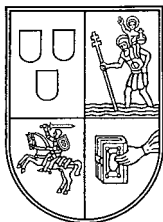


Lytys,
medijos,
masinė kultūra

Gender,
Media, and
Mass Culture



ACTA
ACADEMIAE
ARTIUM
VILNENSIS

VILNIAUS
DAILĖS
AKADEMIJOS
DARBAI

37

Lytys,
medijos,
masinė kultūra

Gender,
Media, and
Mass Culture



VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS LEIDYKLA
VILNIUS ACADEMY OF FINE ARTS



LYGIŲ GALIMYBIŲ PLĖTROS CENTRAS
CENTER FOR EQUALITY ADVANCEMENT

Vilnius 2005

UDK 396
Li579

Leidėjai: Lygių galimybių plėtros centras, Vilniaus dailės akademijos leidykla
Publishers: Center for Equality Advancement, Vilnius Academy of Fine Arts

Leidinio rengimą ir leidybą finansavo Atviros visuomenės instituto Tinklo moterų programa / Jungtinių tautų vystymo programa Lietuvoje
Preparation and publishing of this book is sponsored by Open Society Institute Network Women's Program / United Nations Development Programme in Lithuania

Redakcinė kolegija / Editing Board:

prof. habil. dr. Egidijus Aleksandravičius

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai (istorija)

prof. dr. Aleksandra Aleksandravičiūtė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai (menotyra)

prof. dr. Adomas Butrimas (pirmininkas)

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai (istorija)

dr. Rūta Janonienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai (menotyra)

dr. Maria Kałamajska-Saeed

Lenkijos mokslų akademijos Meno institutas, humanitariniai mokslai (menotyra)

dr. Rūta Kaminska

Latvijos dailės akademijos Dailės istorijos institutas, humanitariniai mokslai (menotyra)

prof. habil. dr. Antanas Tyla

Lietuvos istorijos institutas, humanitariniai mokslai (istorija)

Sudarytojos / Editors: dr. Audronė Žukauskaitė ir Virginija Aleksejūnaitė
Lietuvių kalbos redaktorė / Lithuanian language editor Ona Gudžiūnienė
Anglų kalbos redaktorius / English language editor Simon Rees
Vertėja / Translator Agnė Narušytė

© Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2005

© Lygių galimybių plėtros centras, 2005

© Vertimas, Agnė Narušytė, 2005

ISSN 1392-0316

ISBN 9955-9775-1-5

TURINYS

Audronė Žukauskaitė. ĮVADAS / 9

I. FEMINISTINĖS TEORIJOS IR KAPITALIZMO KONTEKSTAS

1. *Lucy Tatman. NEKALTYBĖS REIKALAVIMAS: GLOBALI MOTERIŠKOSIOS NEKALTYBĖS GAMYBA IR VARTOJIMAS / 19*
2. *Audronė Žukauskaitė. KŪNAS IR TECHNOLOGIJOS / 29*
3. *Benjamin Cope. LYTIS IR POPULIARIOJI KULTŪRA KARTU SU DELEUZE'U IR GUATTARI / 39*

II. LYTIS IR KINAS: ĮVAIZDŽIAI, RAKURSAI, AUDITORIJOS

1. *Almira Ousmanova. MEILĖS PERDIRBINYS: MEILĖ IR SEKSUALINIS SKIRTUMAS SOVIETINIAME IR POSOVIETINIAME KINE / 51*
2. *Renata Šukaitytė. MOTERIS SU KAMERA – NAUJAS MATYMAS, NAUJOS TAPATYBĖS / 65*
3. *Artūras Tereškinas. QUEER TEORIJA, QUEER ŽVILGSNIS IR VYRIŠKAS KŪNAS: NUO JEANO GENET IKI DEREKO JARMANO / 75*

III. LYČIŲ POLITIKA MASINĖS KULTŪROS ERDVĖJE

1. *Margarita Jankauskaitė. GALIOS ŽAIDIMAI MASINĖS KULTŪROS VAIZDINIUOSE / 89*
2. *Artūras Tereškinas. „VYRIŠKA“ TELEVIZIJA: ŽANRAI, GALIOS, PORNOGRAFIZMAI / 101*
3. *Laima Kreivytė. JI/S: KREIVI ĮVAIZDŽIAI POPULIARIOJOJE ERDVĖJE / 115*
4. *Paulina Eglė Pukytė. VISUOMENĖS BALSAS IR LYTIS INTERNETE / 125*

APIE AUTORIUS / 265

CONTENT

Audronė Žukauskaitė. INTRODUCTION / 135

I. FEMINIST THEORIES AND THE CONTEXT OF CAPITALISM

1. *Lucy Tatman*. INNOCENCE DEMANDED: THE GLOBAL PRODUCTION AND CONSUMPTION OF FEMALE VIRGINITY / 147
2. *Audronė Žukauskaitė*. THE BODY AND TECHNOLOGIES / 157
3. *Benjamin Cope*. GENDER AND POP CULTURE WITH DELEUZE AND GUATTARI / 167

II. GENDER AND CINEMA: IMAGES, FOCUSES, SPECTATORSHIPS

1. *Almira Ousmanova*. RE-MAKING LOVE: LOVE AND SEXUAL DIFFERENCE IN SOVIET AND POST-SOVIET CINEMA / 179
2. *Renata Šukaitytė*. A WOMAN WITH A CAMERA: NEW VISION, NEW IDENTITIES / 193
3. *Artūras Tereškinas*. QUEER THEORY, QUEER GAZE AND THE MALE BODY: FROM JEAN GENET TO DEREK JARMAN / 203

III. GENDER POLITICS IN THE SPACE OF MASS CULTURE

1. *Margarita Jankauskaitė*. POWER GAMES IN IMAGES OF MASS CULTURE / 217
2. *Artūras Tereškinas*. 'MALE' TELEVISION: GENRES, POWERS AND PORNOGRAPHISMS / 231
3. *Laima Kreivytė*. S/HE: QUEER IMAGES IN POPULAR SPACE / 245
4. *Paulina Eglė Pukytė*. PUBLIC VOICE AND GENDER ON THE INTERNET / 257

CONTRIBUTORS / 265

Audronė Žukauskaitė

ĮVADAS

Straipsnių rinktinė „Lytis, medijos, masinė kultūra“ sudaryta dviejų konferencijų, kurias inicijavo ir rengė Lygių galimybių plėtros centras bei Atviros visuomenės institutas (Niujorkas), pranešimų pagrindu. Pirmoji konferencija „Lytis ir kinas“ (2003) analizavo seksualinės tapatybės konstravimo būdus bei lyties reprezentacijas kinematografinėje tradicijoje, antroji konferencija „Lytis ir populiarieji kultūra“ (2004) buvo skirta lyčių įvaizdžiams bei stereotipams populiariojoje bei masinėje kultūroje. Šios konferencijos tęsia 2003 metais pradėtą Atviros visuomenės instituto Tinklo moterų programos (Niujorkas) inicijuotą projektą „Žiniasklaida ir lyčių politika“, kuri sudarė viešos diskusijos bei kino forumas „Lyčių montažas: posovietinės erdvės paradigmos“¹. Pats šių konferencijų atsiradimas mūsų kultūrinėje erdvėje gali būti laikomas ne tik intelektualiniu, bet ir politiniu įvykiu – seksualinės tapatybės konstravimas bei reprezentavimas čia įvardijami ne kaip „natūrali“ duotybė, bet kaip politinė galios svertų sistema, kurios savaiminį suprantamumą būtina kvestionuoti.

Panašaus pobūdžio leidiniai Vakaruose tikrai nėra didelė naujovė, tačiau Lietuvoje – tai vienas iš retų bandymų susieti feminizmo teoriją su konkrečia kultūrinių fenomenų analize. Kodėl šie bandymai tokie reti – galima tik spėlioti. Akademinio feminizmo tradicija Lietuvoje prasideda 1992 metais, kai Vilniaus universitete įsteigiamas Lyčių

¹ Išsamią informaciją apie renginius galima rasti Lygių galimybių plėtros centro tinklalapyje www.gap.lt.

studijų centras. Čia dėstomi specializuoti kursai, pateikiantys skirtingas lytiškumo interpretavimo perspektyvas, leidžiamas tęstinis leidinys *Feminizmas, visuomenė, kultūra*. Svarbiu įvykiu laikytina Atviros Lietuvos fondo iniciatyva parengta feministinių tekstų antologija *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo*², kuri galėjo tapti, bet, deja, netapo tokių vertimų serijos pradžia, – po to pasirodė tik atsitiktiniai, kartais net nekvalifikuoti neįtakingų feministinių knygų vertimai, kurie nepadėjo sukurti tvirtos feminizmo tradicijos.

Kodėl feminizmas Lietuvoje netapo politiniu prioritetu – keblus klausimas. Manychiau, jog atsakyti į jį gali tik regioninės – Rytų Europos – dimensijos tyrimai, atskleidžiantys, kaip kito socialiniai ir politiniai prioritetai, formavosi naujos tapatybės. Rytų Europos teritorijoje matome ne tik skirtingų formacijų, kapitalizmo ir socializmo, kolizijas, bet ir daugybę nevienalyčių, prieštaringų darinių. Tokio prieštaringo darinio pavyzdžiu galėtų būti socialliberalų partija (kaip socializmas suderinamas su liberalizmu?) arba lietuviškasis feminizmas, kai emancipacijos siekis puikiai dera su standartiniu, seksistiniu moteriškumo maskaradu, kurį moterys pačios nori vaidinti. Klasifikuoti šiuos reiškinius arba aprašyti jų priežastis galima tik tada, kai bus atlikti išsamūs tyrimai, atskleidžiantys, kaip keitėsi lyčių politikos samprata skirtingose humanitarinių ir socialinių mokslų srityse.

Toks tyrimas pirmiausia susiduria su šio pobūdžio literatūros vertimo problema pačia plačiausia prasme: būtent vakarietiškos teorijos yra verčiamos, taikomos regioninėms problemoms spręsti, tačiau vertimas niekada nebūna idealus, visada kas nors lieka neišverčiama, kartais išverčiama klaidingai, dažnai apsirinkama. Dėl milžiniškų ekonominių ir socialinių skirtumų vakarietiškos teorijos dažnai paprasčiausiai netinka mūsų kultūriniais reiškiniais interpretuoti, – tačiau net ir klaidos, neatitikimai būna prasmingi, jie – nors ir netiesiogiai – generuoja tam tikras reikšmes. Daugelis šio rinkinio autorių, manau, susidūrė su vertimo problemomis: vieni persikeldami iš Londono į Minską,

² *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo*. Sud. Karla Guodis. Vilnius: ALK, Pradai, 1995.

kiti – iš Vilniaus į Londoną. Šių žmonių patirtis yra unikali, nes jie priversti žaisti pagal skirtingas taisykles ir tuo pat metu neprarasti savosios tapatybės. Kartu toks patirčių derinimas reiškia ir vertimą siaurąją prasme, nes reikia apibrėžti sąvokas, suvienodinti žodyną. Daugelis feminizmo teorijos sąvokų vis dar neturi aiškių ekvivalentų lietuvių kalboje: pavyzdžiui, sąvoka *queer* kol kas neverčiama, nes nėra susitarta dėl atitiktens; sąvoka *gender* kartais verčiama kaip „lytis“, nes toks netikslus vertimas jau prigijo lietuvių kalboje, arba kaip „seksualinė giminė“ – ši terminą dar tikimasi įteisinti.

I. Feministinės teorijos vėlyvojo kapitalizmo kontekste

Norėdami geriau suvokti specifinį feminizmo teorijos statusą Rytų Europos regione, turime analizuoti daug fundamentalesnius – kapitalistinės tikrovės atsiradimą ir jos koliziją su posovietiniais liekamaisiais reiškiniais. Atrodytu, jog globalizacijos ir kapitalizmo iššūkiai turėtų išlyginti ir suvienodinti skirtumus tarp lyčių, nes kapitalizmas veikia kaip galinga unifikuojanti jėga, redukuojanti moralinius sentimentus į gebėjimą produkuoti ir vartoti. Tačiau, paradoksalu, šis unifikavimo mechanizmas turi skirtingų pasekmių skirtingoms lytims. Australijos feministės Lucy Tatman straipsnyje „Nekaltybės reikalavimas: globali moteriškosios nekaltybės gamyba ir vartojimas“ tiksliai atskleidžiama, kaip nerimas dėl geopolitinių pokyčių ir trečiojo tūkstantmečio sukeltos baimės buvo šalinami pasitelkiant moteriškąją nekaltybę. Kodėl būtent moteriškąją? Nes moters figūra visuomet buvo tas įsivaizduojamas Kitas, į kurį perkeliama ir taip išviešinamos baimės. Tatman pastebi, jog šiuolaikiniame pasaulyje vis mažiau lieka nepaliestų teritorijų, kuriose galėtų slėptis mūsų įsivaizduojamos baimės šmėklos: Geležinė uždanga pralaužta, kosmosas užkariautas – baimė sugrįžta namo, ir ją reikia kaip nors nusikratyti, reikia ją kontroliuoti. Būtent tam ir siekiama išrasti kitą, kuris tą nerimą pašalintų: Tatman teigia, jog moteriškoji nekaltybė dirbtinai „išrandama“ būtent tam, kad kompensuotų žmogaus–vyro siaubą globalaus pasaulio akivaizdoje ir atstatytų Jo reikšmingumą bei pusiausvyrą. Čia Tatman elgiasi panašiai kaip antropologė Mary

Douglas, kuri, analizuodama pirmąsias bendruomenes, įtaigiai parodė, kad „nekaltumo“ ir „tyrumo“ reikalavimai iš tiesų veikia kaip represinis socialinis mechanizmas.

Britų mokslininko Benjaminio Cope'o (šiuo metu gyvenančio Varšuvoje) straipsnis „Lytis ir populiarieji kultūra kartu su Deleuze'u ir Guattari“ taip pat analizuoja socialinės prievartos mechanizmus, kuriuos sukuria kapitalizmo ir populiariosios kultūros sintezė. Cope'as remiasi prancūzų filosofų Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari pateikta kapitalizmo interpretacija, pagal kurią produkavimas ir geismas yra tas pats dalykas. Populiarioji kultūra akivaizdžiai rodo, jog geismas neatskiriamas nuo kapitalistinio vartojimo būdo; savo ruožtu kai kurių objektų produkavimas ir vartojimas neįmanomas be geismo investicijų. Taigi atrodytu, jog ši kapitalistinio geismo ekonomija turėtų išspręsti lyčių antagonizmą, nes, kaip teigia Cope'as, seksualumas plyti visur ir kartu niekur. Lyčių skirtumai tarsi netenka prasmės, nes naujaji subjektyvumą apibūdina nuolatinis tapsmas, peržengiantis apibrėžtas lyčių, klasių, oidipinės šeimos teritorijas. Tačiau nors Deleuze'o ir Guattari teorija rodosi išlaisvinanti ir radikali, ji nepanaikina realiai istoriškai egzistuojančios prievartos ir nelygybės. Atvirkščiai, ji sukuria išsilaisvinimo iliuziją, savotišką vidinę transgresiją, kuri, kaip teigia Cope'as, pasisavina ir paverčia preke net pačią laisvę.

Galima teigti, jog ši vidinė transgresija yra svarbiausias mechanizmas, padedantis konstruoti simbolines reikšmes ir vertes. Kapitalizmas, kurio „dvasinė išraiška“ yra populiarieji kultūra, funkcionuoja eksperimentuodamas su savo ribomis, nuolat jas perslinkdamas. Todėl nenuostabu, jog šalia *mainstreamo* seksistinės ideologijos populiariojoje kultūroje sėkmingai ima funkcionuoti ir marginalinės temos, pavyzdžiui, seksualinių mažumų stilistika Madonnos performansuose. Tačiau nemanau, jog šie kultūriniai skiepai ar tarpai žymi pakantumą ar toleranciją: veikiau tai sąmoningas alternatyvos, kraštutinumo inkorporavimas, kuris nepanaikina *mainstreamo* pozicijos, bet ją sustiprina. Ir kapitalizmas, ir populiarieji kultūra veikia „užsakydami“ transgresiją, įtraukdami ir numatydami išimtį, kuri galėtų juos sunaikinti.

II. Kinematografinė lyties reprezentacija ir kritika

Antrojo skyriaus straipsniuose tyrinėjamos kinematografinės lyčių reprezentacijos ir bent iš dalies atspindimos skirtingos kino analizės mokyklos. Almira Ousmanova kino filmus analizuoja kaip kultūrinius tekstus, kaip savotiškus emocijų istorijos dokumentus. Straipsnyje „Meilės perdirbinys: meilė ir seksualinis skirtumas sovietiniame ir posovietiniame kine“ Ousmanova tyrinėja filmus kaip kultūros semiotikė, atskleisdama kaip vienokie ar kitokie įvaizdžiai ar rakursai perteikia skirtingą meilės reprezentaciją, formuoja skirtingą lyčių vaidmenų ideologiją. Kad filmai iš tiesų veikia kaip ideologija, matyti lyginant du skirtingus filmus, pastatytus pagal tą patį scenarijų – tai Georgijaus Natansonio filmas *Dar kartą apie meilę* (1968) ir Veros Storoževos bei Renatos Litvinovos *Dangus. Lėktuvas. Mergina* (2002). Preciziška ir nuosekli Ousmanovos analizė šių filmų išsklotines pateikia kaip skirtingų politinių ir socialinių epochų dokumentus, parodydama, kad net spontaniškos emocijos yra determinuotos politinio ir socialinio konteksto. Šiuo požiūriu jos straipsnis patvirtina Benjaminio Cope'o tyrinėtą teiginį, jog kiekviena geismo manifestacija jau yra ir politinė manifestacija; savo ruožtu politika neįmanoma be geismo investiciju.

Renatos Šukaitytės straipsnis „Moteris su kamera – naujas matymas, naujos tapatybės“ atspindi feministinės kino kritikos tradiciją, kurios apraiškų Lietuvoje ima rasti tik dešimtajame dešimtmetyje. Feministinei kino kritikai ypač svarbus yra Lauros Mulvey straipsnis „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“³, kuris pirmą kartą taip akivaizdžiai atskleidė, jog kinematografinis žvilgsnis paprastai priklauso vyrui, o moteris kine yra žavintis ir kerintis reginys. Būtent ši Mulvey suformuluota opozicija inicijavo feministinės kritikos laviną, kuri suabejojo moters vaizdavimo stereotipų „natūralumu“ ir „savaiminiu suprantamumu“. Tęsdama šią kritikos tradiciją, Šukaitytė kelia klausimą: kur krypsta kameros „akis“, kai ji atsiduria moters

³ Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Visual Culture: The Reader*, edited by Jessica Evans and Stuart Hall, London, Sage Publications, 1999, p. 381-390.

rankose? Analizuodama lietuvių režisierių ir videomenininkų darbus Šukaitytė aptaria naujas matymo strategijas, naujus tapatybės modelius, kurie imami kurti sąmoningai ar nesąmoningai, atvirai ar paslapčia įtakojant feministinei teorijai.

Nors Artūro Tereškino straipsnis „*Queer* teorija, *queer* žvilgsnis ir vyriškas kūnas: nuo Jeano Genet iki Dereko Jarmano“ atspirties tašku taip pat pasirenka Laurą Mulvey, jo tyrinėjimai reprezentuoja *queer* teoriją ir ja paremtą kino kritiką. Sąvoką *queer* sunku nusakyti ar apibrėžti: šnekamojoje kalboje *queer* reiškia keistumą, neatitikimą; būtent dėl pastarosios reikšmės mokslininkai pasirinko šią sąvoką kaip terminą, žymintį nekonvencionalias ir nestabilias seksualines tapatybes. Tereškinas teigia, jog *queer* teorija, kaip ir šiuolaikinė kino kritika, kelia kultūros studijoms esminius identifikacijos, reprezentavimo, kultūrinių skolinių, performatyvumo klausimus. Remiantis šia teorija formuluojama prielaida, jog esama specifinio *queer* žvilgsnio, kuris nesutampa su heteroseksistiniu modeliu, taip įtaigiai aprašytu Lauros Mulvey. Jos straipsnyje visiškai neanalizuojamas homoseksualumas, be to, neatsižvelgiama į socialinius faktorius, pavyzdžiui, klasę, nes ne visi vyrai vienodai disponuoja tokia pat socialine galia. Atvirkščiai, *queer* studijomis paremta kino kritika tyrinėja, kaip yra matomi ir rodomi vadinamieji deviantiški subjektai, kaip kuriama ir konstruojama jų specifinė tapatybė.

III. Lytis *on-line*: galios žaidimai masinės kultūros erdvėje

Reprezentavimo bei atstovavimo tema tęsiama ir trečiajame skyriuje, kur įsivaizduojamos seksualinės tapatybės tyrinėjamos populiariosios ir masinės kultūros erdvėje. Skirtumą tarp populiariosios ir masinės kultūros galime interpretuoti kaip Jacques'o Lacano aprašytą skirtumą tarp fantazijos ir simptomo: populiarioji kultūra yra fantazija, kuri pateikia pasaldintą, pagerintą tikrovės vaizdą, pretenduojanti tapti pačia tikrove. Būtent todėl, Lacano teigimu, fantazijos negalima interpretuoti – ją reikia tiesiog peržengti. Panašiai turėtume elgtis ir su populiariosios kultūros pateikiamomis fantazijomis – jas reikia peržengti ir parodyti už jų slypinčius galios santykius. Priešingai,

masinė kultūra neturi tokių aiškių pavidalų, traukos centrų ar kultinių figūrų: masinė kultūra produkuoja (dažniausiai nemalonus) simptomus, kuriuos privalu vertinti ir analizuoti. Tokio simptomo geriausias pavyzdys – vadinamieji internetiniai komentarai, kurie atlieka viešųjų tualetų sieninių užrašų funkciją: būtent čia reiškiasi radikaliausios seksizmo, homofobijos, rasizmo, antisemitizmo formos, į kurias būtina atsižvelgti ir reaguoti.

Margaritos Jankauskaitės straipsnis „Galios žaidimai masinės kultūros vaizdiniuose“ tyrinėja, rodosi, visai nekaltas masinės kultūros formas – reklamą, žurnalus, madą, rinkiminę agitaciją. Tačiau klaidinga būtų manyti, jog šios negudrios masinės kultūros formos „nežino, ką daro“; atvirkščiai, labai gerai žinodamos, ką daro, jos sąmoningai stengiasi įteisinti lyčių nelygybės nuostata, paremtą dominavimu, pavaldumu, prievarta, nužmoginimu. Paprastai aneksuotojo vaidmuo yra priskiriamas moteriai, o galios ir dominavimo santykiai „pridenjami“ erotiniais santykiais. Analizuodama medijoje dominuojančius moters vaizdinius, Jankauskaitė pasitelkia „kasdienės pornografijos“ terminą, kuris žymi ne tiesmuką lytinių aktų ar kūno dalių pateikimą, bet vaizdavimo kodus, kurie įtvirtina moters sudaiktinimą, subordinavimą, panieką ir neapykantą joms. Kartu autorė pastebi, jog vartotojiškoje kultūroje vyro kūnas taip pat virsta daiktu. Tačiau vyro ir moters sudaiktinimas niekuomet nebūna simetriškas: vyriškumas, nors ir deviantiškas, vis tiek disponuoja galią įprasminančiu žvilgsniu; moterys atlieka reginio funkciją net ir tuomet, kai išsikovoja socialinį statusą.

Panašias problemas aptaria ir Artūras Tereškinas straipsnyje „Vyriška“ televizija: žanrai, galios, pornografizmai“, kuriame analizuojamos lietuviškosios televizijos laidos bei reklamos. Televizijos žiūrėjimas, teigia Tereškinas, nėra seksualiai neutrali veikla – ir laidų pasirinkimas, ir išankstinis auditorijos programavimas yra seksualiai konotuota veikla, įteisinanti ar iš naujo perstruktūruojanti galios santykius. Analizuodamas lietuviškąją televiziją Tereškinas pastebi, jog vyriškumas, viena vertus, patiria krizę, nuolatinį fluidiškumo ir fragmentacijos spaudimą; kita vertus, jis vis atgimsta, pasitelkdamas agresyvius sporto, „kasdienės pornografijos“ žanrus ir kiekvieną

kartą apibrėžia vyriškumą kaip dominavimo santykį. Moterys „vyriškuose“ televizijos žanruose vaizduojamos kaip objektai, reikalaujantys nuolatinės priežiūros bei disciplinos: jas nuolat seka porno-grafizuojantis vyro žvilgsnis.

