

Vyriškumas ir vyro kūnas šiuolaikiniame lietuvių kine

ARTŪRAS TEREŠKINAS

Vytauto Didžiojo universitetas, K. Donelaičio g. 52, LT-44244 Kaunas

El. paštas: a.tereskinas@smf.vdu.lt

Straipsnyje analizuojami vizualiniai vyriškumo, galios, kūno ir traumos aspektai filme „Zero: alyvinė Lietuva“ (rež. Emilis Vėlyvis, Lietuva, 2006). Naudojantis poststruktūralistinėmis įkūnijimo teorijomis bei maskulinizmo studijomis teigiama, kad filmas pateikia vyriškumo performansą nuolatinės krizės kontekste. Filmo vizuali kalba atspindi vis labiau išgalinčias kino kalbos tendencijas posovietiniame kine ne tik Lietuvoje, bet ir visoje posovietinėje erdvėje. Kartu „Zero“ žymi dramatišką poslinkį nuo herojiško ir kartu „jautraus“ vyriškumo sovietinės epochos filmuose iki smurtinio antiherojiško posovietinio vyriškumo, kurį ekrane įkūnija abjektiški ir dažnai pasibjaurėjimą keliantys vyrų kūnai, patiriantys ekstremalius fizinius išbandymus, traumas ir grafinį sužalojimą. Viena vertus, jie simbolizuoja vyriškumo, nesugebančio susidoroti su socialiniais pokyčiais ir vyriško pažeidžiamumo baimėmis, pralaimėjimą, kita vertus, pasibjaurėtinų vyriškų kūnų spektaklis ir vis labiau išgalintis grafinis smurtas lietuvių kine yra „žaizdos kultūros“, kuri koncentruojasi ties trauma ir skausmu, simptomas.

Raktažodžiai: vyro kūnas, vyriškumas, galia, žaizdos kultūra, trauma, lietuvių kinas

ĮVADAS

Per pastaruosius porą dešimtmečių Vakarų Europos ir Šiaurės Amerikos kino studijose vis daugiau dėmesio skiriama vyriškumui ir vyro kūnui kine (Silverman 1992; Lehman 1993, 2001; Cohan, Hark 1993; Aitken 2006; Fouz-Hernández, Martínez-Expósito 2007). Lietuvoje apie tai beveik nerašyta. Ne itin daug diskutuota ir apie šiuolaikines sinematines vyriškumo reprezentacijas ir vyriško bei moteriško žvilgsnio kaitą (Žukauskaitė 2004; Tereškinas 2005). Apskritai vyriškumo ir vyro kūno vaidmuo kultūroje lieka neištirtas ir neterizuotas laukas, nepaistant to, kad, pasak amerikiečių tyrinėtojo Peterio Lehmano, vyro kūnas yra vienas esminių kultūriškai įženklintų sinematinio žvilgsnio objektų. Kinas, apskritai populiarioji kultūra, yra svarbus vyriškos tapatybės, arba vyriškumo, kūrimo ir perkūrimo įrankis (Lehman 1993).

Ne vienas mokslininkas yra klausęs, kodėl moters, o ne vyro kūnas vis dar lieka pagrindiniu tiek žvilgsnio, tiek mokslinių tyrimų objektu. Atsakymai yra keli. Pirma, paties vyriško kūniškumo kultūroje vyravimas ištrina jo matomumą. Moterys ir simboliniai *Kiti* (etninės ir seksualinės mažumos), tradiciškai siejami su kūnu, afektu ir aistra, tampa analizės objektais, o universalizuotas vyriškas kūnas laikomas tik nematoma norma. Antra, galia užgniaužti kūniškumą, paslėpti jo pėdsakus yra tikro autoriteto ir vyriškumo ženklas. Savęs abstrahavimo, kūniško nematomumo fantazijos ir pats abstraktus „asmuo“ yra fetišizuojami Vakarų pasaulio viešojoje sferoje (Berlant 1991: 113).

