge, 1986, p. 35–44.
- Robertson Pamela, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, London: I.B.Tauris & Co Ltd, 1996.
- Silverman Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Sontag Susan, „Notes on ‚Camp‘“, [žiūrėta 2012-06-15], <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>.
- Stacey Jackie, *Star Gazing: Hollywood cinema and Female Spectatorship*, London, New York: Routledge, 1994.
- Stanfield Peter, *Body and Soul: Jazz and Blues in American Film, 1927–1963*, Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- Strauven Wanda (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Studlar Gaylyn, *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York: Columbia University Press, 1996.
- Thompson Kristin, „The Concept of Cinematic Excess“, in: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 130–142.
- Verstraten Peter, *Film Narratology*, Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Watts Jill, *Mae West: An Icon in Black and White*, Oxford University Press, 2003.
- Williams Linda, „What Does Mae West Have That All the Men Want?“, in: *Frontiers: The Journal of Women Studies*, vol. 1, Nr. 1 (Autumn 1975), p. 118–121.
- Žukauskaitė Audronė, *Anamorfozės. Nepamatinės filosofijos problemos*, Vilnius: Versus aureus, 2005.
- Арлаускайте Наталия, „Спокойно, miss Masha, я Рудольф Валентино!“, in: *Humanitāro zinātņu vēstnesis*, 2009, Nr. 15, p. 95–100.
- Самутина Наталья, „Мельес жив, или Магия перевода“, in: *Синий диван*, 2005, Nr. 7, p. 95–119.
- Самутина Наталья, „Раннее кино как теория настоящего“, in: *Киноведческие записки*, 2010, Nr. 94/95, p. 534.
- Ямпольский Михаил, *Память Тиресия*, Москва: РИК «Культура», 1993.

## HOW MAE WEST WAS MADE: CAMP AND NARRATIVE EXCESS

Natalija Arlauskaitė

KEYWORDS: Mae West, camp, body, narratology, excess.

### SUMMARY

The article raises the question of how to trace the subversion of diverse cultural conventions (transgression) – of gender, body, age, race – in the structure of film narrative and to convert these types of transgression into narratology terms. Employing the example of Mae West films, it is shown how a narrative excess (Kristin Thompson, Peter Verstraten, Miriam Hansen and others) becomes an element of cinematic narrative, creating ruptures in narrative coherence and accumulating/escalating critical relation with the conventions mentioned. Narrative excess is a historically specific and therefore altering modes and forms of ruptures in narrative coherence, which retains critical reflection on (ideological) foundations of cinematic apparatus. The suggested types of narrative excess are: *cumulative*, *intertextual knot*, *diegetic*, *discursive/stylistic*.

Cumulative narrative excess is employed in stories which at least in part are supported not by narrative events, but by repeating elements of cinema of attractions (Tom Gunning), reducing foundations of cinema narrative based on time/space continuity. An intertextual knot is formed when a certain fragment of narrative refers to diverse texts and also employs different (multimedial) types of intertextual relations. Diegetic excess is created by elements of the diegetic world, which use iconic image or word to mark *artificiality* or *redundancy*, in the case of Mae West films, redundancy of *femininity/whiteness/youth/etc.* The latter type of narrative excess is sometimes difficult to distinguish from discursive/stylistic excess, which is created by forms of expression not motivated by the story.

This perception of the relationship between subversion of cultural conventions (transgression) and the structure of narrative enables us to explain the process by which some artists, in this case Mae West, gain cult following in certain cultural segments, for example, in camp culture (Susan Sontag).