Laimos Kreivytės straipsnis „Ji/s: kreivi įvaizdžiai populiariojoje erdvėje“ taip pat nagrinėja populiariąją erdvę, kurioje produkuojami „teisingi“ įvaizdžiai bei gyvenimo būdo receptai. Autorė analizuoja, kokią įtaką teisingai *mainstreamo* ideologijai daro vadinamasis „kreivumas“ – tai pirmas argumentuotas sąvokos *queer* vertimas į lietuvių kalbą. Kadangi sąvoka *queer* reiškia lankstų, performatyvų, pasirenkamą seksualumą, neatitinkantį „privalomojo heteroseksualumo“, autorė siūlo šią sąvoką versti žodžiais „kreivas“ arba „kreiva“. Šis tariamas ar tikras „kreivumas“ nuolat šmėkščioja televizijos erdvėje ir tampa netgi komerciškai sėkmingu kamufliažu, kaip rodo grupės „Tatu“ ar Madonos pasirodymai. Kitaip tariant, populiarioji kultūra tarsi užsako savo normų transgresiją, tokiu būdu išsaugodama ir *mainstreamo* poziciją, ir savo vitališkumą.

Paskutinis rinktinės tekstas – Paulinos Eglės Pukytės straipsnis „Visuomenės balsas ir lytis internete“ – tai savotiškas „nemokslinis prieraišas“, dokumentuojantis masinės kultūros simptomus. Autorė tyrinėja vadinamuosius internetinius komentarus, kurių radikalumas tiesiog šaukiasi interpretacijos. Atrodytų, jog informacinėje visuomenėje turėtų išnykti seksualiniai, rasiniai ar etniniai prieštaravimai, tačiau antisemitiniai ir seksistiniai išpuoliai interneto komentaruose, kurie paprastai būna anoniminiai, liudija apie naujas „neapykantos kalbos“ formas bei palaidoja viltį, jog švietimas ar technologijos įveiks masių antagonizmą. Šioje vietoje verta pastebėti, jog kai kurie portalai imasi cenzūros ir valo tuos komentarus, kurie įžeidžia žmogaus orumą arba žemina jį dėl rasės ar etninės priklausomybės. Tačiau diskriminacija dėl lyties, mizoginija ir seksizmas nėra laikomi „žeminantys žmogaus orumą“, todėl tyliai toleruojami kaip spontaniška ir natūrali jausmų išraiška. Tikiuosi, jog būtent šis rinkinys sumažins tokio „natūralumo“ kiekius ir paskatins skaityti populiariosios ir masinės kultūros pranešimus su didesne distancija.

I. FEMINISTINĒS TEORIJOS
IR KAPITALIZMO KONTEKSTAS

Lucy Tatman

NEKALTYBĖS REIKALAVIMAS: GLOBALI MOTERIŠKOSIOS NEKALTYBĖS GAMYBA IR VARTOJIMAS

Kodėl nekaltybė tokia populiari šiuo istoriniu momentu? Arba teisingiau, kodėl viso pasaulio vyrai nekaltų moterų vis labiau trokšta *dar*, ties slenksčiu į trečiąjį tūkstantmetį (kai krikščionys jau kolonizavo laiką)?¹ Toks kamuojantis, gluminantis klausimas yra pagrindinė, bet dažnai slapta, šio esė tema. Nors tai yra esė, kitaip tariant, vienetinis tekstas, maštau apie šį straipsnį kaip apie hipertekstą – veikiausiai todėl, kad jį analizuojant mano mintys vis skraidžiojo ir šokinėjo aplink, saistomos beveik neapčiuopiamų gijų ir ryšių. Kaipgi daugybę milijonų dolerių kainuojančios paauglių lytinės abstinencijos programos, propaguojamos fundamentalistinių protestantų krikščionių grupuočių (ir finansuojamų iš JAV biudžeto), yra susijusios su žmogžudystėmis ginant garbę „tradicinėse“ musulmonų šeimose, kaip jos susijusios su pagyvenusiais japonų verslininkais, noriai leidžiančiais didžiules pinigų sumas tam, kad pasimylėtų su tariamai nekaltomis mokinukėmis, ir koks jų ryšys su ŽIV užsikrėtusiais vyrais Pietų Afrikoje, kurie desperatiškai nori tikėti mitu, kad seksas su nekaltąja išgydys juos nuo AIDS? Visi šie nekaltybės reikalavimai, visi tie skirtingi poreikiai „mergelėms“ atrodytų tokie kultūriškai apibrėžti,

¹ „Pavyzdžiui, 2000-ieji yra 2544-ieji pagal budistini, 1420-ieji pagal musulmonų ir 5760-ieji pagal žydų kalendorių. Tai nėra tie 2000-ieji. Tai *kažkokie* 2000-ieji“. Jay Griffiths, Pip Pip: *A Sideways Look at Time*, Flamingo, London, 1999, p. 72.

kad mąstyti apie juos – reikštų ir padaryti neatleistą teorinį *faux pas*. Juk ir feministinės, ir kultūros studijos mus jau išmokė realiai suvokti erdviškumą ar skirtingų vietų, situacijų bei kontekstų svarbą. Įsivaizduoti nekaltybę kaip vienintelę „juodąją skylę“, kurios gravitacija nenugalimai traukia viso pasaulio vyrų vaizduotę, yra tiesiog siaubinga. Ir vis dėlto. *Hipernuoroda*.

Šiek tiek pamastykime drauge apie geografiją, erdviškumą ir apie išlikusią metaforišką tam tikrų vietų raišką. Tos „erdvės“, kurias turiu mintyje, jau amžių amžius apibūdinamos kaip „nepaliesta teritorija“². Visiški tyrlaukiai. Neliestos, nes į jas dar neprasisukverbė žmogus. Nežinomos. Nenugalėtos. Kupinos paslapčių, gaivios, naujos ir visada potencialiai pavojingos. Ten gali būti gyvūnų aštriais ilgais dantimis. Labai pavojinga. Pilnos netikėtumu, trykštančios neišžvelgiamybe. Jas reikia prijaukinti, kontroliuoti. Deja, paskutinį kartą tikrinant jau akivaizdžiai trūko nepaliestu teritoriju, pasyviai laukiančių drąsaus vyro pasirodymo. Aukščiausias kalnas, giliausia jūra – jie jau ištyrinėti. Net į kosmosą neatšaukiamai įžengta (ir prišiukšlinta sugedusių palydovų detalių, nors tai galbūt yra arba net nėra visai kita tema); Seras Richardas Bransonas, beje, išgarsėjęs VirginTM®, planuoja po keleto metų pasiūlyti turistinius skrydžius į kosmosą. Už kokius 10 000 000 svarų ir jūs galėsite drąsiai keliauti ten, kur daugiau nei keletas vyrų, šimpanzių, šunų, ai, ir moterų jau buvo.³ Kolektyviai mes ten jau buvome, tai darėme. Mąstant simboliškai, nepaliestu teritorijų nebėra: žmonija į jas jau prasisukverbė – atsižvelgiant į vietą ir erdvę. Bet laikas... tai jau visai kita tema. *Hipernuoroda*.

Vakarietiško kalendorinio laiko, naujojo tūkstantmečio ir jo galimo (įsivaizduojamo, sufantazuoto) ryšio su nekaltybe problema veikiausiai turbūt verta dėmesio. Pradėkime nuo pakartotinio „vyriškojo laiko gimimo“ sąvokos svarstymo. Ką, po galais, Francis Baconas turėjo galvoje sakydamas „vyriškasis laikas“? Iš tiesų nelabai ir žinau. Bet jis, regis, norėjo įvardyti laiką, tikslingai žingsniuojantį į priekį: laiką,

² Angliškame žodžių junginyje „virgin territory“ vartojamas žodis „virgin“ reiškia ir nepaliestumą, grynumą, ir moters skastybę, nekaltybę. – *Vert. past.*

³ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/3693020.stm>. Peržiūrėta 2004 m. rugsėjo 27 d.

kurio niekas nenukreips nuo linijinio jo kelio į ateitį, o ši skleisis pagal Tam Tikrus Dėsnius. Progresyvus laikas, toks, kokį Hegelis priskyrė Istorijai, – štai kaip aš ji išivaizduoju, – vis mažėjančio netikrumo ir vis augančio nuspėjamumo, valdymo laikas. Laikas, kuriame Racionalią Tiesą atskleis (drąsūs ir bebaimiai vyrai) kartą visiems laikams, ir niekas daugiau dėl jo nesiginčys ir iš jo nesišaipys. *Hipernuoroda* į Julios Kristevos *Moteriškojo Laiko* sąvoką.

Ir vėl nesu tikra, ką autorė turėjo galvoje. Bet Kristeva rašo mažų mažiausiai apie tris laikus: linijinį, ciklišką ir monumentalų.⁴ Fantazija ji priskiria linijiniam, progresyviame vyriškumo laikui, – šitai aišku. Ciklišką laiką ji, regis, apibūdina gimimo ir mirties kategorijomis, kaip naujo gimimo per senatvę gyvenimo ciklą; ji taip pat kalba apie ciklišką laiką kaip ir menstruacijų ciklus bei ritmišką metų laikų kaitojimąsi. Po žiemos bergždumo seka pavasario vaisingumas, paskui vėl ir vėl, ir vėl. Man atrodo, kad cikliškas laikas rezonuoja su Luce Irigaray motiniškumu–moteriškumu, ir tas visai patinka. Mane taip pat stulbina jo visiškai nebuvimas. Tai laikas sekti laiką, jei ne būdas jį įvardyti, kuris dabar man atrodo labiausiai ignoruojamas.

Šiuo metu vakarietiška kultūra yra tarsi apsigobusi monumentaliu laiku. Vyriškasis laikas paseno (labai negražiai) ir virto atominiu laikrodžiu, kuris nustatomas likus septynioms minutėms iki vidurnakčio.⁵ Vyriškasis laikas pats save pagimdė savo mirties patale. Jis orientuotas į realią galimybę, kad visą(us) žmogišką(us) laiką(us) gali sunaikinti kvailai užprogramuota branduolinių sprogimų grandininė reakcija. Vyriškajam, linijiniam laikui tenka susidurti su savo paties pabaigos galimybe, pabaigos, kurią potencialiai gali sukelti pra-

⁴ Julia Kristeva, „Women’s Time“, translated by Alice Jardine and Harry Blake, in Nannerl O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo and Barbara C. Gelpi, eds., *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 34–36.

⁵ <http://www.thebulletin.org/clock.html>. Peržiūrėta 2004 m. spalio 9 d. Remiantis Atominio mokslo biuletenio tinklapiu, laikrodis pirmą kartą atsirado šio žurnalo viršelyje 1947 m. Iš pradžių jis rodė septynias minutes iki vidurnakčio ir nuo tada nustatytas iš naujo tik septyniolika kartų per 57 metus. Naujausias nustatymas – 2002 m. vasario 27 d.: rodyklės, rodžiusios be devynių, pasuktos iki be septynių minučių dyvlia.

siskverbimas į medžiagą, į kurią negalima skverbtis, ir tai nėra maloni mintis. Bet tai nėra ir vienintelis laikas, kuriame gyvename.

Ko gero, mes, dabar gyvenantys Vakaruose, esame monumentalaus laiko viduryje. Monumentalus laikas, apie kurį Kristeva rašė nedaug, bet kuris, kaip išivaizduoju, yra labai neaiškus laikas ir vis dėlto – galingai esanti, nejudanti „dabartis“, siekianti ir netolimą praeitį, ir nenumatomą ateitį. Laikas, kuris nepraeina, bet per kurį jis jaučia turis kažkaip prasisprausti. Laikas, kuriame jis pasimeta. Apimantis jį kaip galingos išvakarės: trečiasis tūkstantmetis ir stoja jam priešais, ir supa jį, – didžiulės ir nepaliestos laiko platybės, pilnos netikėtumu, trykštančios neižvelgiamybe ir pavojingos, kupinos tikro ir išivaizduojamo siaubo. Jis tiesiog nežino, ką gali sutikti „kitoje“ savo laiko pusėje; jis tik neaiškiai jaučia, kad stovi jau šio laiko išvakarėse – naujame laike, laike, kuris nėra „nėščias“ jokių kitu laiku, tik pačiu savimi.

Trečiojo tūkstantmečio slenkstis yra monumentalus, nepaliestas laikas. Pabūkite su šia metafora ir kartu su manimi tiesiog išivaizduokite... vestuvių naktis dar nesibaigė, bet paklodės jau permirko krauju. Siaubingas vaizdas. *Hipernuoroda*.

„Antrojo tūkstantmečio pabaigoje mums turbūt labiau nei bet kada reikalingi Prisikėlusiojo Kristaus žodžiai: „Nebijokite!“⁶ (kursyvu pabrakta originale, – *vert. past.*). Taip rašė jo šventenybė Jonas Paulius II savo greitai išnykusiame bestseleryje *Peržengiant vilties slenkstį*, išleistame 1994 m. Tiesą sakant, atrodytu, kad popiežius jaučia žmonijos pulsą, jog antrojo tūkstantmečio pabaigoje, ties šiuo konkrečiu laiko slenkščiu, kai kurie žmonės bijo. Nes nesakoma „nebijokite“ tiems, kurių iš tikrųjų nekausto baimė. *Hipernuoroda*.

Kas galėjo paskatinti vakarietiškos (vyriškosios) kultūros slinkti nuo jos modernaus „nerimo amžiaus“ link visiškos trečiojo tūkstantmečio baimės – slinkti nuo egzistencinės baimės iki paties siaubo. Mano mintys šiuo klausimu dabar nėra ir niekada nebus empiriškai verifikuojamos, bet svarstau... Svarstau, ar buvusios Sovietų Sąjungos žlugimas nėra smarkiai susijęs – vyriškosios kultūrinės vaizduotės lygmenyje – su

⁶ <http://www.catholic.net/RCC/POPE/HopeBook/chap34.html> . Skaityta 2004 m. spalio 10 d.

baimės padidėjimu. Kas, jei ne Ronaldas Reaganas nesąmoningai išsakė numanomą tiesą, kai apibūdino TSRS kaip „blogio imperiją“? O kas, jei visa ta teritorija, visa ta erdvė už Geležinės uždangos (kuri, kaip prisimenu, buvo spalvinama nykiai pilka spalva mokyklos žemėlapiuose), – kas, jei visa ši teritorija kitoje tos masyvios sienos pusėje buvo išivaizduojama kaip geografinė vietovė, specifinė siaubingumo vieta? Kurios esatis, egzistencija reikalavo nuolatinio uolaus triūso, kad būtų išlaikyta kolektyvinė, vyriška Vakarų jėga. Ta miglota teritorija, saugiai atitverta stora siena – turbūt tai buvo „erdvinė“ didžiulės bauginančio bedieviško blogio persvaros pasaulyje saugykla? Ar tai buvo vieta, į kurią pilamos visos vakarietiškos vyriškos kultūros iracionalios baimės?

Kas atsiskleidė Geležinei uždangai išnykus, beje, pačioje antrojo tūkstantmečio pabaigoje? Daugybė žmonių, turinčių gana nedaug vartojimo prekių, bet plačią sveikatos apsaugos sistemą. Tik šivaizduokite. Staiga jo demonų nebebuvo galima (saugiai) apgyvendinti ten arba čia. Siaubas išlaisvintas, nesuvaldytas, nesusaistytas, jis laisvai grįžo namo – kur jo *niekas* nelaukė. Dievaži, George'as W. dar kartą mėgino įkurdinti visuotinį siaubą kitur, bet jau – iš tikrųjų. Šiaurės Korėja, Iranas ir Irakas? Kai nėra Geležinės uždangos, tai tiesiog neveikia. Tos vargšės šalys yra per daug mažos, kad sutalpintų visą Vakarų siaubą. Jų sienos pernelyg akytos, jų slenkščiai peržengiami per dažnai. Pro jas per daug laša. Be to, ten nėra nieko itin slaptinga, nežinoma, abejotina. Tai šalys, valdomos neprognozuojamų vadovų, arba šalys, kurių visuomenėse yra neprognozuojamų elementų. Ei, op! Jos, geriausiu atveju, laikinai atitraukia dėmesį nuo tos daug didesnės problemos: vakariečio krikščionio vyro perėjimo į trečiąjį tūkstantmetį.

Apokalipsė neivyko pagal tvarkaraštį; jis (baltasis krikščionis vyras) turi rasti savo kelią, savo būdus peržengti per tą epinį slenkstį. Būdus įrodyti sau, kad jis – vis dar pakankamai vyriškas, galintis veržtis pirmyn, įsitvirtinti tame nežinomame, abejotiname, gąsdinančiame, potencialiai pavojingame naujame laike. Jei tik jis galėtų rasti būdą, kaip padaryti tokią milžinišką, neapčiuopiamą laiko realybę... apčiuopiamą. Ir pakankamai mažą, kad per daug negąsdintų. Lengvai, be vargo sugriebiamą, išsiskverbiamą⁷. Bet tai turi būti vieta, kur joks žmogus

dar nebuvo. Itin kompaktiška „juodojo kontinento“ versija būtų labai ne pro šalį... truputėlį paslaptina, švelniai gąsdinanti, bet nugalima. Įeiti į tokią nekaltą kūniją⁸ trečiame tūkstantmetyje ir išeiti... gyvam.⁹ Galbūt kaip tik taip jis tikisi kontroliuoti, suvaldyti savo siaubą? Gal taip jis mėgina įsitikinti savo paties reikšmingumu šiame naujame amžiuje? *Hipernuoroda.*

Valdyti savo siaubą. Įtvirtinti savo reikšmingumą. Įsitikinti savo paties reikšmingumu. Pasiiekti, kad jo reikšmingumą teigtų, patvirtintų kiti. Garantuoti reikšmingumo tąsą. Jo reikšmingumą ir panašių į jį reikšmingumą... Hipernuoroda.

„Tyrumas yra kaitos, dviprasmybių ir kompromisų priešas“ (Mary Douglas)¹⁰. „Kol tyrumas ir nešvarumas tebėra atskirybė, net didžiausią užterštumą galima nuplauti; bet vos tik jiems bus leista susimaišyti, apšivalymas nebeįmanomas“¹¹, - teigia René Girard. „Pirmoji [„socialinio užterštumo“ rūšis] yra pavojus, spaudžiantis išorines ribas...“¹²

Kas sukurta kaip kūniška riba tarp reakcingojo Islamo ir pavojingų, bedieviškų Vakarų? Ar gali būti, kad musulmonai ekstremistai ginasi nuo visų blogų, gadinančių įtakų, užsibarikaduodami uždangstytais nekaltų moterų kūnais? Ar jų reikšmingumas žlugtų pajutus, kad bendras islamiškas tyrumas gali susikompromituoti? Ar todėl jaunos moters šeimos nariai nužudys ją *įtare*, kad jos ribą (jų ribą) pralaužė pašalietis? Vėlgį neturiu empirinių faktų, kurie paremtų šias min-

⁷ Angliškas „penetrate-able“ reiškia ir įsiskverbimą apskritai, ir įsiskverbimą į moterį lytinio akto metu; antrojo sando „able“ – „galintis, pajėgus, sugebantis“ – atskirimas atkreipia dėmesį į „galėjimą įsiskverbti“ ir asociaciją su vyriška potencialia – *Vert. past.*

⁸ Autorė sukūrė naujądarą „fleshold“, panašų į „threshold“ (slenkstis), bet padaryta iš žodžio „flesh“, kuris reiškia „mėsa, kūnas“. Pažodžiui ši naujądarą galima išversti kaip „kūno laikymas“ arba „galia kūnui“. – *Vert. past.*

⁹ Už puikų naujądarą „fleshold“ dėkoju Polly McGee; asmeninis pokalbis 2004 m. spalio 9 d.

¹⁰ Mary Douglas *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley, 1966, 1979, p. 162.

¹¹ René Girard, *Violence and the Sacred*, translated by Patrick Gregory, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1977, 1979, p. 38.

¹² Douglas, p. 122.

tis, bet ir vėl svarstau. Baimė, instinktyvus siaubas dėl išniekinimo, užterštumo: toks gėdingas, toks negarbingas, toks nepakenčiamas, kad problemos sprendimas turi būti galutinis.

Jaunos musulmonės, kurioms kartais leidžiama surizikuoti ir įžengti į ekstremistinio islamo viešosios erdvės pakraščius. Ir visiškai neleidžiama turėti balso viešumoje; tačiau ar negalėtų jų pridengtas buvimas prekyvietėje tarnauti kaip *ta* matoma užuolaida, užtraukta priešais išivaizduojamai nepasotinamas, smalsias vakariečių akis? Problema turbūt ta, jog užuolaidos iš audeklo ir užuolaidos iš kūno yra taip lengvai suplėšomos. Kad išsaugotų nesuteptą įsitikinimą savo paties reikšmingumu, *jis* privalo visada būti budrus, visada akylas ir visada pasiruošęs paaukoti jos gyvybę, pastebėjęs pirmą užuominą į kokias nors susidėvėjusias gijas užuolaidoje. Ar norėdamas išlaikyti siaubą, blogį išorėje jis įkurdino visą savo reikšmingumą, visą savo pasaulio, *tokio* pasaulio tikrumą, už jos trapios mergystės plėvės? *Hipernuoroda*.

Vienu metu Japonijoje tvarkinga konfucionistinės krypties kapitalistinė pasaulėžiūra garantavo kiekvieno vyro reikšmingumą¹³. Buvo galima pasitikėti motinomis, kad jos paklus savo sūnų autoritetui. Žmonos buvo paklusnios savo vyrams. Dukros – romios ir pareigingos; be jokios abejonės, valdė tėvas. *Jo* autoritetas, *jo* orumas, *jo* reikšmingumas buvo neginčytinas, nekintamas. Jis buvo tikras dėl savo statuso ir namuose, ir darbe. Jo vieta pasaulyje – saugi. O paskui... jis pradėjo... nebūti. Struktūroje ėmė rasti plyšių. Devintasis dešimtmetis. Ekonominio klestėjimo perviršis, tačiau kai kurie darbuotojai, nors akivaizdžiai nereikalingi, nebuvo atleidžiami. *Madogiwa*

¹³ Nuo XIX a. devintojo dešimtmečio iki XX a. šeštojo dešimtmečio Japonijoje patriarchalinė branduolinė šeimos struktūra buvo įteisinta kaip priedas prie kapitalizmo, kuris savo ruožtu buvo įteisintas kaip jos ekonominė sistema. Konfucianizmo įtaka per tą laiką smarkiai sumažėjo, tačiau buvo sukurta labai panaši lyčių hierarchija, kuri garantavo vyro viršenybę šeimoje. Esu labai dėkinga Kyoung-Hee Moon ir Motoe Sasaki už lyčių hierarchijos paaiškinimą konfucianizmo požiūriu ir už tai, kad man perskaitė intensyvų kursą apie 1989 m. Japoniją ištikusios ekonominės krizės lyčių aspektus, taip pat ir lyčių krizės „atgarsius“ per visą pastarąjį dešimtmetį. Mūsų pokalbiai (2004 m. rugsėjo – spalio mėn.) buvo ne tik informatyvūs, bet ir labai smagūs.

zoku. Jie buvo žinomi, kaip „palangės padermė“, verčiant pažodžiui. Vargšai vyrai. Jie neturėjo ką veikti, tik sėdėjo ir spoksojo pro langą, skaitė žurnalus, paskui dar šiek tiek paspoksodavo pro langą. Jiems vis mokėjo algas, bet jie buvo nereikalingi, *visiškai nereikšmingi*, ir tą žinojo. Dar blogiau – jų žmonos ir vaikai tą taip pat žinojo. Kaip tai buvo gėdinga, kaip nepakeliamai gėdinga. Trekšt. Į paskutinįjį XX a. dešimtmetį. Ir į keistų skyrybų antplūdį. Ji laukė, kol jis išeis į pensiją. Kol jis gaus savo kompensaciją ar pensiją, o tada, paaukojusi savo laiką, ji paliko jį. Trekšt. „Vyrai! Jie yra lipnūs šlapi lapai, kurių sunku atsikratyti“¹⁴. Per trumpą laiką iš valdančių, orių ir gerbiamų vyrų pavirtę į šlapius prilipusius lapus, kuriuos iššluoja pro duris. Trekšt, nuolauža, šukė. Kaip baisu būti taip lengvai išmestam iš savojo pasaulio. Sklinda gandai, kad pagyvenęs japonas vartoja *Lolitas* paprasčiausiai norėdamas įtvirtinti savo reikšmingumą. Kad įtikintų jo paties reikšmingumu. Kad jo reikšmingumą isteigtų ir patvirtintų *kitas*. Jauna nekalta *kita*, ta, kuri (kaip jis išivaizduoja) neturi pagrindo jokiems nepalankiems palyginimams. *Hipernuoroda*.