Nepaisant šių pastangų abstrahuoti ir nukūninti vyriškumą, šiuolaikinėje kultūrinėje teorijoje vis labiau stengiamasi jį dekonstruoti ir defetišuoti. Remiantis poststruktūralistine

lyčių ir įkūnijimo teorija (Butler 1993, 2004; Foucault 1998, 1980) bei maskulinizmo studijomis (Connell 2005; Kimmel, Hearn, Connell 2005) šiame straipsnyje analizuojama, ką reiškia vyriškumo įkūnijimai viename iš šiuolaikinio lietuvių kino pavyzdžių – filme „Zero: alyvinė Lietuva“ (rež. Emilis Vėlyvis, 2006). Kokiomis reprezentacinėmis strategijomis vyrų kūnai pateikiami filme? Ką šie kūnai reiškia vyriškumo performansuose? Kokias vyriškumo sampratas šie įkūnijimai medijuoja? Kokius posovietinės kūno, galios ir traumos santykius išreiškia filmo protagonistai? Tad galima teigti, kad straipsnyje koncentruojamasi ties kultūrine vyriško kūno ir vyriškumo politika.

VYRO KŪNAS IR ĮKŪNIJIMAS: TEORINĖS PASTABOS

Michelio Foucault įžvalgos apie diskursyvinį kūnų konstravimą šiuolaikinėse galios sistemose suteikė nemažą postūmį šiuolaikiniam kūno teorizavimui. Šis teoretikas subjekto sąvoką pakeitė kūno kategorija, teigdamas, kad subjektyvumas yra išsisklaidęs, kompleksinis ir istoriškai nulemtas, nes kūnai taip pat yra daugialypiai, baigtiniai ir kartu atsitiktiniai dirbiniai. Foucault pabrėžė mokslo svarbą konstruojant žinojimo apie kūną formas; jis kalbėjo apie tai, kaip mokslinis žinojimas ir mokslinės praktikos kuria „tiesą“ apie kūną, lytį ir seksualumą (Foucault 1980, 1998). Foucault nuomone, diskursų gamyba, akumuliacija, cirkuliacija ir funkcionavimas – daugialypių galios santykių įtvirtinimo prielaida. Galia neveikia be tam tikros diskursų ekonomikos tiesos (Foucault 1980: 93). Ši diskursų ekonomika konstruoja ir „tiesas“ apie kūną.

Feministinė kūno teorija tęsė Foucault tradiciją, koncentruodamasi ties klausimais apie vyriško kūno standartizavimą ir jo pavertimą kitų kūnų vertinimo matu (Gatens 1996). Tirta, kaip skirtingi galios režimai vienus kūnus normalizuoja, o kitus paverčia patologiškais ir nenatūraliais (Davis 1997). Šioje teorijoje dar labiau akcentuojami Foucault galios klausimai, ypač svarbūs gilinantis į vyriško kūno reprezentacijas, kadangi norminis, arba tradicinis, vyriškumas paprastai siejamas su fizine stiprybe, racionalumu, ekonominės ir politinės galios pozicijomis (Connell 2005: 67–81).

Vyriškumo istorikas George'as Mosse'as teigia, kad modernaus vyriškumo konstruktas, besitelkiantis ties fiziniu vyro kūnu, sietinas su buržuazinės visuomenės atsiradimu XVIII a. pabaigoje (Mosse 1996). Ši besiformuojanti visuomenė vyro kūną traktavo kaip vyriškumo, jėgos ir drąsos, reiškiamos tam tikra vyriška laikysena ir išvaizda, išraišką (Mosse 1996: 16). XVIII–XIX a. susistemintus ankstesnių epochų vyriškumo bruožus, vyro kūnas tampa grožio bei stiprybės standartu. Pats vyriškumas vis labiau apibrėžiamas galios, varžymosi, kūno stiprybės ir atkaklumo terminais, o skautų klubai ir atletikos asociacijos pripažintos vyrų kūnų ir vyriško charakterio disciplinavimo bei kultivavimo erdvėmis (Connell 2005: 186–198). Kūno idealu, nusveriančiu modernius vyriškumo diskursus, tampa išlavintas raumeningas kūnas.