Ne taip seniai AIDS epidemija neegzistavo Pietų Afrikoje. Ji egzistuoja dabar. O jis desperatiškai siekia garantuoti savo reikšmingumo tęstinumą, savo egzistencijos tęstinumą, – vilkinti savo mirtį, atidėti bauginančią (jo) laiko pabaigą. Nežinau, kada pradėjo skliti gandas, bet istorija paplito, ir jaunų nekaltų mergelių kojos prievarta išskečiamos, kad jis galėtų prieiti prie jos gydomųjų galių. 2000 m. Pietų Afrikos policijoje buvo užregistruota apie 21 000 nepilnamečių prievartavimo atvejų. Mažos mergaitės, net devynių mėnesių amžiaus.¹⁵ Nes jis turi būti garantuotas, kad ji yra tikrai nekalta. O kas pagaliau gali būti labiau abejotina nei nekaltybė? Ką čia dar gali padaryti, jei tiesiog imsi tuo ir nepatikėsi? *Dviguba hipernuoroda*. Pirmiausia – įėmimą, paskui – į tikėjimą.

Paimti jos nekaltybę. Reikia, kad ji būtų nekalta ne pačiai sau, bet jam. Sakyčiau, jog tai, kad toks poreikis, toks paėmimas tampa

¹⁴ Motoe Sasaki; citata iš pokalbio.

¹⁵ “S. Africans March to Protest Surge in Rapes of Baby Girls”, from Reuters, in The Los Angeles Times, Monday, November 26, 2001, p. A14.

vis „populiariesnis“ globalus kultūrinis fenomenas, yra feministinio susirūpinimo priežastis. Prietaringai prisimenu Heideggerio sąvoką *zuhanden* kaip būties būdą. Būties būdą, kurį pirmiausia įvardija kantrus, pasyvus laukimas, kad tave panaudotų kitas to *kito* tikslams. Nekaltosios moterys, funkcionuojančios kaip pasirengęs rezervas, pasirengęs būti panaudotas vyru. Taip, man tas numanomas modelis kelia didžiulį nerimą.

Bet, bet, bet, girdžiu jus galvojant, o kaip individuali moterų pozicija? Ar kai kurios moterys nepasirenka nekaltybės, nes jaučiasi dėl to galingesnės, ir ar nesijuokia kai kurie iš tų japonų mokinukų antreprenierių pakeliui į banką, ir pagaliau juk yra nekaltybė vyriškoje vaizduotėje ar vaizduotėse ir yra nekaltybė moteriškoje vaizduotėje ar vaizduotėse, ir jos skiriasi, o tas skirtumas – svarbus, tačiau ką tai turi bendra su populiariąja kultūra? Patikėkite, aš sutinku. Yra *nekaltybė* ir yra **nekaltybė**, o jų skirtumas keičia viską pasaulyje. Manau, tai skirtumas tarp Britney Spears ir Madonos. Skirtumas tarp to, kad esi reklamuojama ir pardavinėjama, perkama ir vartojama (kurį laiką) kaip nekaltoji tiesiogine to žodžio prasme, ir Reikalavimo Teisės *jaustis* „nekalta, paliesta patį pirmą kartą“, kiekvieną kartą, kaskart, tiek kartu, kiek ji laisvai pasirenka. Taip jau sutapo, kad Britney kaip popžvaigždės laikas jau rieda dulkėtu keliu, o Madonna, tas monumentalus simbolis, vis stebuklingai reguliariai pagimdo save iš naujo? Ar sutapimas, kad Britney atiduoda savo tikėjimą ir savo įvaizdį į vadybininko rankas, o Madonna pagarsėjusi tuo, kad pati kontroliuoja savo karjerą, atiduoda savo tikėjimą sau? Šis skirtumas man keistai primena skirtumą tarp Emmanuelio Levino, tiesą sakant, gana trikdančio „nekaltosios“ apibūdinimo ir Luce Irigaray pateikto nuolatinio nekaltybės tapsmo aprašymo. Pasiklausykite šių Levino žodžių:

Mylimoji, jos nuogumas suvokiamas, bet nepaliestas – nei objektas, nei veidas, esantis už egzistencijos ribų, saistomas nekaltybės. Moteriškumas iš esmės pažeidžiamas ir nepažeidžiamas, „Amžinasis Moteriškumas yra nekaltoji, arba nesiliaujantis nekaltybės prasidėjimas vis iš naujo, neliečiamas per patį geidulingumo kontaktą, ateitį dabartyje. [...] Nekaltoji išlieka neapčiuopiama, žūstanti be žmogžudystės. [...] Glamonė nesiekia nei asmens, nei daikto. Ji pasimeta būtybėje, kuri išsisklaido tarsi beasmeniame sapne be valios ir net be

pasipriešinimo, pasyvume, jau gyvuliškame ar vaikiškame anonimiškume, jau visiškai prie mirties.¹⁶

„Nei asmens, nei daikto“, „gyvuliškame ar vaikiškame anonimiškume“: palieku jums spręsti, ką visa tai reiškia. Bet aišku, kad Levino nekaltoji miršta, ir *miršta* po to, kai su ja kontaktuojama, ji apčiuopiama ir pažeidžiama. Teoriškai apmąstyti, iš naujo materializuoti nekaltąją kitaip nei mirusią, kitaip nei jo, kitaip nei gyvulišką ar infantilią: manau, būtent tai ir mėgina padaryti Luce Irigaray, kai ragina mus visus likti „ištikimiams amžinam savasties, kito ir pasaulio naujumui. Ištikimiams tapsmui, jo nekaltybei...“¹⁷ Išlaikyti tikėjimo vyravimą, padaryti, kad jis būtų procese, tapsme, įsikūnytų savo nekaltybėje. Šiuo konkrečiu momentu bus nelengva išsaugoti tokį tikėjimą. Bija, kad pasaulinio vyriškumo reikalavimas (reikalavimai) visada pasirošusių nekaltųjų mergelių tik padidės numanomoje ateityje. Bet Irigaray mums primena, kad visada egzistuoja ir tai, kas nenumatoma, nenuspėjama, „amžinas savasties, kito ir pasaulio naujumas“.

Taigi... atsakydamos į pasaulinį vyrišką kultūrinį nekaltųjų mergelių poreikį, manau, turėtume pradėti nedidelę kūrybišką kultūrinę spūstį. Jei jie nori būtent nekaltųjų, tuomet, moterys, duokime jiems nekaltųjų. Kiekvienos Naujutėlaitės Dienos (cituojant Stingą) pradžioje sukurkime ir pašlovinkime mūsų stebuklingą nekaltybės atkūrimą. Užpilkime rinką nekaltybe – nekaltosiomis pagal Madoną ir nekaltybe pagal Irigaray. Neįsivaizduoju, kas atsitiktų, jei taip padarytume, bet tikiu, kad ir kas atsitiktų, tai bus geriau „materialioms mergaitėms“ nei būti priemone vyrams prisidengti nuo savo pačių siaubo, būti panaudotoms, kad įtikintų jų tęsiamu reikšmingumu. Ir galbūt vieną dieną jis galės suprasti užuominą ir pradėti kurti savo paties nekaltybę. Kuria mes vėliau galim reikalauti teisės mėgautis.

¹⁶ Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, translated by Alphonso Lingis, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London, 1979, p. 258–259.

¹⁷ Luce Irigaray, *Ethics of Sexual Difference*, translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1993, p. 82.

Audronė Žukauskaitė

KŪNAS IR TECHNOLOGIJOS

Nors populiariajai kultūrai ir ją platinančioms šiuolaikinėms medijoms iš dalies būdingas išorinis naivumas, galime teigti, jog tai nėra „naivioji sąmonė“ Švietimo tradicijos suformuluota prasme. Vargu ar populiariajai kultūrai trūksta sąmoningo žinojimo: atvirkščiai, ji labai gerai žino, ką daro, bet vis tiek tai daro. Kitaip tariant, šios kultūros apibrėžimas tiksliai atitinka ideologijos apibrėžimą: populiarioji kultūra iš esmės yra ideologinė ir politinė kategorija. Būtent todėl jos negalime paprasčiausiai ignoruoti išvaizduodami, jog ji mūsų neliečia, arba kad mes pajėgiame išlaikyti kritinę distanciją jos atžvilgiu. Populiariosios kultūros gudrybė yra ta, jog ji aprėpia, numato net šią išimties, pasipriešinimo pozicija: nėra populiaresnio sprendimo kaip „priešinimasis populiariajai kultūrai“. Taigi ši kultūra negali būti ideologiškai neutrali: būtent toje erdvėje apsisprendžiama, kokiems gyvenimo stiliams ir būdams, kuriems kūnams bei vaizdiniams suteikiama papildoma galia (būti reprezentuotiems naujosiomis medijomis), o kuriems – reprezentacijos neverto gyvenimo statusas. Tai leidžia daryti išvadą, jog populiarioji kultūra bei šiuolaikinės medijos funkcionuoja kaip savotiška biopolitika: ji administruoja ir reguliuoja ne simbolines sistemas (religija, įsitikinimai, pažiūros), bet keičia mūsų kūniškąją tikrovę.

Būtent šiuo požiūriu biopolitika neatskiriama nuo technologijų. Nes gyventi biopolitikos reguliuojamoje erdvėje reiškia ne tik mokėti tinkamai naudotis technologijomis, bet ir patekti į šių technologijų reprezentavimo galios lauką. Technologijos tarsi panaikina tūkstant-

mečius trukusią mūsų priklausomybę nuo natūralumo bei gamtos ir sukuria nežmogiškojo (*posthuman*) kūno kategoriją. Kūnas imamas suvokti ne kaip vientisas organizmas, bet kaip mechaninis agregatas, mašina, produkuojanti ir skirstanti intensyvumus. Šiame kontekste svarbu prisiminti prancūzų filosofų Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari sukurtą „kūno be organų“ sampratą. Ką reiškia šis teiginys Deleuze'o ir Guattari filosofijos kontekste? Iš esmės juo siekiama denatūralizuoti žmogiškąjį kūną ir sugretinti jį su kitais kūnais ar esiniais. Deleuze'as ir Guattari remiasi Spinozos suformuluota būties vieningumo samprata, pagal kurią visi daiktai turi tą patį ontologinį statusą: „kūnas be organų“ nurodo į žmogiškus, gyvuliškus, mašiničius, tekstinius, fizinius, sociokultūrinius darinius. Jie neturi jokios psichinės gelmės, jokio vidinio vientisumo ar neatskleistos reikšmės. „Kūną be organų“ apibūdina tai, ką jis geba produkuoti: tai nepaliaujamas afektu, intensyvumų kūrimas ir vartojimas, nuolatinis tapsmas bei transformacijos.

„Kūno be organų“ samprata perteikia naują kūno modelį, kurio negalime atskirti nuo mašinos ir technologijų. Šį kūno ir technologijų hibridą Donna Harraway vadina kiborgu (*cyborg*), o Judith Halberstam ir Ira Livingston apibrėžia kaip nežmogiškąjį kūną. Taigi kokiu aspektu galime kalbėti apie biopolitiką kaip nežmogiškų kūnų reguliavimo technologiją? Judith Halberstam ir Ira Livingston rašo: „Nežmogiškasis kūnas yra technologija, ekranas, suprojektuotas vaizdinys; tai kūnas, paženklintas AIDS, užkrėstas kūnas, mirštantis kūnas, technokūnas. Žmogaus kūnas nebepriklauso „žmonijos šeimai“, veikiau – nežmogiškumo zoologijos sodui“¹. Kitaip tariant, į nežmogiškų kūnų kategoriją patenka kūnai, neatitinkantys „reprezentuoto gyvenimo“ kategorijos: tai sergantys, infekuoti, modifikuoti kūnai, gėjų, transvestitų ir pabėgėlių kūnai, neturintys vietos viešojoje erdvėje.

Kalbėdami apie nežmogiškuosius kūnus pastebime, jog šiuo atveju tarsi maišomi du skirtingi dalykai: tai technologijos bei technologi-

¹ Judith Halberstam and Ira Livingston, Introduction: Posthuman Bodies. *Posthuman Bodies*. Eds. Judith Halberstam and Ira Livingston, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 3.

niais metodais modifikuoti kūnai, ir gyvuliška kūno tikrovė, savotiškas animalizmas, tarsi esantis anapus visų technologijų. Tačiau svarbiausia, jog kiekviena technologija siekia išskverbti į kūnišką tikrovę, produkuoti bioefektą. Technologijos yra tik biopolitikos kalkuliacijų ir manipuliacijų įrankis – jos pasitelkiamos, kad būtų pakeista pati gyvybės, „tinkamo gyvenimo“ samprata. Biopolitika iš esmės ir reiškia savotišką technologiją, galinčią reguliuoti mūsų kūniškąjį gyvenimą, pajungti jį savo specifiniams reikalavimams. Biopolitika panaikina distinkciją tarp viešojo politinio gyvenimo ir privataus kūniškojo gyvenimo: biopolitika išskverbia ne tik į privatumo sritį, bet ir į elementariąją fiziologiją sprendama, kuris kūnas laikomas tinkamu gyventi.

Turime paaiškinti, jog biopolitikos sąvoka čia vartojama šiek tiek kitu aspektu, nei ją apibrėžia Giorgio Agambenas. Pastarasis apie biopolitiką kalba kaip apie pamatinį modernizacijos įvykį. Moderni valstybė išsiskiria tuo, jog kūniškasis gyvenimas, iki tol buvęs politinio gyvenimo paraštėse, tampa pamatine politinių manipuliacijų ir kalkuliacijų kategorija. Iš esmės jau Aristotelis žmogų apibrėžė kaip „politinį gyvūną“ (*politikon zōon*). Michelis Foucault šiek tiek transformuoja Aristotelio apibrėžimą: „Tūkstantmečius žmogus liko toks, koks buvo Aristoteliui – gyvūnas su papildoma geba politiniam gyvenimui; šiuolaikinis žmogus yra gyvūnas, kurio, kaip gyvo padaro, egzistencija yra kvestionuojama politikos“, – teigia Foucault².

Agambeno įsitikinimu, kūniškojo gyvenimo įtraukimas į politikos sritį sudaro tikrąją – nors ir nuslėptą – suverenios galios esmę. „Galima teigti, kad biopolitinio kūno produkavimas yra tikroji suverenios galios užduotis, – sako G. Agambenas. – Įtraukdama biologinį gyvenimą į savo kalkuliacijų centrą, modernioji valstybė nedaro nieko kita, kaip tik atskleidžia slaptą ryšį tarp galios ir kūniškojo gyvenimo (*bare life*)“³. Kaip ir M. Foucault, jis teigia, jog pamatinės Vakarų politikos kategorijos yra kūniškasis gyvenimas arba politinė egzistencija, *zoē* arba *bios*, pašalinimas arba įtraukimas. Politikos esmę sudaro tai, kad

² Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 188.

³ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 6.

žmogus nuolat siekia atsiriboti nuo savo kūniškojo gyvenimo fakto, tačiau neišvengiamai lieka šio fakto apribotas. Taigi gyvybės faktas yra ne marginalinė, o pamatinė politikos kategorija. Būtent šiuo atveju politika virsta biopolitika, sprendžiančia, kuri gyvybė „tinkama gyventi“.

Todėl pasvarstykime, ar negalėtume Agambeno sukurtos biopolitikos sampratos pasukti lyčių studijų bei populiariosios kultūros kryptimi? Agambenas kalba apie kūnus, kurie yra politinio šalinimo aukos – tai nužudytųjų, koncentracijos stovykloje nukankintųjų kūnai. Tačiau kaip biopolitika funkcionuoja šiandien? Kas priima sprendimus, kuris kūnas priklauso viešajai erdvei, o kuris – ne? Rosi Braidotti siūlo apsvarstyti tokią opoziciją: princesės Dianos kūnas, tapęs masinių raudų ir gedulo objektu, ir, priešingai, pabėgėlių, prieglobsčio prašytojų kūnai, išsidėstę aplink Europos miestų geležinkelio stotis bei viešuosius tualetus. „Tai, jog socialinėje sferoje tuo pat metu pasirodo gerai prižiūrėti, brangiai kainuojantys kūnai, tokie kaip princesės Dianos, ir apleisti daugybės prieglobsčio prašytojų kūnai, yra to paties reiškinio skirtingos pasekmės. Jie iš naujo įrašo kūną į svarbiausių galių santykių ir struktūrinių pašalinimų tinklą“, – rašo Braidotti⁴. Kūnas pakliūva į galių efektų tinklą būtent per technologijas – tiek princesės Dianos laidotuvės, tiek, pavyzdžiui, Kosovo pabėgėliai mūsų pasaulyje pasirodo tik kaip vaizdiniai televizijos ekrane, kaip virtualūs hepeningai. Net Pasaulio prekybos centro (PPC) atakos mums buvo tik vaizdinys televizoriaus ekrane, – jei nebūtų šiuolaikinių medijų, terorizmas netektų esminių galių. Virtuali kibernetinė erdvė yra socialinės kovos arena, socialinių santykių tinklas, kur sprendžiami galių ir išlikimo klausimai.

Kodėl vieni kūnai tampa masinio garbinimo objektu ir svarbiausia medijų informacija, tuo tarpu kiti – tarsi nematomi, netgi neegzistuojantys? Kodėl vieni kūnai privalo būti perdirbti, o į kitus nereaguojama netgi tuomet, kai būtina humanitarinė intervencija? Kuris kūnas labiau nežmogiškas – ar tas, kurį įsigyti mums siūlo šiuolaikinės medijos ir technologijos, ar tas, kuris pašalintas iš ekrano, nereprezentuotas?

⁴ Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Oxford, Polity Press, Blackwell Publishers, 2002, p. 20.

Braidotti rašo, jog „naujosios technologijos mūsų kūnams sukuria protezinius tęsinius. Apytikriai du milijonai amerikiečių moterų turi silikoninius krūtų implantus. Milijonai moterų visame išsivysčiusiame pasaulyje vartoja prozaką ir kitus nuotaikų kaitą veikiančius vaistus. Slapta anoreksijos-bulimijos epidemija yra apėmusi trečdalį pasiturinčių moterų. Imuninė sistema prisitaikė prie antibiotikų ir mes vėl esame pažeidžiami. Taigi neabejotina, jog tai, ką mes – vis dar nostalgiskai – vadiname „mūsų kūnais“, „savimi“ yra abstraktūs technologiniai konstruktai, itin priklausomi nuo psichofarmakologijos, chemijos pramonės, biomokslų ir elektroninių medijų“⁵. Kitaip tariant, biopolitika konstruoja ne politines išivaizduojamas tapatybes, o realius kūniškus darinius, kuriuos ir vadiname nežmogiškais kūnais.

Be abejo, kol technologijų lygmuo nėra pakankamai aukštas, galime manyti, jog biopolitikos imperatyvas mūsų neliečia. Tačiau biopolitika keičia ne tik pačius kūnus, bet ir jų reprezentacijas. Ar prieš dešimtmetį galėjome išivaizduoti politiką, kuris per rinkimų agitacijas kalbėtų apie savo kūno svorį? (2004-aisiais, prieš spalio mėnesio rinkimus pašto dėžutėje radau informacinį biuletinį apie vieną Liberalų ir centro sąjungos kandidatę, kuriame greta rinkimų programos buvo pateikiama informacija, jog kandidatė neturi problemų dėl antsvorio, be to, liekną kūno sudėjimą paveldėjo iš tėvų. To negana, kandidatė prisipažino, jog vis tiek reguliariai naudojami stacionariu treniruokliu savo namuose.) Ar tokia informacija mums svarbi, priimant politinį sprendimą? Kada politiku, o ir kiekvieno mūsų, kūnas tampa biopolitikos objektu? Ar biopolitikos reikalavimai vienodi abiem lytims, teisingiau, kodėl kūno duomenų (svorio, hormonų, apimčių ir netgi „blogos nuotaikos“) „testai“ taikomi tik moterims? Kada Foucault aprašytas „rūpinimasis savimi“, apibrėžiantis liberalų, save puoselėjantį ir save kuriantį subjektą, virsta biopolitika, kuri reglamentuoja mūsų kūnus (dieta, mankšta, sportas, joga, skiepai, maisto papildai, asketizmas)?

Šios reguliavimo praktikos sukuria naują subjektyvumo modelį, kurį, kaip minėjome, Deleuze'as ir Guattari vadina „kūnu be organų“, o Donna Harraway – kiborgu. Tai kūnas-mašina, jungtis atliekan-

⁵ *Ibid*, p. 18–19.

tis automatas, kuris jungia viską su viskuo ir bet kuo. „Kūnas be organų“ ir kiborgas naikina klasikinės patriarchalines distinkcijas: žmogus arba mašina, gamta arba kultūra, vyras arba moteris, oidipinis arba neoidipinis. Nors šios sąvokos pirmiausia asocijuojasi su mokslinės fantastikos kūriniais, Braidotti tvirtina, jog kiborgai – tai mes savo kasdienybėje, neišvengiamai apraizgyti medicinos, telekomunikacijų, virtualios erdvės technologijų. Braidotti rašo: „Kiborgas yra daugiasluoksnis, sudėtingas ir vidujai diferencijuotas subjektas. Kiborgas šiandien gali reikšti ir menkai apmokama moterų bei vaikų darbą ofšorinėse gamylose, ir išpuoselėtus bei fiziškai gerai parengtus kūnus karinių pilotų, kurių veikla nežmogišku greičiu ir simultaniškumu susilieja su kompiuterinėmis technologijomis. Politinėje kartografijoje ar konfigūracijoje kiborgas nurodo ir triumfuojančią Schwarzeneggerio *Terminatoriaus* ataką, ir pažeidžiamus kūnus tų darbininkų, kurių organizmo syvais minta technologinė revoliucija“⁶.

Kadangi kiborgas yra šiek tiek mašina, šiek tiek gyvūnas, neatsitiktinai greta technikos, technologijos temos išvirtina gyvuliškumo problematika. Kuo daugiau technologijų, tuo daugiau atsiranda zoologijos. Dėsninga, jog technofilijos, mašinos, kiborgo temos filosofijoje eina greta su gyvuliškumo konceptualizavimu⁷. Gyvūnas tampa tarsi savotišku žmogaus protezu, nes be jo pastarasis nebėgali apmąstyti savojo žmogiškumo: animalizmas visada slepia ir humanizmo filosofiją (pradedant *Maugliu* ir *King Kongu*, baigiant *Šreku*). Gyvūnas pasidaro ir savotišku jausmų protezu, nes vadinamoji „oidipinė šeima“ tarsi negali pateisinti savo egzistencijos be kokio nors gyvūnėlio egzistavimo. Atskira tyrimo tema galėtų būti vieniši žmonės ir jų gyvūnėliai, o populiariame žurnale pasirodžiusi nuotraukų serija „Aš ir mano gyvūnas“ netgi legitimavo naujas viešojo seksualumo formas. Čia galime tik pridurti, jog visos atkuriamosios technologijos turi gyvuliškąjį potencialą: joga gražina prie gyvūnų pozų, astrologija – prie gyvūnų rūšių, aromaterapija atveria

⁶ *Ibid*, p. 17–18.

⁷ Paskutinė Giorgio Agambeno knyga *The Open. Man and Animal* (2004), skiriama gyvuliškumui; *les animaux* – mėgstama Jacques'o Derrida tema.

(gyvuliška) uoslę, o madinga Feng Shui praktika viską redukuoja iki pirminių stichijų.

Taigi atrodytu, jog populiarioji kultūra seka Deleuze'o ir Guattari aprašyta tapsmo logika: iš pradžių esame mašinos, sukuriančios „kūną be organų“, t. y. kūno paviršių, ant kurio pasiskirsto kuriami bei vartojami intensyvumai. Vėliau paklūstama transformacijos arba tapsmo imperatyvui: tai tapsmas moterimi, tapsmas gyvuliu, tapsmas nesuvokiama. Tapsmą moterimi atitiktų neginčijama populiariosios kultūros tendencija marketinguoti moteri, ypač tą, kuriai apie trisdešimt. Tai tampa masine tendencija ne tik televizijos ir kino industrijoje (serialai *Eli Makbyl*, *Seksas ir miestas*, filmas *Bridžitos Džouns dienoraštis*), bet ir literatūroje, reklamoje, popmuzikoje. Vargu ar tai feministinės emancipacijos raiška – veikiau bandymas atrasti naują nišą rinkoje. Tapsmas gyvuliu visada dominavo populiariojoje vaizduotėje: tai ir Moteris–katė, ir žmogus–voras, ir jau minėtas Šrekas. Galime teigti, jog tapsmas nesuvokiama ypač populiarus lietuviškoje kultūroje, nes tik čia esama moterų, kurios save apibūdina kaip Geltoną, Mėlyną ar Raudoną.