Šiuo metu vyraujančioje maskulinizmo ir *queer* studijų kryptyje, kuri tęsia feministinės teorijos ir lyčių studijų tradicijas, vyriškas kūnas yra konceptualizuojamas kaip socialinis konstruktas; jo specifinis materialumas yra kintančių galios ir žinojimo santykių padarinys. Kūnas kuria žinojimą ir yra jo formuojamas; žinojimas jį lemia ir kartu jį atspindi. Kūnas, paženklintas lyties, rasės, amžiaus, yra konfliktinių kultūrinių reikšmių kovos laukas. Skirtingos reikšmės, priskiriamos skirtingiems vyrų kūnams įvairiais istoriniais laikotarpiais, gali lemti materialų poveikį patiems vyrams (pvz., socialinė pagyvenusių kūnų atskirtis ar smurtas prieš homoseksualius vyrus) (Connell 2005; Butler 2004). Nemažai kalbama ir apie socialiniuose moksluose įvykusį „somatinių pokyčių“, paskatinusį analizuoti vyrišką kūniškumą kaip neatski-

riamą vyriško smurto ir daugialypių vyriškų performansų komponentą (Shilling 1993, 2001; Messerschmidt 1999).

Taigi galingos šiuolaikinės vertybių ir normų sistemos manipuliuoja ir tvarko kūną. Ši požiūrį galima apibendrinti Judith Butler mintimi, išryškinančia ne tik kūno materialumą, bet ir jo socialiai konstruojamą, istoriškai ir kultūriškai lokalizuotą pobūdį: „Kūnas implikuoja mirtingumą, pažeidžiamumą, veiksmą: oda ir kūnas atveria mus ne tik kitų žvilgsniui, bet ir prisilietimui bei smurtui. Kūnas gali būti ir visų šių veiksmų veikėjas, ir instrumentas arba vieta, kurioje veikti ir būti veikiamam yra dviprasmiška“. Nors mes kovojame dėl savo kūnų teisių, kūnai, dėl kurių grumiamės, priklauso ne tik mums (Butler 2004: 21).

VYRIŠKUMAS, KŪNAS, GALIA

Filmas „Zero: alyvinė Lietuva“ iš dalies primena kultinio amerikiečių režisieriaus Quentino Tarantino filmus, ypač jo „Pasiutusius šunis“ (1991) ir „Bulvarinį skaitalą“ (1994), taip pat brito Guy'aus Ritchie'io „Lok, stauk arba šauk“ (1998). Savo intertekstinėmis citatomis šis filmas seka postmodernia nusakaltimo filmų tradicija. Kartu jis išreiškia vis stiprėjančią posovietinio kino srovę ne tik Lietuvoje, bet ir platesnėje posovietinėje erdvėje, ypač Rusijos kine (Attwood 1995). Smurtas, kankinimas, žudynės, abjektiški kūnai, azartiniai žaidimai ir kiti socialiai šokiruojantys dalykai yra tapę „Zero“ ir šios tradicijos filmų epicentru.

Filme „Zero: alyvinė Lietuva“ susikerta trys siužetinės linijos. Vienoje pasakojama apie laidotuvių namų savininką, kuris dėl savo aistros azartiniam žaidimams praranda turtą. Norėdamas per dieną sumokėti skolas nusikalstamai grupei, jis desperatiškai mėgina surasti pinigų. Antrasis pasakojimas – apie kareivį, pabėgusį iš armijos pas draugę, kad patenkintų savo lytinę aistrą. Trečioje siužetinėje linijoje veikia vagys narkomanai; vagystės jiems tėra būdas užsidirbti narkotikams.

Dauguma filmo protagonistų – vyrai. Moterys pasirodo tik kaip antraplanės veikėjos. Kalbėdama apie filmo veikėjus lietuvių kino kritikė Živilė Pipinytė teigia, kad „filme keistą dabarties laikinumo atmosferą, kai svarbu tik akimirka, pinigai ir turėjimas (daiktų, numirelių, narkotikų, jėgos, etc.), geriausiai perteikia personažai – chrestomatiniai postmodernistinio kino nevykėliai, sugebantys viską prarasti, parduoti, pralaimėti, atiduoti. Tai – dugno žmonės, nesvarbu, ar jie geria kavą geruose restoranuose ir važinėja brangiomis mašinomis, ar tai rusiškus anekdotus pasakojantys Lietuvos armijos karininkai, ar tik apgailėtini vagišiai narkomanai, ar prekiautojai lavonais. Visi jie – gyvenimo nulis, bet kartu ir jo variklis, visi jie egzistuoja toje pačioje absurdiškoje erdvėje, kurioje sutelpa filmų apie gangsterius fikcija ir realybės dvokas...“ (Pipinytė 2006).