Žinoma, gali kilti klausimas, koku mastu šie biopolitikos reikalavimai mums privalomi? Agambenas, aprašydamas biopolitiką, išskiria dvi sąvokas, tinkamas „gyvenimui“ apibrėžti: tai sąvoka *zoē*, reiškianti paprastą, kūnišką gyvenimo faktą, bendrą visoms gyvoms būtybėms, ir *bios*, nurodanti *gyvenimo būdą* ar *formą*, būdingą grupei ar individui. Nuosekliai laikydamiesi *bios*, t. y. gyvenimo būdo, vienijančio tam tikrą bendruomenę, tampame savotiškais „tikraisiais piliečiais“, kuriais biopolitika privalo pasirūpinti, už kuriuos ji atsakinga. Visa medijos erdvė iš esmės skirta šiai „gyvenimo būdo“ ideologijai aptarnauti. Jei šių reikalavimų nesilaikome, pereiname į *zoē* sritį, kuri, paradoksaliu būdu, taip pat priklauso biopolitikai: medijos tokį nukrypimą arba visai nutyli, arba reprezentuoja kaip egzotišką, laukinį *Kitą*. Marginalumo tema tampa savotiška norma ir populiariojoje, ir „rimtojoje“ kultūroje, tik pastarojoje dažniausiai pateikiama reguliariomis ir nuosaikiomis porcijomis. Kitaip tariant, biopolitikos reikalavimų negalima išvengti, jų nevalia peržengti; geriausiai atveju, juos galima nebent simuliuoti, kaip siūlo Donna Harraway

savo *Kiborgo manifeste*: kiborgas tiesiog simuliuoja biopolitiką ir taip išvengia jos reguliuojančio poveikio. Harraway pabrėžia: „šiuolaikinė galia veikia ne per normalizuotą, suvienodintą heterogeniškumą, bet per naujus informacijos tinklus, komunikacijos modelius, per daugialypius ryšius. Teigdama, jog baltoji kapitalistinė patriarchija virto „dominavimo informatika“, Harraway tvirtina, jog naujosios technologijos imasi kanibalizuoti moteris; moterys nustojo būti matomos kaip socialinės sferos veikėjos“⁸.

Šiam Harraway nuogastavimui galime pritarti atsakydami, jog ne tik moterys, bet ir vyrai kanibalizuojami naujų technologijų: kiborgas yra darinys, neturintis giminės (*post-gender*), neturintis seksualinės tapatybės. Kiborgas atsiriboja nuo binarinio seksualumo modelio, oidipinės šeimos įstatymo. Būtent todėl jis neturi ne tik giminės, bet ir psichinės gelmės (*post-psychic*): jam negalioja Lacano aprašyta išivaizdavimo, geismo ir draudimų logika. Kūnas – tarsi jėgu, intensyvumų žaismė, savotiškas transformatorius, skirstantis intensyvumus ir energijas. Kūnas yra absoliutus paviršius, todėl jo negalima analizuoti remiantis psichoanalizės modeliu, kuris implikuoja užslėptą pasąmonę ir jos aiškinimo hermeneutiką. Kartu su psichoanalize nunyksta ir seksualinė fantazija, o jos vietą užima intensyvumų reguliavimas ir valdymas. Svarbiausia kiborgo problema – streso mažinimas ir pojūčių intensyvinimas. Jei septyniasdešimtųjų metų diskurse dominavo seksas, tai dabar svarbiausia tema – maisto gaminimas ir valgymas (pakanka išvelgti skirtumus tarp sekso reikmenų parduotuvių Vilniuje, apaugusių dulkelėmis ir fikusais, ir vadinamųjų *Šokolado namų*). Tai, jog sekso vietą užima maistas, rodo ir šiuolaikinio meno akcijos: vietoje darbų, išviešinančių seksualumą (Lietuvos meniniame kontekste tai ypač ryški devyniasdešimtųjų tendencija), susiduriame su maisto menininkais ir viešomis maisto gaminto ir valgymo akcijomis.

Apibendrinant galima grįžti prie biopolitikos ir paklausti: ar kiborgas (ir „kūnas be organų“) yra biopolitikos pasekmė, ar priežastis? Harraway tvirtina, kad kiborgas simuliuoja biopolitiką ir taip išvengia

⁸ Rosi Braidotti, „Towards a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or Metaphysics and Metabolism“. *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, Eds. Christian V. Boundas and Dorothea Olkowski, London, Routledge, 1994, p. 178–179.

jos poveikio. „Kiborgas yra griežtai išpareigojęs dalinumui, ironijai, intymumui ir perversijai. Jis yra besipriešinantis, utopiškas ir visiškai praradęs nekaltumą“⁹. Tačiau galime pastebėti, jog būtent tokia simuliacine veikla jis ir palaiko biopolitikos režimą. Judith Halberstam ir Ira Livingston analizuoja vieną pavyzdį: jos palygina Venus Xtravaganza iš filmo *Paris is Burning* ir Madonnos performansus. Venus Xtravaganza yra transvestitas, *drag queen* baliuose ir gatvėje simuliuojantis ir imituojantis „baltosios turtingos moters“ tapatybę; Madonna per pasirodymus imituoja *drag queen* imitaciją. Minėtų autorių nuomone, politinės šių performansų pasekmės skirtingos: Venus Xtravaganza nužudoma gatvėje dar nebaigus ruošti filmo medžiagos, o Madonnai performansas tėra finansiškai sėkmingas šou. Šis pavyzdys rodo, jog biopolitika veikia kaip rūšiuojantis mechanizmas: net jei imitacijos performansai forma beveik tobulai sutampa, jų padariniai performanse dalyvaujantiems kūnams yra radikaliai skirtingi. Kitaip tariant, nors Agambeno aprašytos koncentracijos stovyklos jau nebeaktualios, šiuolaikinė biopolitika kuria naujus getus, naujas atskirties vietas, kurių poveikį nežmogiškiems kūnams „sukilnina“ nebent virtualumo efektai.

⁹ Donna Harraway, *A Cyborg Manifesto, Simians, Cyborgs, and Woman. The Reinvention of Nature*, London, Free associations books, 1991, p. 151.

Benjamin Cope

LYTIS IR POPULIARIOJI KULTŪRA KARTU SU DELEUZE'U IR GUATTARI

Jei, kaip teigia Irigaray, lyčių skirtumo problema tapo mūsų laiko klausimu, tuomet kiek ta išskirtinė svarba, kurią ji teikia lyties klausimams, gali būti susijusi su dabartine nesustabdoma populiariosios kultūros ekspansija ar bent jau kultūros populiaryzacija? Per pastaruosius trisdešimt metų padidėjusio susidomėjimo lyčių studijomis ir populiariosios kultūros augimo ryšys (net romanas, ta ankstyvoji populiariosios kultūros forma, iš pradžių buvo susijęs pirmiausia su moterimis) turbūt yra itin akivaizdus pokomunistinėje erdvėje: per penkiolika metų po Sovietų Sąjungos žlugimo į paviršių iškilo seksualumo ir moterų vaidmens klausimai, kurie anksčiau buvo draudžiami ir slopinami, bent jau po Antrojo pasaulinio karo, taip pat stebimas didžiulis populiariosios kultūros proveržis ir suklestėjimas¹. Vis dėlto neatrodo, kad ši seksualinė revoliucija nesiklosto taip, kaip galbūt tikėjomės. Seksualumas žiniasklaidoje dažniausiai išreiškiamas su-

¹ Seksualumas Sovietų Sąjungoje nėra monolitinis reiškinys. Pavyzdžiui, Fiodoro Gladkovo romane *Cementas* (1924) tyrinėjamos įvairios įtampas, susijusias su seksualumu ir valstybės statybomis, tuo tarpu tokia literatūra kaip Natalijos Baranskajos septintojo dešimtmečio apysaka *Savaitė po savaitės* parodo, jog kasdienybės rutina pati savaime minimalizavo lytinį potraukį. Tačiau kiti, pagrindiniai meno kūriniai, sukurti pagal socialistinio realizmo kanoną, dabar, regis, skleidžia keistą seksualumą: pavyzdžiui, garsioji Veros Muchinos statula *Darbininkas ir kolūkietė* (1936) ar ekstravagantiškai vyriškos figūros Aleksandro Deinekės paveiksle *Žaidžiant futbolą* (1924), kuri dabar būtų galima panaudoti kaip gėjų pasididžiavimo reklama.

daiktinant neįmanomai tobulą moters kūną ir nemaloniai gretinant jį bei kapitalistinę vartoseną². Konkurencingoje ar net, galima sakyti, drastiškoje darbo rinkos situacijoje moterys verčiamos pateikti save kaip idealias seksualiai, be to, kaip idealią darbo jėgą³. Taigi kokia dabar vykstančio seksualinio perversmo prigimtis ir koks čia populiariosios kultūros vaidmuo?

Norint pagilinti šiuos tyrinėjimus, reikės toliau apmąstyti populiariąją kultūrą ir jos funkcionavimą. Kas yra populiarioji kultūra? Anaipol ne ta besiformuojančios išlaisvinančios masinės kultūros idėja, apie kurios išraišką kine svajoto Sergejus Eizenšteinas, tai veikiau negatyvi reiškinio kritika, pavyzdžiui, stipriausia atrodo Guy Debord'o, Jeano Baudrillard'o ar Roland'o Barthes'o kritika⁴. Mes privalome būti kritiški, nes populiariosios kultūros fenomenas, tai, kad su vizualiomis medijomis ir popmuzika susiję žodžiai ir vaizdai tampa prieinami daugybei žmonių visoje planetoje, yra tikra revoliucija – ir formos, kuria idėjos perteikiamos, ir didžiulio visuomenės dėmesio sulaukiančių idėjų tipo požiūriu. Mėginimas tai suvokti, jau nekalbant apie poveikio darymą, pranoksta mąstymo galimybes.

Bet ar įmanoma kalbėti apie populiariąją kultūrą? Manychiau, kad čia gali būti naudinga Marshallo McLuhano mintis apie medijų evoliuciją⁵. Nes McLuhanas teigia, jog konkrečios medijos funkcionuoja skirtingai, priklausomai nuo aplinkos, į kurią jos patenka. Tai supratau būdamas paplūdimyje vieną nieko gero nežadantį rytą Baltijos jūros pakrantėje Lenkijoje, kai būrys berniukų ir mergaičių ryškiai raudonomis trumpikėmis ir nešini stebinančiais, tarsi kos-

² Dabartinė tendencija eskaluoti prekės ir seksualinio vartojimo ryšį, regis, dar akivaizdžiau patvirtina Karlo Marxo idėjas apie prekės fetišizavimą, kurios pateiktos *Kapitalo I dalies IV skyriuje*.

³ Sue Bridger ir Rebecca Kay, „Gender and generation in the new Russian Labour Market“, in *Gender, Generation and Identity in Contemporary Russia*, Hilary Pilkington (ed.), London, Routledge, 1996, p. 21–38.

⁴ Žr., pavyzdžiui, Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967; Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Gallimard, 1981, and Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, London, Routledge, 1964.

moso amžiaus technologiniais prietaisais, dabar jau žinomais iš anglakalbės laidos pavadinimu *Gelbėtojai*, susirinko pirmą kartą ir leidosi bėgti paplūdimiu. Nors epizodas buvo pažįstamas, jaučiausi esąs labai toli nuo Kalifornijos (pavyzdžiui, mažiau apie tai, kaip *Gelbėtojų* stilius kertasi su pokomunistinėje Lenkijoje galiojančiais begaliniais draudžiamų dalykų sąrašais) ir mano galvoje kirbėjo įvairiausių pasaulio kampelių vaizdai, kur tuo momentu galėtų būti įgyvendinamos *Gelbėtojų* variacijos visiškai kitokiais būdais. Arba, kitaip tariant, *McDonalds* Baltimorėje gali atlikti visiškai kitokias socialines funkcijas nei *McDonalds* Minske. Dar labiau susiję su populiariosios kultūros kontekstu yra tai, kad jaučiu skirtumą tarp žodžio „pop“ angliškos vartosenos ir jo rusiško dalinio homonimo „popsa“. Anglijoje, kur aš augau, sąvoka „popmuzika“ paprasčiausiai reiškė „neklasikinė“, taigi energingam ir laisvės ieškančiam vaikėzui tai reiškė viską, ko verta klausytis, o „popsa“, regis, akivaizdžiai turi „šlamšto“ reikšmę.

Šiame straipsnyje pasitelkdamas porą ramybę drumsčiančių filosofų – Gilles'į Deleuze'ą ir Felixą Guattari – ketinu pateikti keletą minčių apie ryšį tarp vykstančių socialinių pokyčių, populiariosios kultūros ir lyties jei ne visai Vilniuje, tai erdvėje, „anksčiau žinomoje kaip Rytų Europa“ (čia nejučiom prisimenu „menininką, anksčiau žinomą kaip Princas“ ir manau, kad asociacija neatsitiktinė). Deleuze'as ir Guattari feminizmo teoretikams labiausiai žinomi dėl jų sąvokos „tapsmas moterimi“, sąvokos, kuri turbūt pelnytai traktuota įvairiai, bet dabar susilaukia išskirtinio pozityvaus dėmesio⁶. Tačiau aptardamas lyties ir populiariosios kultūros klausimus aš atkreipsiu ypatingą dėmesį į veiklą *Antioidipas*, pirmąją iš dviejų knygų, kurios kartu su kita knyga *Tūkstantis plokščiakalnių* sudaro didesnę *Kapitalizmo ir šizofrenijos* tomą⁷. Šios dvi knygos – tai mėginimas panagrinėti tariamai paprastą klausimą: kas yra kapitalizmas ir kokia

⁶ Žr. puikią Dorothea Olkowski studiją *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley, University of California Press, 1999. Dėl priešiškos Deleuze'o interpretacijos, kurioje yra vertingų išlygų, žr. Alice Jardine, „Becoming a Body without Organs: Gilles Deleuze and his Brothers“, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985.

⁷ *L'Anti-Oedipe and Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1972 and 1980.

jo funkcija? Pastarasis klausimas veda į antrąjį, tarsi sudėtingesnį, apie tai, kaip kapitalizmas veikia mūsų mąstyseną. Todėl tikslesnis būdas pamėginti apibūdinti jų filosofiją yra supriešinti filosofiją su populiariąja kultūra ar kitais patirties būdais (daugialypė, seksualinė, emocinė, provokacinė ir neaiški), kuriuos kapitalizmas tarsi iškelia į paviršių.

Pagrindinė Deleuze'o ir Guattari mintis dviejuose *Kapitalizmą ir šizofreniją* sudarančiuose tomuose yra ta, kad socialumas ir geismas yra dvi tos pačios monetos pusės. Jų apibūdinimas šitoks:

Nėra taip, kad, viena vertus, vyktų socialinis tikrovės kūrimas ir, kita vertus, geismo skatinamas fantazijos kūrimas. Sakome, kad socialinį lauką tuojau pat kerta geismas, kad tai yra istoriškai apibrėžtas produktas ir kad libido nereikia nei tarpininkavimo, nei sublimacijos, jokio psichinio veiksmo, jokios transformacijos tam, kad jis persmelktų gamybos jėgas ir gamybos santykius. *Egzistuoja tik geismas ir socialumas, ir niekas daugiau.*⁸

Čia Deleuze'as ir Guattari įrodinėja, kad tuomet, jei galvojame apie psichinius procesus kaip kuriančius geismo sukeltas fantazijas ir apie mūsų dalyvavimą socialiniuose santykiuose kaip visiškai kitokį realybės kūrimo procesą, mes fatališkai nesuvokiame psichikos funkcionavimo ir idealizuojame socialinių struktūrų natūralumą. Neegzistuoja pavieniai gamybos ir geismo laukai, visa gamyba (*production*) apima ir geismą (nesvarbu, kaip dabar tai pasidarė iškreipta), ir visas geismas yra produkcija (net jei tai slepiama ar iškraipoma įvairiomis etiketėmis). Iš tikrųjų jie netgi teigia, kad mūsų, kaip kritiškų mąstytojų, funkcija yra pasvarstyti, kaip tam tikra socialinė forma apibrėžia geismo produkciją. Taigi, remiantis tuo, ką teigia Deleuze'as ir Guattari, perversijos, obstrukcijos ir išlaisvinimai, būdingi dominuojantiems socialinėms struktūroms 2004 m. Vilniuje, taip pat turėtų naudoti iš geismu pagrįsto tyrimo, ir šiuo požiūriu suteikia teorinį pagrindą daryti tai, ką aktyviai daro feministinis judėjimas. Tame kontekste populiarioji kultūra yra sritis, kur skirtis tarp produkcijos ir geismo tampa labiausiai miglota, kaip šaipomasi grupės *Dire*

⁸ *Anti-Oedipus*, p. 36.

Straits dainoje apie darbininkus, prie televizorių parduotuvės vitrinos dejuojančius dėl MTV žvaigždės: „Štai kaip reikia daryti: pinigai už nieką ir paukštytės už dyka“. Arba, kitaip tariant, šiuolaikinio kapitalizmo sąlygomis kai kurios visų pelningiausias darbo rūšys tradiciniu požiūriu neatrodo panašios į darbą kaip produkcija, veikiau – kaip tiesiog geismo fantazijų realizacija.

Taigi šis pavyzdys iš pačios populiariosios kultūros šerdies netikėtai patvirtina Deleuze'o ir Guattari filosofijos pamatinę idėją: jie teigia, kad žmogaus egzistencija iš esmės sudaro nuolatinę, daugialypę ryšius kurianti gamybos jėga, kurią vadina geismu. Gali atrodyti keista apie geismą ir produkciją kalbėti kaip apie tapačius, nes geismas, kaip mes jį suprantame, paprastai reiškia kažką labai skirtinga: „Noriu Coca-Cola“ arba „Jis geidžia jos ar jo“, arba „Geidžiu savo mamos“. Tačiau Deleuze'as ir Guattari teigia, kad šitaip kalbėti – reiškia neteisingai vaizduoti geismą, kuris turi socialines šaknis. Nes jei sakome „noriu Coca-Cola“, minime kažką, kas turi fizinę ir socialinę prasmę: galiu nueiti į parduotuvę, nusipirkti Coca-Cola ir ją išgerti; bet tai slepia gėrimo proceso kaip trukmės prigimtį (tai, kas iš tikrųjų atsitinka, yra skysčio ar cukraus susilietimas su mano liežuviu, cukraus arba skysčio perėjimas į mano kraujotaką, nervinis susijaudinimas, vaikystės prisiminimai ar fantazijos, reklamos prisiminimai ir fantazijos, etc.). Tad tarp objekto „Coca-Cola“ ir mano patirties proceso yra didžiulė perskyra, į kurią mes paprastai neatkreipiame dėmesio.

Būtent Freudas ir psichoanalizė atvėrė duris Deleuze'ui ir Guattari į kitoki geismo, kaip iš esmės chaotiškos ir produktyvios jėgos, pakertančios stabilius reikšmės kodus, suvokimą, bet paskui ir vėl jas užvėrė. Nes sąmonėje atradęs chaotišką, nekontroliuojamą socialiai orientuotą pulsaciją sukuri, Freudas ėmėsi ieškoti šių potraukių šaknų mūsų frustruotuose geismuose, nukreiptuose į objektus, kurie yra kiti mūsų šeimų nariai. Bet, įrodinėja Deleuze'as ir Guattari, jei taip yra, tuomet argi neįmanoma, kad šie mums būdingi troškimai ir frustracijos atsiranda dėl konkrečių socialinės organizacijos būdų, kur šeima yra platesnės represyvos socialinės visumos dalis, o ne dėl to, kad tai yra natūralus žmogiškosios egzistencijos archetipas. Tokia yra *Antioidipo* esmė: ne tai, kad Oidipo kompleksas neegzistuoja, bet

kad jis pats savaime yra organizuojanti struktūra, primesta visai kitokio, socialinio pobūdžio geismams. Kaip čia yra, stebisi jie, kad Freudas sugeba ignoruoti visus socialinius ar chaotiškus gyvuliškus elementus savo pacientų manijose ir visur regėti mamos ar tėtės ženklus⁹. Ko jis bijo? Kas pasikeistų, klausia Deleuze'as ir Guattari, jei pasamonės problemos būtų neužgniauztos šeimos struktūroje, o įpintos į platesnę socialinę visumą?

Deleuze'as ir Guattari, galima sakyti, įtvirtina pasamonę kaip iš esmės daugialypę gamyklą, kur niekas nereiškia nieko stabilaus, bet elementai, tarsi neturintys nieko bendra, susiejami turbūt stipriau nei elementai, kurie atrodo esą artimi. Tai rodo žmogiškosios patirties, taip pat dvasinės patirties daugiaplaniškumą, kai mes įvairiais būdais reaguojame į ištisa ženklų įvairovę, bet nebūtinai tai turi būti supratimas.

Tai yra pagrindinis ženklų, kuriais mums pasirodo kapitalizmas, bruožas. Gali tai būti filmas, reklaminis klipas, populiarus videofilmas, žurnalo turinys ar interneto tinklalapis (net ekonomikos tinklalapiai), jie mus skatins sąveikauti su daugybe ženklų logikos nepaisančiais būdais. Taip suardoma stabili socialinių reikšmių hierarchija, o atsivėrusiuose plyšiuose pasirodo lyčių klausimas.

Tai, kad seksas panaudojamas kaip vartojimo ženklas, piktdžiugiškai užkerta kelią gamybos procesui: arba darbo jėgos, kurios reikia kažkur pasaulyje pagaminti objektui, arba „mylėjimosi“ (*making love*) procese, o tai gali būti supriešinta su kitu, egoistiškesniu lingvistiniu anglų kalbos variantu „užsiimti seksu“ (*having sex*). Taigi seksas tam tikra prasme yra visur ir niekur, nes jo buvimo forma tėra objektų pojūčiai, ir tai skiria jį nuo seksualinio malonumo ar produkcijos proceso¹⁰. Tai pasitvirtina ne

⁹ Žr. Deleuze'o ir Guattari komentarą apie Freudą atliktą Žmogaus Vilko diagnozę knygoje *Mille Plateaux*, p., 38–53. Toks entuziazmo dėl Freudą išvalgų ir frustracijos dėl jo rezultatų mišinys taip pat dažnai būdingas su Freudu pirmą kartą susiduriantiems studentams.

¹⁰ Šios mintys tinka prie Audronės Žukauskaitės išvalgos apie šokolado vartojimą elegantiškose parduotuvėse ir to, kaip jis pakeičia seksualumą šiuolaikiniame Vilniuje. Irigaray, ypač knygoje *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Minuit, 1977 ir Deleuze'as, ypač veikalė *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967 aprašo drąsius būdus, kaip pamėginti pasiekti jutiminės patirties procesinę prigimtį ir patyrinti, ką ši pakitusi fizinė patirtis reiškia nevartotojiškam požiūriui į mąstymą.

¹¹ *Anti-Oedipus*, p. 163.

tik kalbant apie moters kūno panaudojimą vietoje vizualaus ženklų, reiškiančio seksą – jį galime matyti visur: nuo reklamos iki MTV videoklipų, tačiau turint mintyje ir keistą dėmesį ar atsisakymą parodyti penį net tokia lyties požiūriu iššaukiančiame filme kaip Pedro Almodovaro *Blogas auklėjimas*.

Visa toji maišatis, anot Deleuze'o ir Guattari, yra kapitalizmo duona ir druska: jo būdingas bruožas yra tai, kad jis „išlaisvina geismo srautus, tačiau tokiomis socialinėmis sąlygomis, kurios apibrėžia jo ribas ir panaikinimo galimybę taip, kad jis visomis savo sudirgintomis jėgomis nesiliaudamas prieštarauja judėjimui, stumiančiam jo ribų link“¹¹. Šis komentaras, regis, tiesiogiai įvardija keisto kapitalistinio liberalizmo ir represyvaus moralumo mišinį, kuris būdingas George'ui W. Bushui, arba entuziastingas kapitalizmo liaupsės ir taisyklių bei moralės proliferacija, būdinga dabartinei Lenkijai (kur, pavyzdžiui, jūs niekaip negalėsite pažvelgti pro langą, nes visas autobusas užterliotas reklamomis, tuo tarpu viduje vienintelis dalykas, kurį galite išvysti, yra daugybė puslapių viešojo transporto naudojimosi taisyklių).