Visas filmo veiksmas suspaustas į vieną dieną. Filmu gale visos trys siužetinės linijos susikryžiuoja ir tragiškas, bet neišvengiamas atsitiktinumas sujungia visus protagonistus. Dauguma filmo veikėjų arba miršta, arba sužeidžiami ir stipriai sužalojami: dezertyravusį kareivį papjauna mergina, kurią jis paėmė pavežėti pakelėje; laidotuvių namų savininkas nužudo narkomanus vagis, o ji – du kareiviai, klajojantys po mišką.

Filmas prasideda bėgančių šunų, kareivių ir dezertyruojančio kareivio vaizdiniais. „Zero“, kuriame daugiausia vyriškų charakterių, kūnai nuolat juda, o judėjimą lydi agresija ir prievarta. Šie judantys kūnai simbolizuoja raumeningą, smurtinį, agresyvių vyriškumą, neretai svyruojantį tarp galios ir bejėgiškumo.

Populiariosios kultūros tyrinėtojai, tarp jų ir žinoma amerikiečių analitikė Susan Bordo, mano, kad šiuolaikinėje Vakarų kultūroje galima kalbėti apie neperveriamo ir nesužeidžiamo hegemoninio vyriško kūno vyravimą; šis kūnas išreiškia emociškai neišraiškingą ir sustingusį

vyriskumą (Bordo 1994). Nors egzistuoja ir kiti modeliai, pvz., hibridiniai vyriški subjektai, kuriuos konstruoja savybių, siejamų su tradiciniu vyriškumu (jėga, agresija, ištvėrme) ir moteriškumu (emociniu pažeidžiamumu, empatija, prierašumu), sankirtos, šie vyriškumai išlieka liminaliniai ir menkai artikuliuoti viešojoje sferoje.

„Zero“ vyriškumą ir vyriškus kūnus palyginkime su lietuviško kino tradicija. Sovietiniame Lietuvos kine dažnai buvo pabrėžiama vyriška drąsa, jėga, aistrų bei geidulių kontrolė ir vyro gebėjimas ginti savo bendruomenę. Kariaujantys vyrai, jų pasiaukojimas ir savęs neigimas buvo laikomi prasmingais (pvz., Vytauto Žalakevičiaus filme „Niekas nenorėjo mirti“ (1965), Marijono Giedrio filme „Herkus Mantas“ (1972)). Šiek tiek vėliau lietuvių kine iškyla ir refleksyvus, „silpnas“ vyras (Almanto Grikevičiaus „Jo žmonos išpažintyje“ (1983), Gyčio Lukšo „Vasara baigiasi rudenį“ (1981), Henriko Šablevičiaus „Mūsų mažose nuodėmėse“ (1979)).

Filmas „Zero“ žymi dramatišką poslinkį nuo herojiško ir kartu jautraus sovietinės epochos vyro link įtūžusio antiherojiško posovietinio vyriškumo, kurį įkūnija pasibjaurėjimą keliantys ir abjektiški sinematiniai vyrų kūnai. Dar daugiau. Čia smurtinė kova įgyja visiškai kitokias konotacijas negu sovietiniame kine: praradusi heroizmo atspalvį ji tampa „esmine sąvoka bejėgiškumo diskurse, nuolatinėje kovoje stengiantis nenuskęsti, įgyti kokių nors teisių ir nebūti išstumtam“ (Walkerline 1990: 187) iš gyvenimo kovos. Kita vertus, smurtas šiame filme iš dalies atspindi ir tarantinišką estetiką, kurioje emocijos ir smurtas tarsi atskyla vienas nuo kito, o kasdieniškumo sąsaja su neįtikėtina prievarta ir smurtu provokuoja reakciją, atmiežtą pasišlykštėjimo ir kartu susijaudinimo (Kirsch 2001; Aitken 2006).