Šis geismo pertekliaus ir neturėjimo kur eiti mišinys yra galin-ga esencija, kelianti didelį pavojų bei turinti ženklų potencialą Rytų Europos šalyse. Nes, kaip jau minėta, visuomenei reikia kontroliuoti ir nieką nenukreiptus geismus, todėl betikslį geismą dažnai lydi represyvios priemonės ne tik valstybėse, bet ir žmonių, jaučiančių šį nekantravimą, grupėse. Tai gali dažnai vesti į moterų diskriminaciją, netoleranciją, smurtą ir nacionalizmo fetišizavimą, kaip puikiai pavaizduota audringame jaunos lenkų rašytojos Dorotos Masłowskos romane *Lenkijos–Rusijos karas su raudona–balta vėliava*¹². Šis romanas – tai pasakojimas apie pašėlusią išlaisvinto geismo, kai nėra ką veikti, energiją: Masłowskos pasaulyje niekas neturi stabilios reikšmės, net ir pavadinime minimas Lenkijos–Rusijos karas tėra nacionalistinis fetišas, mėginant išsprasti istoriją į chaotišką kontrabandinių L&M cigarečių marketingą. Herojus yra sutrikęs socialinių diskursų

¹² Dorota Masłowska, *Wojna polska-ruska pod flagą biało-czerwona*, Warsaw, Wyd. II, 2002.

¹³ *Anti-Oedipus*, p. 47.

mišinys: pavyzdžiui, jo kairuoliška svajonė – turėti nuosavą verslą, kad seksualiai prieinamos sekretorės gulėtų ant stalų, o jis eksportuotų Lenkijos smėlį į Vakarus.

Vienas šio romano ir formos, ir turinio bruožų yra tas, kad čia stebimas įvairiausių ženklų, kurie paprasčiausiai negali egzistuoti kartu kaip visuma, daugėjimas: herojus svarsto, ar Coca-Cola skėčio spalvos raudona ir balta turi ką nors bendra su tuo, kaip mieste buvo transformuoti pastatai į patriotinę raudoną–baltą vėliavą (tai iliustruoja ir knygoje esančios nuotraukos). Visas šios fragmentacijos dvišypumas yra tai, ką Deleuze'as ir Guattari identifikuoja kaip viena kapitalizmo išryškintų tiesų: „Grandinės yra ne homogeniškos, bet panašios į raidžių iš skirtingų abėcėlių eilę“¹³. Visos grandinės, ar jos būtų nesąmoningos ar socialinės prigimties, sudaro elementus, kurie vienas nuo kito labai skiriasi, ir tai tampa akivaizdžiausia per žiniasklaidos išryškintas grandines. Pavyzdžiui, maštau apie dešros *Berlinki* reklamą, dabar rodomą per Lenkijos televiziją, kur dešra šoka ekrane, pasipuošusi sijonu ir užsidėjusi tamsius akinius, priversdama visas daržoves (bulves, pipirus, agurkus ir t.t.) alpti apstulbus nuo erotikos žavesio, prieš geidulingai nugriūdama ant salotų paklodės. Mes gyvename fragmentišku objektu, kurie neturi prasmės visumos atžvilgiu, laikais, bet tai netrukdo jiems iš tikrųjų mus paveikti ar mums galvoti apie tai, kaip jie veikia.

Iš tiesų, jei mus kaip akademikus trikdė populiariosios kultūros produkcijos ambivalentiškumas, vienintelė paguoda, jog kapitalizmas, regis, taip pat nebegali paaiškinti jos paradoksu. Nes kapitalizmas labai dažnai lemia, kad į jokias kategorijas netelpantys fenomenai, netgi kapitalo, tampa įmanomi. Pavyzdžiui, populiarioji muzika jau kuri laiką ardo lyčių santykius, nuo žiniasklaidos dėmesio susilaukiančių *Queen*, *David*o *Bowie* ir *Elton*o *John*o iki mažiau žinomų figūrų: *Boy George*, *Dead and Alive* ir *Frankie Goes to Hollywood* ir tikrai nemažai anglų 9-ojo dešimtmečio poparto, menininko, kuris anksčiau garsėjo kaip *Prince*, *Michael*o *Jackson*o, *Madonna*o ar *Kylie Minogue* popmuzika jau seniai dalyvauja intensyviame seksualinės energijos ge-

¹⁴ *Anti-Oedipus*, p. 62.

neravimo procese, energijos, kuri nelengvai leidžiasi perkeliama į kokias kitas kodavimo sistemas. Populiarioji kultūra sukuria energiją ir atsaką, kuris iš esmės prieštaringas, bet dėl šių prieštaravimų ji nepraranda didžiulio potencialo kurti ir išlaisvinančius energetinius atsakus, ir kontroliuojamą sėkmę rinkoje. Faktas, sukrėtęs mane, deja, per trumpą patirtį žiūrint televiziją Baltarusijoje, buvo tas, kad grupių dainininkai, mano manymu, į vyriškumą orientuotoje rusų visuomenėje, pavyzdžiui, *Mumij Troll* ir kiti – jų per daug, kad būtų galima visus paminėti – pasirodė videofilmuose itin seksualizuoti ir gana moteriški. Šiuo aspektu *Tatu* yra ypač įdomi, kadangi grupė buvo dirbtinis rusų oligarcho smegenų produktas ir gali būti, o gal ir nebuvo, lesbietės; jos sulaukė didžiulio komercinio pasisekimo ir iškėlė seksualumo klausimus tokiais būdais, kurie išsprūsta iš bet kurios socialinės ar kapitalistinės kontrolės.

Ta pati dviprasmybė akivaizdi daugelyje sričių, pavyzdžiui, internetinės pornografijos, kuri kartoja esamą ar nesamą seksualumą, traktuoja seksualumą kaip prekę, bet potencialiai gali sukurti netikėtus įvykius realiame pasaulyje. Tačiau tikėtina, jog kapitalas sugebės įveikti šiuos nepatogumus: paskutinė *McDonalds* reklamos kampanija *Man tai patinka* rodo fotografijas, kur žmonių figūros laisvai plauksto gamtoje, taip tiesiog daroma užuomina į išlaisvintą geismą ir nekontroliuojamą energiją. O kur jose pasidėjo vartojimo akcentas? Gal net ir mūsų laisvė jau pateko kapitalo įtakos sferon arba gal kapitalas beatodairiškai išlaisvina geismą ir taip žlugdo save patį?

Ką galima padaryti? Deleuze'as ir Guattari nedvejoja: „Paverskime šizofrenišku sąmonės lauką ir socioistorinį lauką tam, kad sugriautume Oidipo karkasą ir visur atrastume geismų kūrybos jėgą¹⁴“. Skamba neatsakingai ir hedonistiškai, tačiau suprantu tai kaip aktualų, visiškai sąmoningą ir potencialiai savidestruktyvų kvietimą įsivaizduoti ir įgyvendinti naujus būdus geismui ir mąstymui susieti su platesne socialine visuma. Sunku, galbūt net neįmanoma įsivaizduoti, kokios reikia drąsos ar veiksmo norint „sugriauti Oidipo karkasą“ ir šizofreninti socioistorinį lauką, bet taip pat naivu vaizduotis, kad galime pasiekti didesnio teisingumo nerizikuodami. O tai yra tikras iššūkis tiems, kurie skaito Deleuze'ą ir Guattari: kokią poveikį

mūsų dėka ši produkcija turės pasaulyje. Tam tikra prasme tiesos, to, ką jie parašė, atžvilgiu klausimas, ar jie priėmė teisingus sprendimus ir atliko teisingus veiksmus, priklauso ne nuo teisingo jų darbų supratimo, bet nuo to, kaip mes sugebame juos panaudoti. Ar galime paversti šizofrenikais save pačius ir pasaulį aplink mus? Ar galime? Ar turėtume? Ką tai reikš? Kas atsitiks? Dabar, kai žinome, kad tokia galimybė egzistuoja, kaip gyvensime toliau?

Nes jau nebegalima teigti, kad pasaulis nėra išprotėjęs ir neteisingas. Deleuze'as ir Guattari, taip pat ir feminizmas, atskleidžia perversiškas geismo funkcijas platesnėje visuomenės struktūroje. Nes jei verslas, politika, reklama ar švietimas funkcionuoja, tai vyksta tik geismų mašinos dėka: atskleidus šiuos geismus, tos institucijos praranda natūralumą ir atsiveria kitos galimybės. Bet Deleuze'as ir Guattari teigia, kad visa tai padaryti galima tik rizikuojant iš tikrųjų patogių hierarchijų struktūromis, kuriose funkcionuojama ir komunikuojama. Tai didžiulė problema mokslui: sistema yra konservatyvi ir tradicinė, pagrįsta hierarchijomis, kurių mes labai norime atsikratyti. Bet kas atsitiks, jei atsikratysime? Ar toli galime eiti? Ir ar turime kitokią pasirinkimą, nei mėginti atsikratyti?

II. LYTIS IR KINAS: ĮVAIZDŽIAI, RAKURSAI, AUDITORIJOS

Almira Ousmanova

MEILĖS PERDIRBINYS: MEILĖ IR SEKSUALINIS SKIRTUMAS SOVIETINIAME IR POSOVIETINIAME KINE

Šiame tekste kalbama apie du filmus, sukurtus vieno literatūrinio teksto – E. Radzinskio *104 puslapiai apie meilę* – pagrindu, tačiau – dviejų režisierių ir su 30 metų pertrauka. Pirmąjį filmą *Dar kartą apie meilę* sukūrė Georgijus Natansonas 1968 m., o antrąjį *Dangus. Lėktuvas. Mergina* – Vera Storoževa ir Renata Litvinova 2002 m. Abiejuose liečiami vyro ir moters santykiai, istoriškai apibrėžti vienokių ar kitokių jausmų (pirmiausia, pavydas ir meilė) raiškos ir reprezentavimo būdai, moteriško žvilgsnio specifika, – šios ir kitos problemos bus analizuojamos straipsnyje. Galiausiai tikiuosi atskleisti, kas bendra tarp šių dviejų filmų (ir dviejų epochų) lyčių reprezentavimo požiūriu ir kaip tie panašumai reiškiami kino kalba. Ir nors pagrindinė mano tyrimo tema yra *moteriškos meilės artikuliacijos* būdai, mums taip pat teks išsiaiškinti, ką reiškia vadinamojo „moteriško kino“ fenomenas.

Filmas kaip kultūrinis tekstas

Vizualus tekstas (filmas, reklama ar fotografija) nėra socialinės tikrovės iliustracija ar „pasyvus“ atspindys, veikiau jis suvoktinas kaip sudėtingas istorinis tekstas, pateikiantis savą vienos ar kitos epochos versiją ar požiūrį į ją. Tačiau sudėtingesnis klausimas, ar filmas gali būti įdomus emocijų istorijos požiūriu. Tarkime, kad raiškos būdas, diskursyvus emocijų apipavidalinimas (kaip žodinių signifikantų

visuma) yra kultūriškai apibrėžti, tačiau ko daugiau pačiose emocijose, kaip užslėptose nuorodose, – kolektyviškumo ar individualumo, kultūros ar gamtos (fiziologijos)? „Konstruktyvistai“ ir „esențialistai“ pateikia prieštarungus atsakymus į šį klausimą. Remiantis Evos Illouz apibūdinimu, emocijos (kaip fiziologinių pojūčių, sampratos mechanizmų ir interpretacinių procesų visuma) randasi ties gamtiškumo ir socialumo riba, siedamos kūniškumą, mastymą ir kultūrą į vieną visumą¹.

Tačiau iškyla dar vienas klausimas, susijęs su emocijų kaip socialinių ir kultūrinių konstruktų kinematografiniame tekste tyrimo problema. Jei mus domina *kolektyvinio nesąmoningumo* pėdsakai, tuomet aiški kliūtis sprendžiant šią problemą yra tai, kad emocijos ekrane visada vaidinamos, čia jos „konstruojamos“ tarsi antrą kartą, nes priklauso nuo režisieriaus valios ir aktoriaus vaidybos. Pakanka prisiminti perdėtą nebylaus kino aktorių ekspresyvumą ar biomechaninius ankstyvojo sovietinio kino „impersonatorius“, kad pajustume, kaip kinematografinė terpė apsunkina emocijų istoriko užduotį analizuojant kiną. Pavyzdžiui, ar įmanoma individualią Renatos Litvinovos („manieringos pamaivos“, anot vieno laikraščio) vaidybos manierą interpretuoti kaip apskritai moteriškumo išikūnijimą šiuolaikinėje kultūroje? Ar pagrįsti tokie apibendrinimai?

Bet visų rimčiausias argumentas prieš mėginimus išvelgti socialinę prasmę kinematografinėse meilės reprezentacijose veikiausiai yra faktas, kad meilė neretai reiškiasi kaip socialinio pasaulio neigimas² – įskaitant ir jo primetamas lyčių elgesio normas. Tiesą

¹ Žr.: Illouz Eva, *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 3.

² Šio vaizdinio ištakų dera ieškoti archainėse visuomenės reguliavimo ir kontroliavimo per giminytės sistemas praktikose (beje, šios praktikos yra ne tokios jau ir archaiškos – ir šiandien įvairiose šalyse egzistuoja sutartinės santuokos, dinastinės ir kitokių formų santuokos iš išskaičiavimo). Romantinė meilė visada konfliktavo su šiais reguliavimo mechanizmais, įvedė destruktijos, nenuspėjamybės elementą ir leido atsirasti įstatymo pažeidimo precedentui. Galiausiai mėginimas įtvirtinti jausmo primatą prieš socialinius ir ekonominius interesus taip pat reiškė ir individualumo primatą prieš socialumą, o tai nepriimtina visuomenės ir valstybės požiūriu.

sakant, amžinosios meilės mitologija kaip tik ir pagrįsta numanomu įsivaizdavimu, kad šis jausmas yra asocialaus pobūdžio ir kad mylintieji laikinai išnyksta iš socialinių santykių sistemos. Daugelis klasikinių „meilės istorijų“ būtent ir traukia protesto tragizmu prieš moralines, ekonomines, politines, klasines, rasines bei kitas normas ir įstatymus. Meilės temą gaubia transgresijos aura.

Ir vis dėlto – meilė visada randasi *tam tikromis* aplinkybėmis, saistoma *specifinių kultūrinių* praktikų bei ritualų ir iškyla kaip protestas prieš konkrečias įstatymo normas. Meilė – tai savita socialinės praktikos forma. „Socialinės“, nes ji, viena vertus, suponuoja intersubjektyvius ryšius, visada pajungiančius daugiau nei vieną žmogų, o kita vertus, meilė – ne vien romantiniai jausmai, ekstazė, padidėjęs adrenalino kiekis ir t.t., bet ir saviti galios, dominavimo ir hierarchijos santykiai.

Taigi kultūra veikia kaip *rėmas*, kurio pagrindu organizuojama, įvardijama ir interpretuojama emocinė patirtis³. Be to, būtent kultūra mums pateikia ne tik lingvistines priemones, bet ir vaizdų, simbolių, artefaktų, kuriuos naudojame savo asmeninės komunikacijos patirtyje, repertuarą. Šis repertuaras įvairialypis, bet ribotas, o kai kurie įvaizdžiai ar žodinės išraiškos mums turi didesnę vertę ir yra aktualesni nei kiti, galintys būti ir visai uždrausti ar išstumti į kultūrinės gamybos periferiją. Šia prasme filmai ne tik atspindi, bet ir patys aktyviai dalyvauja kuriant savitą kultūrinį įvaizdžių ir simbolių, kuriais naudojames reikšdami savo jausmus, žodyną, dalyvauja lavinant jausmus ir skiepijant kai kurias normas bei įpročius.

Galima neperdedant pasakyti, kad mūsų laikais kinematografas iškyla kaip visų efektyviausias auklėtojas tokiais klausimais kaip meilė ir seksualumas, kompensuojantis patirties ar vaizduotės stoką, pasakantis ir parodantis, ką ir kaip reikia daryti, ką galima ar būtina sakyti, kaip elgtis bendraujant su priešinga lytimi, koku pažinties metu galima pereiti prie bučinių, o nuo jų – prie intymesnių dalykų. Apskritai nėra paprasta kalbėti apie meilę (ir šeimoje, ir visuomenėje): Koeno Raeso manymu, meilė yra sritis to, kas neišsakoma ar neišsakyta

³ Illouz E., p. 3.

iki galo, ji tuo pačiu metu egzistuoja ir kalboje, ir už jos ribų, nes, viena vertus, yra lyrinė poezija, meilės laišakai, literatūra, meilės prisipažinimai, – visa tai įmanoma tik lingvistinės komunikacijos dėka, kita vertus, kalba – labai netobula priemonė šiam jausmui reikšti⁴. Visuomenėse, kur dominuojanti kultūra labiausiai priešinasi meilės ir (arba) seksualumo diskursui, kinematografas turi lemiamą reikšmę.

Visiškai originalus perdirbinys

Turint galvoje, kad sovietiniame kine perdirbinių tradicija (kaip ir jų analizės tradicija) neegzistavo, o tuo tarpu Holivudo kinematografas parazitavo daugelį dešimtmečių perdirbinėdamas (*recycling*), būtų prasminga, nors ir bendrais bruožais išsiaiškinti, ar mes tikrai turime reikalo su perdirbiniu ir kokia jo specifika. Tai būtina padaryti, norint išlaisvinti Storoževos filmą nuo negatyvių vertinimų šleifo, pabrėžiančių jo „antrumą“, bet visiškai neižvelgiančių jo individualumo. Tokį vertinimą sustiprina ir niekinamas požiūris į „moterišką“ kiną. Tai bus atskleista vėliau. Žaidimas „rask dešimt skirtumų“ savaime įdomus, kai kalba eina apie perdirbinį, tačiau mano tikslas greičiau yra remiantis lyginamąja (ir formalia, ir sociologine) abiejų kūrinių analize pabrėžti naujojo filmo autonomiškumą ir glaudžias jo sąsajas su dabartine kultūrine situacija bei tomis galimybėmis, kurias jis atveria moters žvilgsniui.

Tai, kad 2002 m. filmas, daugelio manymu, „neišlaiko lyginimo“ su originalu, tiesą sakant, visai pagrįsta nuomonė: kai tik imama kalbėti apie perdirbinį kaip apie kažkokio pirminio įvaizdžio pakartojimą (tebūnie tai Hitchcocko, Godard'o ar kažkieno kito filmai), lyginimas visada bus „originalo“ naudai. Pagaliau tokia jau yra Europos kultūros paradigma ir jos nulemti interpretaciniai modeliai. Keista čia štai kas: postmodernizmas, regis, pakirto net neatsiradusią „mintį apie pirmumą“, o ir kinematografas tarsi privertė mus susitaikyti su

⁴ Raes Koen, „On Love and other Injustices. Love and Law as improbable communications“, in *Love and Law in Europe*, edited by Petersen H., Ashgate, Dartmouth University Prss, 1998, p. 27.

originalo auros praradimu, atvėręs begalinių techninės reprodukcijos ir serijiškumo galimybių epochą, tačiau kasdienėje praktikoje mes vis dėlto liekame modernistinių sprendimų skonio šalininkai – vis žvalgomės atgal bijodami iš akių pamesti vaiduokliška, tačiau mums tuo dar vertingesni, originalų tekstą. Ir vis dėlto pastaraisiais metais teorinių tyrinėjimų centras pakito, kaip rašo Umberto Eco, dėl teorinio intereso žiniasklaidos fenomenui: šiandien variacija daug įdomesnė už schemą⁵. Perdirbinys įgijo savarankiško teorinio objekto statusą, kuris ne tik turi teisę egzistuoti, bet ir transformuoja mūsų autentiškumo ir naujumo sampratą.

Taigi, kas yra *perdirbinys*? Perdirbinys – tai filmas, sukurtas kito *filmo* pagrindu, iš naujo pasakojantis kadaise populiarią istoriją, bet jau kitoje kultūrinėje situacijoje. Esminis prieštaravimas yra tas, kad perdirbinys ne tik trokšta būti toks pat kaip originalas, bet ir pranokti jį, būti tobulesnis. Perdirbinys, nors ir atsiradęs gana seniai (perdirbiniai pasirodė beveik tuo pačiu metu, kai gimė kinas), regisi esąs grynai postmodernus reiškiny, ypač santykiu su auditorija, nes jis suponuoja ir numato įvairaus lygio recepciją. Perdirbinys siekia įtikti savo publikai žinodamas, kad ji nuo seno yra heterogeniška: panagrinėkime, pavyzdžiui, tokią kategoriją kaip „laukimo horizontas“, tuomet paaiškės, kad „dalis publikos niekada negirdėjo apie originalą, kita – girdėjo, bet nematė; trečia – matė, bet nebuvo sužavėta; ketvirta – matė, pamėgo filmą ir atėjo tikėdamasi nauju pojūčiu iš tos pačios istorijos“⁶. Netgi galima pasakyti, kad ketvirtajai žiūrovų kategorijai imponuoja pati idėja „taip perdaryti kūrinį, kad jis visiškai kitaip atrodytų“⁷.

Siekiant išsiaiškinti, kaip kitas kultūrinis tekstas ir kita nauja epocha ima sąveikauti su originalu ir jį pagimdžiusiu laiku, tenka atkreipti ypatingą dėmesį į ekspoziciją, į planų, supažindinančių mus su pagrindiniais filmo personažais, seką ir specifika.

⁵ Эко У., «Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», in *Философия эпохи постмодерна*, под ред. А. Усмановой, Минск, Красико-принт, 1996, p. 70.

⁶ Thomas Leith, “Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake”, in *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*, edited by Forrest J., Koos L.R., New York, State University of New York Press, 2002, p. 40.

⁷ Эко, p. 64.

Filmas *Dar kartą apie meilę* prasideda bendrais vakarėjančio miesto planais, nufilmuotais judančia kamera. Automobiliai, tramvajai. Kamera atsiduria autobuso keleivio pozicijoje: iš pradžių ji juda prospekto viduriu (sraute), po truputį (baigiantis titrams) suka į dešinę. Vėliau matome patį autobusą, iš kurio stotelėje išlipo keleiviai, ir jau iš šio taško žvelgiame į priešais esantį pastatą (kamera kyta vertikaliai) – tai restoranas *Kometa*. Paskui kamera ir vėl leidžiasi – objektyvas fokusuojamas į eilę prie restorano. Matome durininką, kuris klausia: „Ar yra kas nors vienas?“ – „Aš viena“, – pirmieji Natašos žodžiai filme.

Ką mums duoda ši ekspozicija? (1) Urbanistinis, modernizuotas didelio miesto įvaizdis perteikia šiuolaikiškumo pojūtį, bet tuo pačiu – ir didelio organizmo vieningumą. Tuo tarpu palyginę šią sceną su kitais, panašiais 3-iojo, 4-ojo ar 6-ojo dešimtmečio Maskvos kadrais, pamatytume, jog iš esmės reprezentacijos pobūdis skiriasi tuo, kad čia žvilgsnis į miestą iš pat pradžių fokusuotas, nes (2) kamera užima individo, judančio savo maršrutu, poziciją. Ši žvilgsnio subjektyvizacija – skiriamasis visos 7-ojo dešimtmečio kinematografijos bruožas, nes jos pagrindinis rūpestis buvo istoriškumą ir visuomeniškumą peržiūrėti pavienio žmogaus akimis. Tačiau subjektyvumas čia vis dar pajungtas socialumui – tuo įsitikinsime, atkreipę dėmesį į kameros judėjimo trajektoriją, – bendrus Maskvos planus keičia kadrai su restoranu ir tik po to objektyve pasirodo Nataša. Šiuo požiūriu ypač įdomus kadras, sulydantis individualumą ir socialumą, iš esmės viena dengiama kitu (ši metodą 3-iajame dešimtmetyje plačiai naudojo Eizenšteinas, norėdamas pabrėžti dviejų erdvių ir dviejų veiksmo subjektų vienumo temą). Turiu galvoje kadra, kuriame matome restorane sėdinčius žmones: jie sėdi poromis, bet regime juos per stiklą, ant kurio atsispindi neoninis šūkis nuo priešais esančio pastato (mums neperskaitomas, nes tai – veidrodinis atspindys): „Mūsų šalis – didžiosios statybos“. Kitaip tariant, čia visą laiką asmeniškumas pristatomas visuomeniškumo kontekste. (3) Trečia filmo ekspozicijos ypatybė, kad čia perdėm akcentuojami įvairūs laiko ir erdvės ženklai, naujos socialinio gyvenimo realijos: Maskvos gatvėse privatūs automobiliai išstumia viešąjį transportą, restoranai pavadinami madingais žodžiais, atspindinčiais visaliaudinę meilę kosmosui (*Kometa*), – šalyje be paliovos vyksta permainos.



Кадрай iš filmo *Dar kartą apie meilę*

Perdirbinyje – lakoniškas bendras oro uosto planas, iš esmės nepereinant prie vidutinių planų, pakeičiamas stambiu pagrindinės herojės planu. Socialinės erdvės atomizavimas ir fragmentiškumas čia perteikiamas pačiais pirmaisiais kadrais: Larą matome visiškai tuščiame oro uosto koridoriuje, paskui – tokiam pat tuščiame bare, o pats jos įvaizdis perteikiamas kaip serija stambių planų, fragmentuojančių jos kūną – paltas, rankos ant eskalatoriaus turėklų, raudoni batai, veidas, tvarkinga šukuosena. Vienintelis Laros ir Georgijaus pažinties liudytojas yra nuobodžiaujantis barmenas. Laiko ženklų beveik nėra. Ir jei „Natansono filmas – besąlygiškas savojo laiko, savo epochos kūrinys“, tai šiuo atveju laiko pojūčio nėra – gali būti 9-asis dešimtmetis? Paskutinysis? Pirmasis XXI amžiaus dešimtmetis? Tik iš karštų taškų (kur dirba žurnalistas Georgijus) ir mobiliųjų telefonų suprantame, kad tai – ne 8-asis dešimtmetis.

Moderno erdvė abiejuose filmuose atsiveria skirtingai, bet iš esmės trisdešimties metų skirtumo nelabai jaučiame: oro uostai, stadionai, metro, parduotuvių vitrinos, didelio miesto žiburiai, interjerų dizainas – nori nenori, visa tai išsaugo sovietinio moderno atmintį. Filmas *Dangus. Lėktuvas. Mergina* su funkcionaliomis ir technologiškoms erdvėms tiesiog primena mums, kad minimalizmas ir rafinuotos technologijos atsirado 7-ajame dešimtmetyje. Tačiau esmė dabartinio atsigręžimo į minimalistinę 7-ojo dešimtmečio estetiką su jos noru atsinaujinti ir poreikiu išsilaisvinti nuo daiktų (ir nuo *istorijos* naštos), nuo visko, kas trukdo susikoncentruoti į tai, kas svarbiausia, yra ta, jog maksimaliai realizuojant šią estetiką, filmui *Dangus. Lėktuvas. Mergina* pavyksta atskleisti jos antropologines potekstes, – t. y., kad racionalizmą ir technologinę modernizaciją lydi socialinių ryšių suirimas ir didėjantis individo susvetimėjimas. Visa erdvė 7-ajame dešimtmetyje iš karto tapdavo vieša, o paskutiniajame dešimtmetyje viešosios erdvės net nebelieka, ji sunaikinta.

Man regisi gana simptomiška, kad pirmą kartą per ilgą laiką pamėginta ne tik suprasti, bet ir perrašyti, adaptuoti, padaryti šiuolaikišką sovietinę kultūrą. Būdinga tai, kad V. Storoževos filmas užmezga dialogą ne su abstrakčiu „sovietiniu“ laiku, bet su „atšilimo“ pasaulėžiūra, su epocha, kuri radikaliai permastė „sovietinę“ patirtį,



Kadrai iš filmo *Dangus. Lėktuvas. Mergina*

sukūrė susvetimėjusi sistemos požiūriu subjektą, kurio egzistencinė vienatvė aštriai kontrastuoja su nereflektuojamos žmogaus ir valstybės vienybės įvaizdžiu ankstesniųjų dešimtmečių sovietiniame kine. Viena vertus, posovietinis subjektas, priešindamasis valstybei, yra dar vienišesnis, o kita vertus, jis dar labiau išgyvena „sovietiškumo“ žlugimo (dabar jau galutinio) traumą.

Dangus. Lėktuvas. Mergina tai filmas–nostalgija meilei, vadina-si, ir utopijai, tačiau nostalgiško „prisiminimo“ objektu pasirenka-ma sovietinė kultūra, beje, būtent 7-asis dešimtmetis. Tai nostalgija *autentiškam* sovietiškumui. Ir, reikia pasakyti, filmo autorės itin atsar-giai elgėsi su praeitimi, nesistengdamos išpešti pridėtinės vertės iš tiražuojamo „sovietiškumo“ įvaizdžio – faktiškai pašalindamos jį iš kadro, bet išsavinusios šią kultūrą ir jos pagimdytas vertybes, kal-bant šiuolaikinio kino kalba.

Klaidžiojantis žvilgsnis

Negatyvūs kritikų atsiliepimai apie Storoževos filmą susiję ne tik su tuo, kad perdirbinys visada antrinis pagal apibrėžimą, va-dinasi, „blogesnis“ už originalą. Perskaičius šio filmo recenzi-jas mano įtarimai tik sustiprėjo, kad kritika kaip visada pasirodė nepasiruošusi adekvačiai įvertinti filmo, *sukurto moters apie moteris ir moterims* (o būtent taip apibūdina „moterišką“ kiną feminizmo teoretikai, konkrečiai, Patricia Mellenkamp). Tie kritikai, kurie in-tuityviai pajuto permainą (ar perkeitimą), nieko geresnio nesugal-vojo, kaip apibūdinti filmą pagal visų geriausias patriarchalinės kultūros tradicijas: „Kinas toks *moteriškas, įnoringas ir švelnus, kad jį sunku aptarinėti*“⁸ (kursyvu išskirta mano, – A. Au.), – paprastai taip vyrai režisieriai dažniausiai skiria „tikrą“ (supraskite: vyrišką) kinematografa ir „moterišką“ arba apibūdina moterišką kiną kaip „melodramatiškų tonų“ ir „persotintą emocijų“. Man regis nesvar-bu, kaip kritikai „klasifikuoja“ mus dominantį filmą ir ką apie jį gal-voja kūrėjos, mes galime jį laikyti pakankamai sėkmingu ir būdingu

⁸ Небо. Самолет. Девушка, www.europa.ru.

pavyzdžiu to, kokiomis formomis ir kokia problematika šiandien realizuojamas „moteriškas kinas“.

Originaliu filmo pavadinimu jau numatyta ir begalinio kartojimo galimybė, ir beveik postmodernus nuovargis – „*Dar kartą apie meilę*“. Akivaizdu, kad perdirbinys negalėjo būti pavadintas *Dar ir dar kartą apie meilę*. Tačiau pavadinime – pozityviai ir autonomiškai – pasirodo mergina... ir tai daug ką keičia, nes nuo pat pradžių leidžiama suprasti maistančiam žiūrovui, kad pasikeitė *žiūros* taškas – net jei visa istorija patyrė „nereikšmingas“ modifikacijas.

Kaip ir dera, susiduriame su žvilgsnio inversija: vyriškas žvilgsnis į situacija, į lyčių santykius ir meilės fenomeną užleidžia vietą moteriškam požiūriui – ir šis pasikeitimas įgyvendinamas pasitelkiant pasakojimo technikas vizualios reprezentacijos lygmenyje. Feminizmo teoretikai pažymi, kad gebėjimas įgyvendinti „re-viziją“ (*re-vision*), žvilgtelėti į praeitį nesudrumstu, šviežiu žvilgsniu, pamatyti skirtumą kitaip – ypač svarbi moteriškos kinematografijos užduotis⁹. Tačiau ją sprendžiant būtina iš naujo apmąstyti ne tik pačius moteriškiausius įvaizdžius, bet ir būdą, kuriuo jie „pamatyti“ – neatsitiktinai pagrindine feministinės kino teorijos analizės kategorija tampa „žvilgsnio“ sąvoka. Feministinė kinematografija akcentuoja dėmesį darbui su medija – su kinematografiniu aparatu, suvokiamu kaip socialinė technologija, kurio atžvilgiu susiformavęs refleksyvus santykis leidžia analizuoti ir dekonstruoti reprezentacijoje išsisknijusius ideologinius kodus.¹⁰

Apskritai kameros darbas ir „dėmesys“ kino kalbai mūsų analizuojamame filme nusipelno atskiro aptarimo. Pirmiausia, jame nėra atsitiktinių rakursų ar nesutelktų kadru. Tai, kad šiame filme kadras „išvalytas“, nėra nieko nereikalinga, iš pradžių atrodo kaip filmo estetiką vienijantis momentas (lyginant su Natansono filmu, kur, atvirkščiai, kadro erdvė labai prisodrinta – jame neįmanoma visko

⁹ *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, edited by MaryAnn Doan, Patricia Mellencamp, Linda Williams, Los Angeles, The American Film Institute, 1984, p. 12.

¹⁰ Žr.: De Lauretis T., „Rethinking Women’s Cinema. Aesthetics and Feminist Theory“, in *Issues in Feminist Film Criticism*, edited by Patricia Erens, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 289.

nei sužiūrėti, nei išgirsti), tačiau pirmiausia ši tuštuma leidžia sutelkti dėmesį į tai, kas svarbiausia (moteriškos meilės artikuliacija), *tuščia forma* gali perteikti *stiprų jausmą*. O kalbant apie kameros darbą tenka pasakyti, kad ji pradeda judėti kaip tik tada, kai būtina išreikšti vidinį emocinį sukrėtimą. Filme *Dar kartą apie meilę* nepavykusio gundymo (bučinio) scena nufilmuota vyriško personažo požiūriu: iš pradžių jis žvilgsniu seka vaikščiojančią po kambarį Natašą, jos rankas, valančias dulkes nuo gitaros, o Jevdokimovą sugluminusios Natašos reakcijos psichologiniai atspalviai perteikiami fiksuojant kamera kambario viduryje (pačiame kadro centre) ant kilimo sėdintį Jevdokimovą, aplink kurį atsargiai juda išsigandusi moteris.

Perdirbinyje mes užimame kameros, rodančios šį įvykį Laros požiūriu, poziciją: iš pradžių prie mūsų artinasi (teisingiau ant mūsų užslenka) stambiu planu nufilmuotas Georgijaus veidas, o tuo metu, kai jis mėgina ją pabučiuoti, kamera netikėtai „nutrūksta“ ir ima chaotiškai judėti sukurdamą galvos sukimosi efektą. Grubiai nusviesta Georgijaus gražinama Laros rankinė tiesiog „atsimuša“ į mus priversdama pajusti pasipiktinusio vyro jėgą, kurio pretenzijas ką tik atstūmė, o vietoj to pasiūlė išdezinfluuoti įdrėskimą. Išskirtinis stambių planų naudojimas atlieka dvigubą užduotį: viena vertus, būtent stambūs planai gali perduoti „kameriškumą“ ir intymumo atmosferą, o kita vertus, jais patvirtinamas ir analizuojamas moteriškasis subjektyvumas.

Perdirbinio užduotis – išryškinti, papildyti (ar perrašyti) originalu tekstą, kuris dėl daugelio priežasčių išlieka aktualus ir paklausus naujoje kultūrinėje situacijoje, tačiau vis dėlto reikia peržiūrėti jo turinį. V. Storozėvos ir R. Litvinovos sukurtas filmas pakankamai tiesiogiai pažymi „problemines“ savo pirmtako vietas: viena vertus, būtina dar kartą „pakalbėti apie meilę“, o kita vertus, ne mažiau svarbu dar kartą pakalbėti apie moterį. Abu aspektai glaudžiai susiję: meilės istorijos panaudojimas „antrą kartą“ leidžia į pirmą planą iškelti moterį, jos jausmus ir atitinkamai perrašyti tekstą Moteriai, anksčiau parašytą vyro. Šis filmas, kaip ir visas moteriškas kinas, netiesiogiai mums perša mintį, kad moteriškas pasaulis yra autonomiškas ir persmelktas solidarumo dvasios.

Vienas dažniausių priekaištų filmui *Dangus. Lėktuvas. Mergina* yra tvirtinimas, jog šis filmas – ne kas kita kaip Renatos Litvinovos fil-

mas „apie mylimą save“, jog tai – jos benefisas tam tikra prasme. Šiuo požiūriu derėtų prisiminti, kad „perdėtai akcentuotas autoriaus buvimas“ paprastai būdingas moteriškai kinematografijai, tačiau ši jos savybė yra ne „prigimtinio moters narcisizmo“ pasekmė, kaip galėtų pamanyti kai kurie kritikai, o būtinybė apskritai iš naujo apmąstyti Autoriaus figūrą (moterų kinas save pristato būtent kaip autorinį kiną). Net jei Laros vaidmenį atliktų kita aktorė – ne Renata Litvinova (neabejotinai individuali), moters personažas vis tiek liktų pagrindinis.

Teresos de Lauretis nuomone, „moterų kinas“ turi apibrėžti savo auditoriją kaip moterišką naudodamasis visomis turimomis tapatybės priemonėmis – personažais, istorija, išraiška, kameros darbu¹¹. Nekelia abejoniu, kad Vėrai Storoževai ir Renatai Litvinovai tai pavyko – moterų auditorija suvokė ir sugebėjo įvertinti jai skirtą „pranešimą“. Taigi „iš meilės daugiau nebesinori juoktis“¹² – net jei *ji* galvoja apie *ji*, o *jis* – kaip ir anksčiau – apie darbą...

¹¹ De Lauretis Teresa, p. 288 – 308.

¹² Елена Кутловская, „Небо. Самолет. Девушка“ // <http://afisha.weekend.ru>.

Renata Šukaitytė

MOTERIS SU KAMERA – NAUJAS MATYMAS, NAUJOS TAPATYBĖS

Nuo pat kinematografo atsiradimo kamera tapo vien tik vyrų žaidimo, darbo ir valdymo įrankiu, padedančiu kurti ir propaguoti savą – vyrišką – pasaulio viziją, savus kultūrinius ir seksualinius modelius. Vyro žvilgsnis į aplinką tapo dominuojančiu ir universaliu šiandieninėje kultūroje, nepaisant vis dažnesnių moterų menininkų mėginimų sukurti alternatyvą šiam vyriškam monopoliui. Vienu ir kitu atveju kinas neprivalo reprezentuoti socialinės kultūrinės tikrovės: gali ją deformuoti, iškreipti, supaprastinti, stereotipizuoti, mitologizuoti ar pagražinti. Tačiau už kiekvieno sukurto žmogaus ir aplinkos įvaizdžio slypi asmeniška vertybių sistema, autorinės pozicijos ir nuostatos, prioritetai, abejonės bei kritika. Šiame trumpame tekste pamėginsiu pasigilinti, kur krypsta „kamerės akis“, kai kamera atsiduria moters rankose. Kuo jos matymas yra svarbus, asmenišką? Kaip su kamera galima konstruoti savą, alternatyvų žmogaus ir pasaulio modelį? Atsakymų ieškosiu gilindamasi į Lietuvos menininkų – režisierių Janinos Lapinskaitės, Inesos Kurklietytės, Giedrės Beinoriūtės, Oksanos Burajos ir videomenininkės Kristinos Inčičuraitės – kūrybos specifiką, matymo ir reprezentavimo konstravimo mechanizmus, nes būtent reprezentavimas ekrane tampa savotišku kultūros modeliu, leidžia kurti naujas tapatybes.

Aštuntojo dešimtmečio antroje pusėje Vakarų Europoje feministinė kritika pradėjo aktyvius moterų kino ir apskritai moterų meno specifikos bei skirtumų tarp moterų ir vyrų braižo paieškas. Šiuo požiūriu labai svarbus Lauros Mulvey straipsnis „Vizualinis malo-

numas ir pasakojamasis kinas“¹, kuriame autorė analizavo „vyriško žvilgsnio“ konstravimo mechanizmus klasikiniame kine ir tuo būdu inspiravo alternatyvaus matymo paieškas. Claire Johnston², Monique Plaza³, Molly Haskell⁴ kritikavo stereotipizuotus, mitologizuotus moterų įvaizdžius kine, kurie, anot autorių, yra patriarchalinės ideologijos produktai ir toliau tarnauja šios ideologijos įtvirtinimui visuomenėje. Skirtingai nuo ankstyvosios feministinės kino teorijos autorių, Christine Gledhill⁵ ir Teresa De Lauretis⁶ „seksistinių“ moterų įvaizdžių prigimtį kine išvelgė ne referentinėje tikrovėje, bet kalbiniame procese, tuo būdu akcentuodamos radikalių inovacijų svarbą kuriant kinematografinę tekstą. Šių ir kitų kino teorijos autorių darbai paskatino kritiškai permąstyti ir keisti dominuojančią subjekto paradigmą, kurti naujas reikšmes bei įvaizdžius, atsisakant vyriško matymo tipo. Pasak Karin Davis, moteris geba performuoti ir kritiškai permąstyti kultūrinius modelius, aktyviai dalyvauti kuriant savo tapatybę. Pas mus feministiniai diskursai tapo aktualesni tik dešimtame dešimtmetyje, kai suintensyvėjo kultūrinis, akademinis bendradarbiavimas su Vakarų šalimis, pradėjo formotis moterų judėjimai ir organizacijos, o meno erdvėje padaugėjo moterų kūrėjų. Apie darbus, akcentuojančius *moterų problematiką*, taip pat galima kalbėti tik dešimtame dešimtmetyje, nes sovietinėje tradicijoje lyčių požiūriui skirtumai tarp vyrų ir moterų nebuvo nei akcentuojami, nei diskutuojami.

¹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative cinema” in *Film and Theory: An Anthology*, edited by Robert Stam, Toby Miller, Malden, Mass, Blackwell Publishers, 2000.

² Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema” in *Notes on Women’s Cinema*, edited by Claire Johnston, London, SEFT Pamphlet, 1975.

³ Monique Plaza, “Phallic Power and the Psychology of A Women” in *Ideology and Consciousness*, No 4, 1978.

⁴ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: Treatment of Women in the Movies*, Baltimore, Penguin, 1974.

⁵ Christine Gledhill, “Developments in Feminist Film Criticism” in *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, edited by Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams, Los Angeles, The American Film Institute, 1984.

⁶ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn’t. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Feminizmo fone Janinos Lapinskaitės ir Oksanos Burajos paradokumentika, Giedrės Beinoriūtės ir Inesos Kurklietytės vaidybiniai filmai bei Kristinos Inčiūraitės videodarbai nėra labai charakteringi. Filmai su niekuo ir prieš nieką nekovoja, autorėms nėra svarbi moterų emancipacija. Gvildendamos lyčių tematiką (Inčiūraitė ir Beinoriūtė sąmoningai, o Kurklietytė, Buraja ir Lapinskaitė daugiau intuityviai) menininkės kvestionuoja tradicinius matymo ir matomumo modelius bei nusistovėjusius vyro ir moters vaidmenis visuomenėje, kritikuoja medijų sukurtus lyčių įvaizdžius ir stereotipus. Jos stengiasi pristatyti moterį kaip asmenybę, analizuoti moters tapatybės kaitą šiuolaikinėje kultūroje ir atskleisti sociokultūrinius veiksmus, įtakojančius šią kaitą. Nors menininkės nėra feminizmo šalininkės, jų kūryboje jaučiamas bendras – moters atlikėjos – braižas ir filosofija.

Lietuvių kinas dažnai vadinamas vyrišku: ne tik režisieriai, scenarijų autoriai, operatoriai, bet ir pagrindinių, „rimtų“ vaidmenų atlikėjai yra vyrai. Todėl jų darbuose pristatomas pasaulis neretai patriarchališkas. Ir klasikiniame, ir šiuolaikinėje lietuvių kinematografijoje kuriamos moterys labai atitrūkusios nuo realybės. Jos vaizduojamos ne kaip stiprios asmenybės, bet kaip mitiniai personažai, svajonių būtybės ar dekoracijos. Moterys kuria joms patikėtus (dažnai antraeilius, neigiamo atspalvio) vaidmenis: motina, žmona, samdinė, sužadėtinė, neištikimoji, aferistė ar šiaip gražuolė... etc. nuolankiai vykdo joms priskiriamą kultūrinę misiją ir atlieka stebimų objektų funkciją. Neretai jos tampa paprasčiausiais „McGuffiniais“ Hitchcocko apibrėžta prasme, – veiksmą padedančiu rutulioti elementu, leidžiančiu atskleisti sekso, prievartos, žiaurumo scenas arba sukurti sentimentalią, romantišką nuotaiką. Pasakojimai apie filmų herojes atskleidžia mūsų kultūros sanklodą ir joje egzistuojančius stereotipus, o kintantys moterų įvaizdžiai kine tampa labai svarbių kultūrinių ir mentalinių pokyčių visuomenėje požymiu ir registru. Šiuo aspektu labai svarbūs Janinos Lapinskaitės ir Kristinos Inčiūraitės darbai.

Lapinskaitė savo filmuose išplėtojo savitą „moterišką žvilgsnį“, savitą poziciją nusistovėjusių patriarchalinių įvaizdžių atžvilgiu ir taip žengė didelį žingsnį moterų kino link. Režisierė stebi žmones, dėl vienokių ar kitokių aplinkybių – gamtos, likimo, santvarkos – atsi-

dūrusius visuomenės marginalijose, tačiau stiprius, gebančius nusiimti kaukes ir atsiplėšti nuo tradicinių konvencijų. Lyčių skirtumai šiuo atveju nėra esminiai. Filme *Iš elfų gyvenimo* (1996) tokia veikėja yra Eleonora, auginanti trejetą svetimų vaikų liliputų; *Akte* (1999) – fotografė Snieguolė Michelkevičiūtė, netradiciškai fotografuojanti pagyvenusių vyrų aktus; *Veneroje su katinu* (1997) – tai trejetas vyresnio amžiaus netekėjusių Dailės akademijos pozuotojų; filme *Venecijaus gyvenimas ir Cezario mirtis* (2002) – žmonos ir vaikų paliktas kaimo keistuolis medžio drožėjas Venecijus; o naujausiam filme *Stiklo šalis* (2004) – psichologinę krizę išgyvenanti jauna moteris, dviejų vaikų motina. Filmuose dažnas motyvas – herojų pabėgimas nuo tikrovės ir „tariamų“, „suformuotų“ tapatybės. Fotografė, pozuotojos, Eleonora, jauna motina ar Venecijus gyvena savitame pasaulyje ir vadovaujasi savomis elgesio taisyklėmis. Šį savitumą režisierėi padeda sukurti paradokminio kino stilistika, spalvoti filtrai ir iliustratyvi muzika.

Janinos Lapinskaitės filmai atskleidžia konfliktą tarp individualumo ir patriarchalinės visuomenės normų, siekiančių išprausti individą į griežtai apibrėžtą visuomeninį vaidmenį. Feministinę perspektyvą Lapinskaitė papildė netolerancijos ir diskriminacijos, kurios nepriklausomos nuo lyčių skirtumų, analize. Vertybių sistemos analizė šiuo atveju daug svarbesnė. Pvz., Eleonora *Iš elfų gyvenimo* nedrąsiai priešinasi suformuotam paklusnios moters įvaizdžiui, nepaiso vyro draudimo pasirodyti viešumoje su vaikais liliputais. Nesvarbus jai ir kaimynų ignoravimas. *Trys veneros* priklauso išsilaisvusių moterų tipui. Jos visiškai atmeta tradicinį kultūrinį moters-motinos-žmonos modelį ir nekeistų savo gyvenimo būdo, net jeigu galėtų viską pradėti iš naujo. Vieniųjų Venecijų mažai jaudina aplinkinis pasaulis, jis rašo eiles, drožia medžio skulptūras ir gyvena vadovaudamasis nuostata: „Nesikark šiandien, jeigu gali tai padaryti rytoj. Rytoj gal visai nereikės kartis“. O fotografė Snieguolė Michelkevičiūtė, nepaisydama aštrios kolegų kritikos, aukštyn kojom apverčia mene vyraujančias nuostatas, imdamasi akto žanro, tradiciškai priskiriamo vyrų kūrybos sričiai.

Lapinskaitė analizuoja, kvestionuoja tradicinius įvaizdžius, kultūrinius moterų, vyrų vaidmenis, o Kristina Inčiūraitė mėgina ne tik analizuoti šiuolaikinės moters tapatybės bruožus, bet ir kurti

naujus įvaizdžius, taikant naujus reprezentacijos metodus. Kristina Inčiūraitė atsisako moters kaip reginio elemento. Tapatybė kuriama pasitelkiant ne moters vaizdą, o balsą. Moteris visuomenėje turi būti ne tik matoma, bet ir girdima. Pasak menininkės, „moters įvaizdžiai visuomenėje yra plačiai reprezentuojami kaip geismo objektai. Kritikuodama nusistovėjusius skopofilinės žiūros stereotipus, savo darbuose pristatau moterį, kuri nėra matoma, bet aktyviai dalyvauja konkrečiose situacijose“. Pasirinkdama verbalinę moters tapatybės formą, menininkė nepritaria feminisčių nuostatai, jog šnekamoji kalba yra vyrų dominavimo sritis, o joje užkoduota vyriškoji patirtis ir pašąmonė neleidžia moteriai užimti subjekto pozicijos.