Šiame smurto spektaklyje vyro kūnas funkcionuoja kaip veiksmas (bėgimas, vairavimas, šaudymas, kraujavimas ir mirtis). Jis patiria ekstremalius fizinius išbandymus, traumas ir grafinį sužalojimą. Galima teigti, kad filme, kaip ir Tarantino kūryboje, atmetami esminiai vaizdavimo elementai, kuriuos Gilles'is Deleuze'as (1994) apibrėžia kaip analogiją, opoziciją, identitetą ir panašumą. Tai reiškia, kad vengiama vaizduoti vyrus ne tik kaip moterų, bet ir kaip idealaus vyro opoziciją. Kartu atsiskakoma protagonistų sąsajų su herojinėmis ar istorinėmis vyrų sampratomis (Aitken 2006: 499).

Filme „dugno žmonės“, arba „chrestomatiniai postmodernistinio kino nevykėliai“ (Pipinytė 2006), tampa įprastiniais smurtinės tikrovės ženklais, dominuojančiu vyriškumo tipu. Šį tipą „Zero“ įkūnija arba plikagalviai, aptukę ir dažnai groteskiški charakteriai (lietuviškos mafijos atstovai, kareivio draugės prostitutės klientas, pornografijos filmų kūrėjas, kurį filme vaidina žinomas kino ir televizijos kritikas Skirmantas Valiulis), arba kostiumuoti naujieji turčiai (aktorius Sauliaus Sipario personažas). Kamera stambiu planu nuolat stebi jų veidus, nualintus ne tik socialinės ir psichologinės įtampos, bet ir besaikio gėrimo, narkotikų ir fizinių traumų, pabrėždama kiekvieną šių veidų ydą ir trūkumą.

Filmas sudaiktina vyro kūną trumpai sustodamas ties skirtingomis jo dalimis ir hiperbolizuodamas jų keistumą bei absurdiškumą. Vienoje iš šiuo požiūriu būdingų scenų dezertyravęs kareivis nužudo savo draugę ir jos klientą – storą išsigandusį vyrą. Po žudynių vaikinai ilgai žiūri į veidrodį, kuris atspindi jo veidą, aptaškytą krauju. Filmas „Zero“ ir garbina, ir kritikuoja transgresyvų abjektiškų kūnų bjaurumą, iškeldamas tuos kūnus į filmo centrą. Kartu filme destabilizuojamas suvokimas, kokie vyriški kūnai turėtų dominuoti ir būti suvokiami kaip normalūs.

„Čia aš tave pakasiu ... kaip urodą ir grabų nereikės!“ – sako mafijos vadeiva, kurį vaidina Saulius Siparis, įsiskolinusiam laidotuvių namų savininkui. Pastarasis keletą kartų pavadinamas monstros ir degeneratu („urodu“). Tad ne tik vizualios nuorodos, bet ir dialogai filme

pabrėžia monstrišką vyrišką kūną kaip normą. Toks pat efektas pasiekiamas ir vyriškų lavonų, kurie grafiškai apibūdina socialinį šių kūnų bevertiškumą, gausa filme. Lavonai simboliškai įkoduoja ne tik smurto maskulinizavimą, bet ir vyrų galios bei bejėgiškumo žaizdas.

VYRIŠKUMO EMOCIJOS IR ŽAIZDOS

Maskulinizmo studijų atstovai (Connell 2005; MacKinnon 2003; Robinson 2001: 133–148) teigia, kad vyriškumas Vakarų visuomenėse gana dažnai vaizduojamas kaip užblokuotas ar užsiblokaęs. Šiose visuomenėse egzistuoja nemažai draudimų, nukreiptų prieš vyriško pykčio ir įniršio raišką. Vyrišką galią paprastai patvirtina pykčio bei kitų emocijų slopinimas, nors tai gali sužaloti vyrų kūnus ir net grėsti jų gyvybei.

Vyriškumas filme „Zero“, priešingai, yra labai ekspresyvus, atvirai reiškiamos smurtinės emocijos – neatskiriama jo dalis. Filmą perpildytas išlaisvinto vyriško įniršio. Seksualinių ir psichologinių energijų išsivadavimas konstruoja isteriškus kūnus, patiriančius socialines traumas ir kančią. Kūnas tampa nuolatinio smurto, pažeminimo ir isterijos objektu.