Savo darbuose *Skirtumai*, *Senmergės*, *Repeticija*, *Laisvalaikis* Kristina Inčiūraitė visiškai išlaptina vaizdo sferą, tarsi nuleidžia uždangą prieš žiūrovą ir verčia išsiklausyti į moters balsą. Ji ignoruoja jutimines ekrano erdvę ir visą dėmesį sutelkia į ekrano užkulisius. Tuo būdu menininkė suardo linijinę kūrinio struktūrą, dar labiau akcentuodama lyčių problematiką (linijinė struktūra poststruktūralistinės pakraipos feminizmo šalininkių yra priskiriama vyrų sričiai). Šią autorės strategiją labai puikiai iliustruoja Michelio Foucault teiginys, jog „išnyksta vienalytis klodas, kuriame pynėsi tai, kas matoma, ir tai, kas skaitoma... daiktai ir žodžiai išsiskiria. Akliai bus skirta tik žiūrėti, ir vien tai, o ausiai tik girdėti“⁷. Ši autorės metodika gana svetima audiovizualių menų sričiai, kai ekrane viskas turi būti gerai matoma. Kino ar videokūrinys yra rodomas tam, kad būtų matomas ir stebimas. Menininkė, analizuodama moters tapatybės problemas, geba palikti platų manevrinį lauką žiūrovų vaizduotei, išnaudoti užkadrinę akustinę erdvę.

Kristinos Inčiūraitės videodarbuose *Skirtumai* ir *Laisvalaikis* kalbintų moterų pasisakymuose išryškėja tradicinio moters-reginio įvaizdžio gajumas ir aktualumas tarp pačių moterų. Viena *Skirtumų* pašnekovė patetiškai guodėsi, kaip jai romantišką nuotaiką *Neringos* restorane

⁷ Michel Foucault, „Słowa i rzeczy,“ in *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, edited by W. Karpiński, Warszawa, 1974, p. 318 (*Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines* (1966), *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York, Vintage Books, 1994).

sugadinusi baisi (išvaizdos prasme) padavėja ir koks svarbus yra gražios aplinkos poveikis norint atsipalaiduoti. *Laisvalaikyje* kalbinta Visagino gyventoja pasakojo, jog moterims nėra kur praleisti laisvo laiko, nebent vasarą prie ežero ar sode. Nostalgiskai kalbėjo, jog Ispanijoje, Italijoje padėtis visiškai kitokia, ten yra klubai suaugusiems žmonėms, kuriuose jie gali susitikinėti ir bendrauti. Kaip ir *Skirtumų* veikėja, ši moteris grožio, išvaizdumo kriterijus taip pat priskyrė moterims, didžiuodamasi kalbėjo apie Visagino gyventojas, kurios labai noriai rūpinasi savo išvaizda (nors, deja, nesugeba pasirūpinti laisvalaikiu). Iš šių dialogų ryškėja, jog mūsų moterų tapatybės sampratą ir pojūčius vis dar lemia kultūrinė tradicija, o ne pasirinkimas.

Priešingai negu ką tik minėta menininkė, Inesa Kurklietytė, Janina Lapinskaitė, Giedrė Beinoriūtė ir Oksana Buraja neatsisako „žiūrėjimo malonumo“, tik jų „reginiai“ labai skirtingi. Inesa Kurklietytė kuria savitą kiną menkai tesigilindama į moterų tematiką. Režisierė apverčia aukštyn kojomis nusistovėjusias subjekto ir objekto pozicijas lietuvių kinematografijoje, mėgindama iš arčiau pažvelgti į vyrų pasaulį. Inesa Kurklietytė vengia kurti konkretizuotus įvaizdžius, tuo tarsi duodama atkirtį abstrakčius moterų portretus kuriantiems kolegoms. Viename pirmųjų režisierės filmų *Likite sveiki* kamera stebi beprasmį pagrindinių filmo herojų – pardavėjo ir laiškanesio – gainiojimąsi, jų susitaikymą ir betikslę kelionę valtimi. Kitame filme, *Vyrai*, menininkė fiksuoja nevykėlių, valkatų, girtuoklių gyvenimą, kuriame moterų vaidmuo neryškus, tačiau lemiantis: moters valia vyrai atsiduria gatvėje ir už grotų. Patekusius į keblią situaciją – kapinėse randa pamestinuką ir nežino, ką su juo daryti – draugus gelbsti moteris. Kaip ir Janinos Lapinskaitės filmuose, čia moteriškumas siejamas su tvirtybe ir valia. 2001 m. sukurtas Kurklietytės filmas *Baltas vėjas* visiškai vyriškas ir tematika, ir personažais. Šį kartą režisierė gilinasi į nusikaltėlių pasaulį, kuriame pagrindiniai veikėjai yra vyrai: viešosios tvarkos pažeidėjai, t. y. narkotikų prekeiviai ir vartotojai bei tvarkos saugotojai – policininkai ir kariškiai. Kamera fiksuoja vyrišką pasaulį su visais jo atributais: ginklais, pinigais, automobiliais ir sekso klubais.

Giedrė Beinoriūtė su ironija žvelgia į „egzistencines“ šiuolaikinių moterų problemas ir patriarchalinės šeimos reliktus. Filme *Mano vienišos draugės* (1997) režisierė pristato ne gražių, bet laisvų, protingų ir nepriklausomų merginų gyvenimo fragmentus. Filmų herojės neskiria daug dėmesio ne tik savo buičiai, bet ir išvaizdai (gal todėl draugai „kaip mat sutiktų jas vesti, jeigu nebūtų suspėję vesti kitos ar išsiskirti su ana“), pačios kuria savo tapatybes, nepaisydamos tradicinių kultūrinių normų. Filme *Mama, tėtė, brolis, sesė* (1999) parodijojamas tradicinis, pavyzdinis lietuviškos šeimos modelis: visi šeimos nariai myli vienas kitą, klauso tėvelio ir stengiasi savo „netobulumus“ kruopščiai paslėpti nuo jo. Kalbant apie *Troleibusų miesto* (2002) personažus, sąvokos „vyriškumas“, „moteriškumas“ turėtų būti nustumtos į antrą planą. Šiame filme ryškėja bendresnio pobūdžio kultūriniai fenomenai, laisvas, individualus tapatybės pasirinkimas, o ne primestos tradicinės, kultūrinės normos. Priklausomai nuo to, kaip keičiasi sąlygos ir aplinkybės, filmo veikėjais tampa aukos ir budeliai, nusikaltėliai ir teisingieji, bedarbiai, nėščios moterys, žavios barmenės ir pan. Šiuolaikinė tapatybė yra laisvų pasirinkimų žaidimas, teatrališkas savęs pateikimas, reikalaujantis tik gero įvairių vaidmenų ir veiksmų atlikimo. Būtent tokią lanksčią, fragmentišką tapatybę labai intensyviai propaguoja šiuolaikinė audiovizuali kultūra. Naujaisio režisierės filmo *Egzistencija* (2004) personažai išipainioja į kultūrinės „vizualumo pinkles“ ir „drastiškus žaidimus su tapatybe“, o tai jiems baigiasi labai pamokomai. Giedrės Beinoriūtės „kino akis“ labai skvarbiai seka savo personažų veiksmus, mimikas, judesius, kruopščiai fiksuoja naujas tapatybes ir buvimo kultūroje modelius, kurių adaptavimas reikalauja budrumo ir selektyvumo.

Janinos Lapinskaitės filmuose taip pat susiduriame su vujaristiniu kameros žvilgsniu, skvarbiai, su pasimėgavimu stebinčiu filmavimo objektus, kuriuos sunku pavadinti patraukliais ar seksualiais: nuogi pagyvenusių vyrų ir moterų kūnai arba susiraukšlėje liliptų veidai. Kamera atskleidžia intymias personažų gyvenimo akimirkas, teikdama žiūrovams stebėjimo malonumą. Regime ir atvirkštinę situaciją – kai malonumą patiria stebimas asmuo. Šis modelis akivaizdus *Venecijos gyvenime ir Cezario mirtyje*, kur pagrindinis herojus koketu-

oja prieš kamerą ir mėgaujasi savo telerepresentacija. Šiuo požiūriu Lapinskaitės filmams labai artimas Oksanos Burajos *Dienoraštis*, kuriame žiūrovui atskleidžiamos kasdieniškos, intymios Larisos ir Valerijaus gyvenimo detalės (barniai, susitaikymai, persirenginėjimai, šeimyniniai pietūs), netgi šeimyninės paslaptys (senelės laiške, parašytame dar prieš gimstant Larisos motinai, išpranašautas nelaimingas jos gyvenimas). Valerijus, kaip ir Venecijus, su pasimėgavimu pozuoja kamerai – šoka, nusirenginėja, komentuoja savo „vaikystės muziką“ bei pan.

Ir Janinos Lapinskaitės, ir Oksanos Burajos filmai dėl drastiškų siužetų ir netipiškų personažų daro didelį estetinį ir psichologinį poveikį. Oksana Buraja dažnai filmuoja socialinių, kultūrinių marginalijų žmones, analizuoja jų santykius, atskleidžia šeimyninių vertybių krizę ir kasdienybės dramatiškumą. Vienas emociškai paveikiausių filmų yra *Mama*, kuriame žiūrovai iš arti gali stebėti suaugusiųjų girtuokliavimo scenas, apleistų namų užkampius ir neįprastus vaikų žaidimus su tarakonais. Iš pateiktos informacijos žiūrovas gali nesunkiai atspėti, apie kokią motiną ir „motiniškas vertybes“ kalba filmo autorė. 1999 m. filme *Aktas* Janina Lapinskaitė iš arti dokumentuoja Snieguolės Michelkevičiūtės darbo procesą fotografuojant vyriškus aktus. Filmą prasideda „moters riksmu“ – stambiu planu pristatoma rėkiančios moters galva. Šis riksmas paraleliai pasikartoja filmo eigoje, tarsi komentuodamas fotografės kūrybinius veiksmus, kurie tolygūs moters riksmui mūsų visuomenėje.

Visiškai kitaip režisierė dokumentuoja akto kūrimo procesą *Veneroje su katinu*. Šiame darbe menininkei svarbūs ne aktų kūrėjai, bet pozuotojos, kurios pristatomos kaip asmenybės, o ne kaip daiktai. Filme itin akivaizdi autorinė perspektyva. Režisierė įsiterpia į kūrinio eigą, kalbindama ir klausinėdama savo personažus, tuo tarsi įrodydama atskleidžiamo pasaulio objektyvumą. Tačiau pasirodydama žiūrovui filmavimo aikštelėje kartu su visa ekipa dekoracijų fone ji tarsi pabrėžia dviprasmišką medijų prigimtį. Su autorine perspektyva susiduriame ir Kristinos Inčiūraitės darbuose, kur autorės buvimas jaučiamas užkadrinėje erdvėje -- girdimi pašnekesiai ir filmų herojų pasakojimai. Abi šios menininkės dirba taikydamos TV reportažo metodus:

užduodamos personažams klausimus, fiksuodamos jų atsakymus ir fragmentiškai pristatydamas juos ekrane.

Aptartų menininkių darbai patenka į lyčių tematikos diskursą nepriklausomai nuo jų raiškos ir stilistikos priemonių (paradokumentikos, vaidybinio, muzikinio kino, videofilmu) skirtumų. Kiekviena, pasirinkdama skirtingas kūrybines strategijas, personažus ir pozicijas, gvildena aktualias šiuolaikinės moters tapatybės problemas, analizuoja ir kuria reprezentavimo kultūroje modelius, kvestionuoja bei permąsto patriarchalinėje kultūroje dominuojančias taisykles ir stereotipus, neretai savo darbuose apversdamos juos aukštyn kojomis. Pasirinkdama iš pirmo žvilgsnio nelabai ką bendra turinčias autorese, norėjau įvairiais rakursais pažvelgti į analizuojamą problematiką ir tarp daugybės skirtumų atrasti bendrumus. Visiškai neketinau burti menininkių po feministinio diskurso vėliava, nes ne visuomet jų kūryba šiuo aspektu vienodai angažuota. Pvz., Kristina Inčiūraitė moterišką problematiką gvildena akivaizdžiai įtakota feministinės teorijos, o Inesos Kurklietytės, Giedrės Beinoriūtės ir Janinos Lapinskaitės pasirinkimas labiau intuityvus, paremtas sociokultūrinės situacijos analize. Tačiau autorese neginčijamai vieni bendras – moters kūrėjos – braižas. Jis labiau emocinis, siekiant pažvelgti į lytiškumą iš naujos perspektyvos.

Artūras Tereškinas

QUEER TEORIJA, QUEER ŽVILGSNIS IR VYRIŠKAS KŪNAS: NUO JEANO GENET IKI DEREKO JARMANO

Jeigu seksualinis kūnas iš tiesų yra istorinis – jeigu, trumpai tariant, orgazmas neegzistuoja be ideologijos – galbūt nuolatinis gilinimasis į malonumo politiką sustiprintų tuos malonumus ir kartu išplėstų šitos politikos galimybes.

David Halperin¹

[Mieste] kiekvienas, einantis gatve, gali dairytis į kitus... Tad ir homoseksualas suformuoja žvilgsnį. Kita vertus, gali būti, kad žvilgsnis suformuoja homoseksualą: kito vyro išorė, pritraukianti žvilgsnį, kito vyro žvilgsnis, susitinkantis tavajį ir sukeliantis susidomėjimą. Kad ir kaip ten būtų, neįmanoma būti homoseksualu be žvilgsnio.

Henning Bech²

1. Įvadas

Šiame straipsnyje analizuojami keturi filmai, kuriuos galima priskirti prie *queer* filmų. Tai trumpas Jeano Genet filmas *Meilės daina* (1950), laikomas visų garsiausių trumpu gėjų filmu Europos istorijoje,

¹ David Halperin, "Historicizing the Sexual Body: Sexual Preferences and Erotic Identities in the Pseudo-Lucianic Erotics", in *Foucault and the Writing of History*, Jan Goldstein, ed., Oxford, Basil Blackwell, 1994, p. 34.

² Henning Bech, *When Men Meet: Homosexuality and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 108.

ir trijų britų režisierių filmai: Richardo Kwietniowskio trumpametražis filmas *Aistros liepsnos* (1989), Issaco Julieno *Ieškant Langstono* (1989) bei vienas garsaus režisieriaus ir rašytojo Dereko Jarmano filmų *Sodas* (1990). Kūriniai pasirinkti atsitiktinai, tačiau ir tai leidžia kalbėti apie neatsitiktines *queer* žvilgsnio galimybes, reprezentacinės technologijos politiką, besikartojančią minėtuose filmuose.

Visi šie filmai laikytini eksperimentiniais arba avangardiniais: jau pati savaime avangardistinė savireprezentacijos forma neleidžia gėjų, lesbiečių, transseksualų ir apskritai *queer* subjektams iširti *mainstream* vizualioje produkcijoje.³ Šių filmų vizualinės technologijos, apie kurias kalbėsime vėliau, ne tik įgalina tikslesnį vadinamųjų „deviantiškų“ subjektų bei objektų vaizdavimą, bet ir yra integrali jų bei jų tarpusavio santykių kūrimo dalis. Kaip teigia vyrų vaizdinius gėjų tekstuose (ir literatūros, ir kinematografo) tyrinėjęs amerikietis Earlas Jacksonas jaunesnysis, vizualios technologijos sustiprina radikalias bendruomenių, kuriose jos cirkuliuoja, ir subjektų, susijusių su šiomis vaizdavimo galimybėmis, transformacijas.⁴

Trumpai apie filmus. Genet filmas, kurio veiksmas vyksta kalėjime, kone pornografinis. Čia vaizduojama gėjų meilės istorija, susieta su nusikaltimu, bausme, stebėjimu ir panoptikumu. Kwietniowskio filmas *Aistros liepsnos* yra 1945 metų Davido Leano filmo *Trumpas susidūrimas* perdirbinys. Tai pasakojimas apie vyrą, nuolat važinėjantį į darbą traukiniu. Detektyvinėje istorijoje, kurios veiksmas vyksta geležinkelio stotyje, kitas vyras palieka keliaujančiam subjektui įvairių kriptinių žinučių, viena iš jų – pasiūlymas vesti ar tekėti. Kiek kitoks yra Issaco Julieno filmas *Ieškant Langstono*, dažniausiai suvokiamas kaip vienas kertinių naujojo *queer* kino tekstų. Tai ir naratyvas, ir esė, ir menininis bei dokumentinis filmas apie vieną Harlemo renesanso atstovų juodaodį poetą Langstoną Hughesa.

Autobiografiniame Dereko Jarmano filme *Sodas* rodomas pats režisierius, miegantis savo sode. Jo sapnai ir fantazijos aprėpia ne tik meilę tarp vyrų, bet ir homofobiją bei mirtį. Režisieriaus sapnų cen-

³ Earl Jackson Jr., *Strategies of Deviance: Studies in Gay Male Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

tre – du meilužiai, kurie kankinami ir nukryžiuojami tarsi Jėzus Kristus. Šiame filme daug dėmesio skiriama šiuolaikinei gėjų, lesbiečių, biseksualų ir transseksualų padėčiai. *Queer* žiūrovui politiškai ir erotiškai malonus filmas *Sodas* primena, kad krikščionybė tebėra neapykantos, kylančios seksualiniu ir lytiniu pagrindu, palikimo dalis. Ji vis dar atsakinga už tai, kad homofobija egzistuoja.

2. *Queer* teorija ir *queer* žvilgsnis

Queer teorija, kaip ir šiuolaikinė kino kritika, kultūros studijoms kelia esminius aistros, susitapatinimo, fantazijos, reprezentavimo, kultūrinio skolinimosi, performatyvumo klausimus. Remdamasi poststruktūralistinėmis subjekto kaip diskursyvaus konstrukto teorijomis *queer* teorija ginčija esencialistines seksualumo bei tapatybės sampratas ir siekia nubrėžti „daugialypių pažymėtų tapatybių“ trajektorijas.⁵

Pasak žinomų JAV *queer* teoretikų Lauren Berlant ir Michaelio Warnerio, vienas esminių šios teorijos uždavinių yra „suprobleminti“ tapatybės kategorijas.⁶ Kaip rašo šie tyrinėtojai, „jungdami politiką ir jausmą tokiu būdu, kuris reikalauja nuolatinių sinkretinių pastangų ir judėjimų, *queer* komentarai stengiasi padaryti matomus ir seksualumo kultūrinę produkciją, ir socialinę jausmo kontekstą“.⁷ Akcentuodama įvairiapusį pasipriešinimą normalumo režimams, *queer* teorija atmeta skaldančią tolerancijos ir paprasto politinio intereso logiką. Pabrėžiant terminą *queer*, kuris yra atsiradęs prievartos, smurto, pažeminimo ir baimės kontekste, akcentuojama ne tik paprasčiausia netolerancija, bet ir platus normalizacijos laukas kaip prievartos vieta.

Vadinasi, galima teigti, kad *queer* teorijos tikslai yra ir filosofiniai, ir politiniai, ir erotiniai, – tai pastanga sulieti ribas tarp jų, nes šiai teorijai būdinga ne tik analizuoti seksualinės priespaudos ir normalizavi-

⁵ Lisa Dugan, „Making It Perfectly Queer“, *Socialist Review*, 22: 1, 1992, p. 18.

⁶ Lauren Berlant and Michael Warner, „What Does Queer Theory Teach Us about X?“ *PMLA*, vol. 110, No. 3, May 1995, p. 344.

⁷ *Ibid.*, p. 347.

mo sistemas, bet ir joms priešintis bei dekonstruoti.⁸ *Queer* teorija perskaito ir kruopščiai tyrinėja įvairius socialinius seksualumo kodus bei retorikas ir atveria jų nevientisumą, nestabilumą, dirbtinumą.

Analizuojant vaizdinius labai svarbu ideologinės mūsų žvilgsnio sąlygos. Todėl *queer*, gėjų ir lesbiečių filmų analizės centre – reprezentacinės politikos ir stereotipizavimo klausimai, vizualinės produkcijos lytiškumo problema, žvilgsnio *queer* dimensijos atskleidimas, fetišizmas ir skopofilija bei *queer* žvilgsnio pasisavinami populiarūs vizualiniai ir naratyviniai stiliai.

3. *Queer* žvilgsnio (ne)malonumai

Kaip ir moterys, seksualinės mažumos yra vujaristinio ir fetišistinio žvilgsnio objektai. Tad ar *queer* žvilgsnis apskritai įmanomas? Kaip galima pasisavinti objektifikuojantį vyro žvilgsnį savo pačių malonumui?

Queer žvilgsnio problema esminga diskutuojant dėl jo gebėjimo perkurti heteroseksistinius filmus savo naudai, paremti savo interesus ir aistras, pasipriešinti heteronormatyvinei hegemonijai. Jis svarbus kontrakultūrinėms marginalinėms praktikoms kaip atsakas į diskursyvų išstūmimą ir atmetimą.

Tačiau remiantis minėtais filmais galima teigti, kad *queer* žvilgsnis gali būti ir performatyvių praktikų bei strategijų, įveiksmiančių *queer* tapatybę, visuma. Tai žvilgsnis su specifiniais ženklais, produkuojantis specifinį socialinį regimumą.

Gilinantis į *queer* žvilgsnio galimybes būtina prisiminti filmo teorijai itin svarbų Lauros Mulvey straipsnį „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“. Jame tyrinėtoja teigia, kad moteris klasikiniame kine yra tai, į ką žvelgiama, o vyriškas subjektas pasisavina kinematinį žvilgsnį savo paties vujaristiniam malonumui. Vyriškas žvilgsnis, nesąmoningai jaučiantis grėsmę dėl to, ką jis suvokia kaip moteriškos kastracijos reginį, fetišizuoja moterų vaizdinius, t. y. suteikia jiems falinės pilnatvės iliuziją, o tai klasikiniame kine reiškiasi mizoginis-

⁸ Ellis Hanson, *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 4.

tiniu smurtu ir objektifikavimu. Vadinasi, šiame kine žiūrovo aistra yra apibrėžiama arba kaip vujarizmas, arba kaip fetišizmas, t. y. kaip malonumas matyti draudžiamus moters kūno aspektus. Vaizdinys struktūruoja žvilgsnį, žiūrėjimo ribas ir malonumą keliantį ju peržengimą.

Aprašydama heteroseksualaus vyro patiriamą vizualinį malonumą Laura Mulvey mano, kad jo skopofilija randasi „žvilgsniu vartojant kitą asmenį kaip seksualinės stimuliacijos objektą“. Tai reiškia, kad „subjekto erotinė tapatybė atskiriama nuo objekto ekrane“. Žiūrovas identifikuoja su aktyviu vyru protagonistu ekrane, tačiau aistra arba geismas ir tapatybė niekada nesutampa, nes vyras negali „pakelti su-
daiktinimo naštos“⁹.

Remiantis Mulvey išvalgomis galima teigti, kad moteris žiūrovė arba mazochistiškai identifikuoja su fetišizuotu moteriškumo reginiu, arba, tapusi transvestite, tapatinasi su kamera ir vyriško žvilgsnio pozicija. Pasak Kenneth MacKinnono, „Jeigu moteris žiūrovė nerimsta savo transvestitiniame apdare, tada galima manyti, kad vyras užima žiūrovo poziciją, kuri teikia jam malonumą ir kuri apsaugo nuo nerimo. Jis gali vilkėti savo lyties rūbus ir, mažiau naudodamas fantazijos, psichologiškai projektuoti save į vyrą herojų bei dalintis jo pergale užkariaujant geidžiamas moteris“.¹⁰ Tai taip pat reikštų, kad kinas apsaugo vyrus žiūrovus nuo atsakomybės už tai, kad jų žvilgsnis į moterį yra erotizuojamas.¹¹

Nors Lauros Mulvey darbas svarbus kino studijoms, *queer* kritika ginčija jos išvalgas. *Queer* teoretikų nuomone, heterocentristinė ir itin griežta žvilgsnio struktūra (patriarchalinis vyriškumas, žvelgiantis į objektifikuotą moteriškumą) Mulvey straipsnyje visiškai išstumia iš analizės lauko homoseksualumą. Todėl Ellis Hanson klausia: „Kaip moterys geidžia moterų filme ir žiūrėdamos filmą? Kaip vyrai geidžia vyrų? Ar lesbietės žvilgsnis yra transvestito vyro žvilgsnis?“¹² Jai

⁹ Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Screen*, 16:3, 1975, p. 16–17.