Tradiciškai emocinės kančios ir traumos laukas apibrėžiamas kaip moteriškas: moterims leidžiama atvirai artikuliuoti savo silpnumą, skausmą, nesaugumą. Vyriška trauma, skausmas ir kančia medijose išreiškiami skirtingomis formomis. Filme „Zero“ tai virsta nenutrūkstamu bjaurumo ir pasišlykštėjimo reginiu. Vyrų kūnai ne tik smurtiniai, jie – ir pykčio, nesaugumo, neadekvatumo bei desperacijos šaltinis. Dažnos sužeistų, kraujuojančių ir sudraskytų vyriškų kūnų (su retomis išimtimis ir moterų) scenos pasikartoja filme. „Maldauju, nukirskit dar vieną pirštą, ranką nukirskit, va, prašau, tik nežudykit...“; – prašo laidotuvių namų savininkas, pralošęs kazino visus pinigus, surinktus skolai užmokėti. Nepaisant maldavimų, mafijos vyrai mėgina jį nušauti, ir tik atsitiktinai jis išlieka gyvas. Koja paspirdamas jo kūną gaujos vadeiva sako: „Kraukit šitą mėšą į tačką!“

Peteris Lehmanas apibūdina tipišką vizualias nuorodas, išreiškiančias galios ir kontrolės praradimą kine. Dažniausiai tai protagonisto sužalojimas, pavertimas neįgaliu ir jo nesugebėjimas toliau fiziškai veikti. Fizinės jėgos praradimas ženklina tiesioginį galios atėmimą ir bejėgiškumą (Lehman 1993: 61).

Pirmoje filmo „Zero“ dalyje gaujos vyrai sumuša jiems įsiskolinusį laidotuvių namų savininką. Jo sužeista ir kraujuojanti nosis interpretuotina ir kaip sužeistas penis. Vėliau dėl skolos nukertamas vienas iš šio vyro pirštų. Sužeista nosis ir piršto praradimas paženklina jį kaip iškastruotą ir bejėgį vyrą.

Sovietinės epochos filmuose žaizda buvo nacionalinės dorybės ir herojiško pasižymėjimo simbolis. Filme „Zero“ tai tėra fizinės jėgos praradimo žymė, reiškianti demaskulinizaciją ir bejėgiškumą. Žaizda pabrėžia protagonistų vyrų nevykėliškumą ir žlugimą tada, kai jie nebegali įveiksminti savo vyriškumo nei ekonomiškai, nei fiziškai ar net seksualiai. Pastarasis aspektas filme irgi akivaizdus: laidojimo namų savininko žmona su pasigėrėjimu žemina savo vyrą, teigdama, kad jis impotentas, todėl ji turinti meilužį.

Pokalbis tarp laidotuvių namų savininko (skolininko) ir jo pažįstamo turtingo bei galingo mafijos boso taip pat atskleidžia vyriškos galios ir bejėgiškumo kaitą. Mafijos bosas (aktorius Saulius Siparis) sako: „Nieko tu negražinsi, nes tu neturi iš ko. Ir apskritai tu nieko neturi“. Į laidotuvių namų savininko desperatišką tvirtinimą: „Bet aš galiu, supranti, aš galiu...“, mafijos bosas atsako: „Nieko tu negali. Nes jeigu tu bent ką nors galėtum, tu čia nesėdėtum...“

Šiame pokalbyje, kaip ir daugelyje kitų, „dugno“ vyrai ir vizualiai, ir verbaliai prievartauja bei feminizuoja vienas kitą. Jie stengiasi įtvirtinti savo vyriškumą ne tik ritualiniais kankinimo, žudymo, mirties, bet ir verbalinio smurto veiksmais. Verbalinis smurtas

išreiškiamas keiksmoždziais ir „gatvės kalba“. Profaniškoje personažų kalboje dažnai minimos vyriškos genitalijos byloja įtampą tarp vyro potencijos ir impotencijos, galios ir bejėgiškumo.

Tradicinėje patriarchalinėje kultūroje grožis nėra vyriškos galios šaltinis. Atvirksčiai, vyriško kūno randai padaro vyrą vyriškesnį, suteikia jam savotišką autoritetą. Tačiau perteklinis sužalotų kūnų, aptaškytų krauju ir apimtų panikos, vaizdynas kvestionuoja vyriškumo galią ir atkreipia dėmesį į buvimo vyru, tuo sužeistu, išgąsdintu ir isterišku kūnu, kraštutiniumus.

Diskutuodama apie „kūniškus“ pornografijos ir siaubo filmų žanrus Linda Williams teigia, kad juose egzistuoja „pertekliaus sistema“ su „pasibjaurėtino žmogiško kūno demonstravimu“ (Williams 1991). Galėtume teigti, kad postmoderni nusikaltimų ir gangsterių filmų estetika, kuria persunkęs „Zero“, naudoja šią pertekliaus sistemą kaip buvusių sinematinių žanrų ir vizualių strategijų pastišą.

Kita vertus, pasibjaurėtinų vyriškų kūnų spektaklis ir vis labiau įsigalintis grafinis smurtas lietuvių kine yra „žaidzos kultūros“, apimtos smurto ir serijinio žudymo manijos, simptomas (Seltzer 1998: 6). Ši kultūra koncentruojasi ties trauma; joje asmenys „dėvi“ žaidzas ir sužalojimus kaip savo tapatybės, pojūčių ir išgyvenimo ženklus. M. Seltzerio manymu, „žaidzos kultūros“ patrauklumas glūdi jos vizualiaame reginyje, kuriame asmeninis geidulys susipina su viešomis fantazijomis. Ši kultūra pasiūlo asmeninę motyvaciją viešam smurtui, kitaip tariant, „... žaidzos kultūra suteikia paguodą žiūrovui, kad yra priežasčių smurtinei traumai egzistuoti“ (Seltzer 1998: 257–258) juos supančiame pasaulyje.

IŠVADOS

Sekdamas Holivudo ir posovietinių filmų tradicija filmas „Zero: alyvinė Lietuva“ sužaidžia galios ir bejėgiškumo vaizdiniais, kurių epicentre – vyrai ir jų kūnai, kaip priemonė išreikšti įtampą ir nerimastį, kuriomis persisunkę posovietiniai vyriškumai. Vis stipresnis koncentravimasis ties smurtiniu, kovojančiu ir kartu traumotu vyrišku kūnu lietuvių kine yra kilęs kartu su bendromis kultūrinėmis baimėmis dėl mažėjančios vyriškos galios ar paprasčiausiai kaip reakcija į šias kultūrinės baimes.

„Zero“ sinematiniai vyrų kūnai yra liminalumo emblemos. Čia jie – tekstai, į kuriuos įrašytos emocinės, fizinės ir socialinės traumos. Žaidzos ir suluošinimai atskleidžia, kiek iš tikrųjų kainuoja vyriškų emocijų išlaisvinimas. Tačiau aistros ir baimės, išreikštos smurtiniais kūnų sužalojimo, žudymo vaizdiniais, atspindi ir tai, ką galima pavadinti vyriškomis mazochistinėmis fantazijomis. Šios fantazijos paverčia vyrišką žaidzą kraštutiniumu be jokios išeities ar sprendimo. Filmas demonstruoja galutinę posovietinio vyriškumo ir jo pasibjaurėtino kūno impotenciją. Filmo estetika yra kasdienė ir kartu išskirtinė, banali ir smurtinė, jaudinanti ir kartu kelianti pasišlykštėjimą, kurioje vyriškas kūnas – smurto, kankinimų ir mirties erdvė – yra savotiškas kovojančio kieto vyro, hegemoninės patriarchalinės figūros, bankroto simptomas.

Literatūra

1. Aitken, S. C. 2006. "Leading men to violence and creating spaces for their emotions", *Gender, Place and Culture* 13(5): 491–507.
2. Attwood, L. 1995. "Men, machine guns, and the mafia: post-Soviet cinema as a discourse on gender", *Women's Studies International Forum* 18(5–6): 513–521.
3. Berlant, L. 1991. "National brands / national body: imitation of life", in *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*, ed. H. J. Spillers. New York: Routledge, 110–140.
4. Bordo, S. 1994. "Reading the male body", in *The Male Body: Features, Destinies, Exposures*, ed. L. Goldstein. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 265–306.
5. Butler, J. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge.
6. Butler, J. 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge.
7. Connell, R. W. 2005. *Masculinities*. 2nd ed. Cambridge: Polity.
8. Davis, K. 1997. *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*. Thousand Oaks, CA: Sage.
9. Deleuze, G. 1994. *Difference and Repetition*, trans. P. Patton. New York: Columbia University Press.
10. Foucault, M. 1998. *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. Vert. M. Daškus. Vilnius: Baltos lankos.
11. Foucault, M. 1980. *Power / Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972–1977*, ed. C. Gordon. New York: Pantheon Books.
12. Fouz-Hernández, S.; Martínez-Expósito, A. 2007. *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. London: I. B. Tauris.
13. Gatens, M. 1996. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London: Routledge.
14. *Handbook of Studies on Men & Masculinities*, eds. M. S. Kimmel, J. Hearn, R. W. Connell. Thousand Oaks, CA: Sage, 2005.
15. Kirsch, S. 2001. "Spectacular violence, hypergeography and the question of alienation in 'pulp fiction'", in *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*, eds. T. Creswell, D. Dixon. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 32–46.
16. Lehman, P. 2001. *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York: Routledge.
17. Lehman, P. 1993. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press.
18. MacKinnon, K. 2003. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. London: Arnold.
19. Messerschmidt, J. 1999. "Making bodies matter: adolescent masculinities, the body, and varieties of violence", *Theoretical Criminology* 3(2): 197–220.
20. Mosse, G. 1996. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press.
21. Pipinytė, Ž. 2006. „Bjaurūs, pikti, negražūs: AXX programos 'Gėris ir grožis finalas'“. Prieiga per internetą: http://www.culture.lt/7md/?kas=straipsnis&leid_id=705&st_id=6301 (žiūrėta 2010 08 02).
22. Robinson, S. 2001. "‘Emotional constipation’ and the power of damned masculinity: deliverance and the paradoxes of male liberation", in *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, ed. P. Lehman. New York: Routledge, 133–148.
23. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Eds. S. Cohan, I. R. Hark. London: Routledge, 1993.
24. Seltzer, M. 1998. *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge.
25. Shilling, C. 2001. "Embodiment, experience and theory: in defence of the sociological tradition", *The Sociological Review* 49(3): 327–344.
26. Shilling, C. 1993. *The Body and Social Theory*. Newbury Park, CA: Sage.
27. Silverman, K. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge.
28. Tereškinas, A. 2005. „Queer teorija, queer žvilgsnis ir vyriškas kūnas: Nuo Jeano Genet iki Dereko Jarmano“, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 37: 75–89.
29. Walkerdine, V. 1990. *Schoolgirl Fictions*. London: Verso.
30. Williams, L. 1991. "Film bodies: gender, genre, and excess", *Film Quarterly* 44 (4): 2–13.
31. Žukauskaitė, A. 2004. *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos*. Vilnius: Versus aureus.

ARTŪRAS TEREŠKINAS

Masculinity and male body in the contemporary Lithuanian cinema

Summary

The article focuses on the issues of masculinity, male body, power and trauma in the feature film “Zero: Lilac Lithuania” (directed by Emilis Vėlyvis, 2006, Lithuania). The film exemplifies the growing trend in post-Soviet film-making not only in Lithuania, but also in a wider post-Soviet space (most notably in Russian films). Violence, torture, murder, abject bodies, drugs, gambling and other social problems are at the epicenter of this film. “Zero” also loosely follows, with its intertextual citations, a postmodern crime film tradition. Vėlyvis’s film presents the performance of masculinity in the context of a perpetual social crisis. Male power and powerlessness are expressed here by the ranging violence and serial killing. It can be argued that this film signifies a dramatic shift from both heroic and “sensitive” masculinity of the Soviet films to violent anti-heroic post-Soviet masculinity incarnated in gross and abject screen male bodies. The male body in “Zero” functions as a spectacle of action and is subject to extreme bodily punishment, trauma and even graphic mutilation. Hysterically violent and self-destructive anti-heroes of the film “Zero” send mixed messages about the genre, violence, masculinity and feeling. On the one hand, they refer to embattled models of masculinity, unable to cope with social change and anxiety about male vulnerabilities. On the other hand, a spectacle of gross male bodies and the increasingly prominent and graphic violence in the Lithuanian film are symptoms of “wound culture” which centers on trauma and in which people wear their damage as badges of identity, feeling and survival.

Key words: male body, masculinity, power, wound culture, trauma, Lithuanian cinema