¹⁰ Kenneth MacKinnon, *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*, London, Arnold, 2003, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² Ellis Hanson, *op. cit.*, p. 13.

antrina ir Laura Kipnis teigdama, kad Mulvey žvilgsnio teorijoje neišryškintas klasės vaidmuo: „prielaida, kad žvilgsnis yra lemiamas ir visagalis, prisidėjo prie to, jog feministinėje teorijoje nepakankamai dėmesio skiriama klasei“. Monoliitiškai interpretuodami vyrišką žvilgsnį mes nekreipiame dėmesio į faktą, jog ne visi vyrai turi tokią pat socialinę galią.¹³ Taigi nenusikalsime pasakę, kad Mulvey analizėje nepakankamai apibrėžtos vyriško žvilgsnio spragos, įtrūkimai, nesėkmės.

Kai tik imame pripažinti, kad erotizuotas vyro kūnas tampa siūlomo malonumo dalimi, situacija kine pasikeičia. Kas nutinka, kai herojus vyras tampa žvilgsnio objektu? Galima būtų manyti, kad jo sudaiktinimas yra tik laikinas. Tačiau ar žiūrovo identifikavimasis su juo kaip žvilgsnio objektu reiškia, kad žiūrovas tapatinasi su pasyvia ir feminizuota jo būseną? Ar tai taip pat reiškia, kad žiūrovas patiria feminizavimo grėsmę panašiai kaip moteris žiūrovė išgyvena maskulinizacijos procesą siekdama patirti kinematinį malonumą?¹⁴ Interpretuodami filmus ir remdamiesi Mulvey idėjomis turėtume atsakyti teigiamai.

Tačiau visi šie svarbūs klausimai nėra itin esmingi Genet, Kwietniowskio, Julieno ir Jarmano filmų kontekste. Kodėl? Pirmiausia dėl to, kad juose „deviantiški“ subjektai (gėjai, nusikaltėliai, kankiniai, juodieji) reguliariai tapatinasi su figūromis, kurias jie sudaiktina (t.y. stengiasi sutapti su savo aistros ir geismo objektais).¹⁵ Naudojantis Earlo Jacksono pateikta gėjų vizualinės raiškos analize įmanoma teigti, kad santykis tarp kameros, žvelgiančio *queer* subjekto ir žvilgsnio objekto šiuose filmuose yra daugialypis ir mobilus.¹⁶

Kitas dalykas, kuris anksčiau mūsų keltus klausimus paverčia ne itin svarbiais, yra distancijos ir vaizdinio kontrolės problema, susijusi ir su moteriško, ir su *queer* žvilgsnio specifika. Būtent priešprieša tarp artumo ir distancijos, tarp vaizdinio kontrolės ir jos praradimo lokalizuoja žvelgimo galimybes problematiško seksualinio skirtumo

¹³ Laura Kipnis, *Ecstasy Unlimited: On Sex, Capital, Gender, and Aesthetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 10.

¹⁴ Kenneth MacKinnon, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Earl Jackson Jr., *op. cit.*, p. 172.

¹⁶ *Ibid.*, p. 173.



Rudolfas Levulis. *Lazdijai*_

erdvėje.¹⁷ Ir moteris, ir *queer* subjektas yra vaizdinys, pasyvus objektas, todėl žiūrinčio aistra gali būti apibūdinta kaip savotiškas narcisizmas: aš tampa vaizdiniu, o vaizdinys tampa manimi.

Narcisistinio žvilgsnio ypatybės itin ryškios visuose keturiuose filmuose. Pabrėžiant narcisistinį ekshibicionizmą ir vujaristinį erotiškumą šiuose filmuose *queer* subjektas gali būti apibūdinamas ir kaip žvelgiantis, ir kaip tas, į kurį žvelgiama. Šiuose filmuose vyriškas subjektas peržengia save tapdamas objektu ir atsiduodamas žvilgsnio sunaikinimui. Tešiant Jacksono mintį apie gėjų vaizdavimą, teigtina, kad šis atsidavimas yra savo tapatybės kaip kažkieno žvilgsnio objekto kūrimas.¹⁸ Tapatinamasi ir su kameros geidžiančiu žvilgsniu, ir – erotiškai – su vyriškos aistros objektu.

¹⁷ Mary Ann Doane, "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator", in Katie Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury, *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 181.

¹⁸ Earl Jackson Jr., *op. cit.*, p. 142.

4. Melancholiški ir narcisistiniai vyrų kūnai

Visi aptariami filmai pabrėžia marginalius seksualumus represyvaus seksualinio režimo fone. Genet filme brutali, represyvi visuomenė aktualizuojama kalėjimo vaizdiniais, Jarmano filme ją išreiškia industrinių rajonų nykuma, Kwietniowskio filme – geležinkelio stoties pilkumas, o Julieno darbe – šešėlių sukaustyti juodųjų žvilgsniai.

Meilės daina, Aistros liepsnos, Ieškant Langstono ir *Sodas* perpildyti nuogybės, įvairių seksualinių praktikų vaizdu. Čia geidžiantys ir geidžiami žvilgsniai susijungia, o pornografistinis vizualumas priešinasi normatyvinės kultūros varžtams. Erotizuoti reginiai kupini ekshibicionistinio malonumo ir ekstazės, bet esama ir melancholijos, baismės, mazochizmo. Tai *queer* subjektų kūnų dramos.

Visuose filmuose marginaliniai subjektai yra sykiu ir įkalinti, ir išlaisvinti savo žvilgsnio bei aistros, kuri ir siekia meilės, ir smurtauja, ir yra priimama kitų ar jų atmetama. Tai keisti subjektai, formuojantys *queer* žvilgsnį ir jo formuojami.

Genet, Jarmano, Kwietniowskio ir Julieno filmai yra itin erotiški ir erotizuoti. Genet filme kinematiškai įvaizdinama vyriško homoseksualumo ir alternatyvioji kalėjimų kultūra. *Meilės dainoje* gausu erekcijos ir masturbacijos vaizdinių, kalėjimo fone vykstančio autoerotizmo, ekshibicionizmo ir vujarizmo. Čia žiūrovas tarsi kalėjimo prižiūrėtojas gali vujaristiškai stebėti daugialypę savęs patenkinimo patirtį ir analizuoti jos santykį su patriarchaline privilegija ir malonumu. Seksualiai atviri įvaizdžiai Genet filme kyla iš „radikaliai skirtingų politinių, psichinių ir socialinių motyvacijų, galiausiai sukurdami visiškai nenuspėjamas signifikacijas bei efektus ir sukeldami diametriškai opozicines reakcijas“.¹⁹

Kwietniowskio filme *Aistros liepsnos* erotizuojamas priemiesčių gyvenimas ir geležinkelio stotys, kurios reiškia ir judėjimą, ir seksualinį susijaudinimą, ir abejingumą, ir potencialų pavojų bei stebėjimą. Geležinkelio stotis čia paverčiama seksualizuota vieta, kupina galimybių vartoti savo *queer* žvilgsnį, siųsti signalus, juos šifruoti, ištirpti minioje ir vėl joje pasirodyti. Henning Becho žodžiais tariant,

¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

stočių rajonai – tai chroniško tranzito iš vieno gyvenimo taško į kita erdvę. Todėl joje tokie stiprūs ilgesio, troškimo, svajonių, nuotykių, seksualinių patirčių nuotaikos ir motyvai.²⁰

Sodas alegorizuoja homofobiją perpasakodamas dviejų vyrų meiluzių, tarsi užimančių Kristaus vietą, istoriją. Tos pačios lyties asmenų nehierarchinė meilė filme susiduria su galios pozicijose esančių subjektų prievarta ir smurtu prieš *queer* subjektus. Idealiuojamas Jarmano gėjų herojų pasyvumas filme išreiškia ne meilės deseksualizavimą, bet herojų pasišalinimą iš priešiško pasaulio.²¹ Gal sapnų sodas – tai vienintelė vieta, kurioje imanoma pasislėpti?

Julieno filme *Ieškant Langstono* dominuoja uždaru ir slaptų gėjų barų, šešėliuotų meilės ir anoniminio sekso alėjų vaizdai. Juose žiūrėjimo malonumas susilieja su sodomizuojančiu vyro žvilgsniu, pabrėžiančiu mazochistinių marginalinių subjektų patirties subtekstą.

Vienas išskirtiniausių *queer* subjektų buvimo ir kartu jų žvilgsnio ypatybių šiuose filmuose yra melancholija. Mirties, išnykimo, (susi)naikinimo jausmas čia itin stiprus. Jarmano ir Julieno darbuose melancholija susisieja su bendruomeniniu gedėjimu: tai savęs, savo bendruomenės, savo istorijos gedėjimas ir savotiškas apraudojimas. Genet ir Kwietniowskio filmuose melancholija individualesnė, tačiau ir juose matyti, kad aistra ir neviltis egzistuoja šalia viena kitos ir kad aistra dažnai virsta melancholija.

Jarmano filme nuolatinės kančios, baismės ir kraujo fone (raudona kraujo jūra, du gėjai tarsi Kristus nešantys kryžiu) užkadrinis balsas deklamuoja: „Aš pabudau sode,/ laikydamas savo mirusių draugų rankas,/ nušalusi generacija,/ jie mirė taip tyliai ramiai,/ šaltis šaltis šaltis/ liūdesys – tai viskas, ką aš turiu,/ tu mirei taip tyliai,/ mes mirštam taip tyliai/ aš mirštu taip tyliai“. Genet filme du mylinčiuosius skirianti kalėjimo siena – ir melancholijos, ir skausmo, ir malonumo šaltinis. Julieno filmas *Ieškant Langstono* prasideda melan-

²⁰ Henning Bech, *op. cit.*, p. 159.

²¹ Plačiau apie tai žr.: Andrew Moor, “Spirit and Matter: Romantic Mythologies in the Films of Derek Jarman”, in David Alderson, Linda Anderson, *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 49-67.

cholijos ir gedėjimo vaizdiniu: įvadiniuose kadruose juodaodis vyras guli karste, o kito juodaodžio vyro veidu rieda ašaros. Filme skaitoma poezija: „Mes slepiamės šešėliuose, / mes esame šešėlių alkis, / tamsoje mes neprivalom ištarti „Aš myliu tave“. Šiame filme gedima ir dėl „netinkamų aistrų“, ir dėl jų konteksto.

Genet, Kwietniowski, Jarmano ir Julieno filmų subjektams melancholija – kasdienio gyvenimo dalis. Tai melancholija, padedanti ir susitaikyti su gyvenimo katastrofomis, ir rekonstruoti bei palaikyti savą *queer* tapatybę tuo, ką *queer* žvilgsnis ir priešiška aplinka pasiūlo. Melancholija neatskirama nuo kolektyvinių ir individualių aistrų, kurios suvokiamos kaip stigmatizuojančios, kūrimo bei išgyvenimo.

Labai svarbus vaidmuo visuose filmuose tenka vyro kūnui, kuris yra ir melancholijos erdvė, ir išsisklaidančių bei susijungiančių aistrų vieta, kurioje vujarizmas, ekshibicionizmas, narcisizmas ir fantazijos naratyvai susisieja. Narcisistinis filmų kūnas tampa jungiančia grandimi tarp *queer* žiūrovo ir herojų, naratoriaus ir naratyvo. Žvelgiantysis narcisistinio kūno ženkluose atpažįsta save ir savo bendruomenę. Tačiau čia narcisizmas pabrėžia ne tapatybės tvarumą, bet jo takumą ir fluidiškumą.

Jeano Genet filmas *Meilės daina*, kuriame gėlės simbolizuoja vyro penį, itin ryškiai parodo narcisistinio ekshibicionistinio kūno dramas. Erekcija čia vaizduojama kaip gėlės išsiskleidimas. Ypač daugiaprasmiuose kadruose Genet vartoja šiaudą, kišamo pro kalėjimo sienos skylutę, vaizdinį: pro šį šiaudą vienas vyras pučia dūmus į kito vyro burną. Šie įvaizdžiai gali būti lengvai interpretuojami kaip penis ir sėkla feliacijos proceso metu. Genet filmas pabrėžia vyro lytinių organų grožį ir netiesiogiai priešinasi normatyviniam heteroseksualumui ir jo natūralizavimui.

Kita vertus, ir Genet, ir kituose filmuose vaizduojamas kūnas yra itin efemeriškas, griauantis ribas tarp realybės ir fantazijos, netgi, galėtume pasakyti, tarp malonumo ir realybės principų, tarp aistros ir sublimacijos, autentikos ir neautentiškumo, realybės ir vaizdinio.²² Nuolatinis ir pasikartojantis performansas – aktų, gestų, praktikų serijos, įbrėžtos į kūno paviršių – kuria tapatybę, bet nieka-

²² Apie tai žr. Earl Jackson Jr., *op. cit.*, p. 49.

da jos neatveria. Filmuose nėra vidinės tapatumo tiesos, tik fantazija, išprausta į kūno paviršių. Asmeninė erotinė saviraiška ir individualus pasipriešinimas normalizacijai čia vyksta „kūno erdvės“ lygmenyje. Tai priešinimasis „liberaliam panoptikumui“, Gordono Brento Ingramo žodžiais tariant.²³

Kūnas šiuose filmuose – ir ekstazės spektaklis, ir savignyos vienetas, ir padėkos ritualas. Tai vieta, kurioje melancholiją ir mazochistinių reginį gali keisti iniršis ir malonumas. *Queer* subjektų (kad ir vyriškų) kūno paviršiuje ikūnijama pulsuojanti galios ir pasipriešinimo dinamika. Toks vyro kūnas griaua heteropatriarchalinio vyriškumo ir vyriškos tapatybės politiką. Prisiliesdami prie skirtingos *queer* problematikos ir analizuodami rasės, priemiesčių kultūros, religijos ir homoseksualumo, nusikaltimo, bausmės ir homoseksualių santykių kalėjime klausimus, visi šie filmai pabrėžia heteropatriarchalinio vyriškumo vidines prieštaras ir dar kartą patvirtina, kad nėra tiesioginio ir visiško atitiktens tarp ideologijos ir aistros, naratyvo ir malonumo, vaizdinio ir subjekto.

5. Vietoj išvadų

Genet, Kwietniowski, Jarmano ir Julieno filmai tarsi teigia, kad *queer* subjektas neegzistuoja be *queer* žvilgsnio ir kad *queer* žvilgsnis konstruoja savą *queer* auditoriją, kuri epistemologiškai bei politiškai skiriasi nuo heteroseksualaus žiūrovo ir kartu yra neišvengiamai „maišyta“: jai priklauso ne tik gėjai, lesbietės, biseksualūs asmenys, transseksualai, bet ir tie, kurie siekia ardyti reprezentacines strategijas, besiremiančias patriarchaline heteronormatyvine paradigma.

Erotizuoto žvilgsnio akivaizdoje *queer* subjekto, peržengiančio lytines dichotomijas, dominuojančias heteronormatyvinėje reprezentacijoje, pozicijos yra fluidiškos. Ekshibicionistinis ir vujaristinis subjektas griaua savęs ir kito dialektiką remdamasis savęs kaip žvilgsnio priėmėjo ir turėtojo seksualiniu skirtumu. Šių filmų reprezentacinėse

²³ Gordon Brent Ingram, "Marginality and the Landscapes of Erotic Alien(n)ations", in Gordon Brent Ingram, Anne-Marie Bouthillette, Yolanda Retter, ed., *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, Seattle, Bay Press, 1997, p. 27-52.

technologijose distancija tarp subjekto ir objekto komplikuojama kartu netiesiogiai dekonstruojant normatyvinį heteropatriachalinį vyro idealą. Todėl visiškai natūralu manyti, kad šių filmų *queer* žvilgsnis tampa opozicine kritika, ikūnijama ženklinančių praktikų, kurios apibrėžia *queer* tapatybę.

III. LYČIŲ POLITIKA MASINĖS KULTŪROS ERDVĖJE

Margarita Jankauskaitė

GALIOS ŽAIDIMAI MASINĖS KULTŪROS VAIZDINIUOSE

Atstovavimas yra opi tema, ypač kai kalbama apie atskirties grupes dominuojančioje kultūroje. Pastaroji pasitelkia įvairiausias strategijas atskirties mechanizmams sukurti, palaikyti ir paversti juos nematomais. Viena tų strategijų yra lyčių sistema, kuri individus klasifikuoja kaip vyrus ir moteris, ir įteigia, jog socialinės, politinės, simbolinės lyčių reprezentacijos skirtumai yra sąlygoti prigimties. Ypač tai pasakytina apie vizualinės kalbos kodus, kurie sukuria globalaus moterų regimumo *iliuziją*, bet neužtikrina jų atstovavimo.

Moterų (vyrų) vaizdiniai dažnai naudojami kaip pagrindiniai reklaminių strategijos komponentai. Pasitelkus lengvai atpažįstamus vaizdinius, moteriškumo (vyriškumo) kodus, reklama lengviau pasiekia asmens tapatybės šerdį ir greičiau atkreipia vartotojų dėmesį, įtikina juos. Tačiau reklama eksploatuoja ne bet kokius įvaizdžius. Ji remiasi ne tiek realia moterų (vyrų) elgsena, kiek stereotipiniu jų elgesio išivaizdavimu. Todėl šių įvaizdžių negalima vertinti kaip lyčių patirties atstovavimo žiniasklaidoje. Tai daugiausia liečia moteris, kurių lytiškumas reklamose tapatinamas su heteroseksualaus vyro seksualinėmis fantazijomis.

Tačiau „erotika“ to nepavadinsi. Antrindama Audre Lorde, Jane Caputi pažymi, kad „erotika“ – tai laisvės, ekstazės, energijos ir kūrybingumo jėga, leidžianti veikti ir kurti, augti, keistis ir nepasiduoti priespaudai¹.

¹ Jane Caputi, „Everyday Pornografy“, in *Gender, Race, and Class in Media: a Text-Reader*, Gail Dines, Jean M. Humez (ed.), Thousand Oaks, London, New Delhi, SAGE Publications, 2003, p. 435.

Tuo tarpu vaizdinę erdvę užtvindę moters įvaizdžiai formuoja veikiau destruktivų, menkinantį požiūrį, nei išlaisvina savivoką. Todėl kalbėdama apie masinei kultūrai būdingas moterų įvaizdžio formavimo strategijas, Caputi siūlo vartoti „kasdienės pornografijos“ terminą, pornografija suvokiant ne tik kaip tiesmuką lytinių aktų, kūno dalių pateikimą, bet ir kaip vaizdavimo kodus, susietus su hierarchijos, išnaudojimo, sudaiktinimo, moters niekinimo, jos kūno baimės ir neapykantos temomis. Pornografija ir „kasdiene pornografija“ sieja tai, kad ir vyriška, ir moteriška tapatybės čia konstruojamos remiantis lyčių *nelygybės* nuostatomis, kur dominavimas, pavaldumas, prievarta, nužmoginimas, sudaiktinimas funkcionuoja kaip erotinė stimuliacija net tuomet, kai tam tikruose kontekstuose vyrai ir moterys apsieičia vietomis². Atspindėdama lyčių ideologiją „kasdienė pornografija“ tampa mūsų savivoką formuojančia norma, todėl į masinės kultūros „kūną“ įaugę jos ženklai lieka nepastebėti.

Lyčių hierarchija

Lietuvos žiniasklaidai būdingi vaizdiniai kodai pagrįsti moters arba vyro opozicija ir „natūralios“ lyčių hierarchijos įtvirtinimu. Ji išryškinama pabrėžiant ir „prigimtinius“, ir statuso skirtumus. Fizinė jėga, galia, racionalumu ir kontrole paženklintas vyriškumas modeliuojamas kaip priešprieša pasyviai nuolankiam, jausmingam, geidulingam ar sudaiktintam moteriškumui, kurio pagrindinė paskirtis – stiprinti vyriškos galios išpūdį. Sportas yra viena sričių, kur formuojama ir palaikoma normatyvinio vyriškumo samprata bei įtvirtinamas subordinotas moteriškumas.

Sportinio Olimpo šviesuliai simbolizuoja ne tik fizinę jėgą. Jie įprasmina kur kas platesnes „tikrojo vyriškumo“ savybes: veržlumą, kontrolę, valią, savitvardą arba įteisintą, motyvuotą agresiją, strateginį mąstymą, finansinę sėkmę, ištikimybę grupei ir išvermę. Vyrai sportininkai tampa valstybės garbės ambasadoriais, jų sėkmės ar nesėkmės virsta visuotine ekstaze ar gedulu. O moterims, baiminantis

² *Ibid.*, p. 434.

sugriauti dominuojančio vyriškumo mitą, sportą reprezentuoti Lietuvos žiniasklaidoje beveik netenka.

Reklamuojant ar stebint sporto žaidynes, vyro kūnas taip pat virsta žvilgsnio objektu. Šiose situacijose nepavyksta nuosekliai laikytis vizualios strategijos, kuri liudytų „natūralią“ vyro – stebinio subjekto ir moters – stebimo objekto priešybę. Todėl siekiant apsaugoti normatyvinį vyriškumą nuo nepageidautinų feminizacijos ar homoseksualumo prasmų, reabilituoti vyro kaip subjekto statusą, vizualiam, su sportu susijusiam diskurse ypač pabrėžiamas sudaiktintas moters įvaizdis. Tiek sporto aikštelėse (pavyzdžiui, palaikymo grupės – jas visada sudaro moterys), tiek spaudinių puslapiuose jos pateikiamos kaip vizualiniam vyro pasitenkinimui tarnaujantys seksualūs objektai. Vyrų veiklos atitikmeniu, vadovaujantis „natūraliąja“ lyčių opozicija, tampa ne moterų sportas, o grožio industrija. Žiniasklaidoje dažniau regime gundančias gerbėjas, nei ryžtingai dėl pergalės kovojančias sportininkes. Maketuojuant žurnalo ar laikraščio puslapių iliustracijas, arenos žvaigždės (žurnale *Ekstra panelė*³ vaizduojamas Šarūnas Jasikevičius) gretinamos su scenos garsenybėmis (Kylie Minogue ir Džordana Butkute), kur veržli sportininkų kūno dinamika priešpriešinama parodomajam estrados gražuolių manierizmui.

Televizijos sporto kanalus, laikraščių priedus įprasta vadinti „vyriška žiniasklaida“, kuriai priešinamos „moteriškos“, su mada susijusios laidos, žurnalai. Sporto ir grožio pramonės sugretinimu paremta lyčių opozicija yra tiek „natūralizuota“, jog nieko nestebina, kai pusbalsiu prasitarus apie čempionių pergalės, nepraleidžiama progos išsamiai nušviesti visatos, miesto ar pliažo gražuolių konkursus. Sistemingai formuojama nuostata, kad „prigimtinės“ moters – vyro priešpriešos neiškreipia tik tos moterų varžybos, kuriose konkuruojama dėl puikiausiai atrodančių krūtų, kojų ar užpakaliuko („Užpakaliukas, vertas kelionės į Egiptą“⁴). Siekiama įteigti, jog didžiojo sporto kontekste moterys gali tikėtis dėmesio demonstruodamos kūno grožybes (to pavyzdžiu galėtų būti garsių sportininkų aktai ar

³ 2004 m. kovas, p. 32.

⁴ *Julius, Respublikos priedas*, 2004 liepos 17 d., p. 9, foto – Jurgita Keiliūnaitė ir Martynas Ambrasas.

iki pusės apsinuoginusios sirgalės pasirodymas aikštelėje), tačiau neturėtų puoselėti rimtesnių vilčių, nes žiniasklaida sistemingai kuria nuostata, jog kamuoliais, kaip seksualinės stimuliacijos įrankiais, jos naudojasi išradingiau nei lošia futbolą ar krepšinį⁵.

Karo tarnyba taip pat laikoma vyro statusą įtvirtinančia institucija, tad moterų buvimas čia sukelia nerimą. Lietuvoje atvirai nedrįstama prieštarauti tam, kad jos studijuotų Karo akademijoje. Tačiau vizualinės temos interpretacijos išduoda moterų statuso pasikeitimų išprovokuotą diskomfortą. Linos Jankevičiūtės straipsnio „Lygiomis teisėmis vyrų zonoje“⁶ paantraštė skelbia: „Jos paklūsta griežtomis taisyklėms ir vilki figūrą maskuojančias uniformas. Jos tampo sunkiausią amuniciją, mirksta pelkėse ir atlieka ne mažesnius nei vyrai žygdarbius. Stipresnis nebūtinai tas, kuris turi daugiau fizinių jėgų. Moterys karo tarnyboje tai įrodo kasdien“. Tačiau straipsnio iliustracija byloja ką kita. Ji veikia paneigia nei įtvirtindama moterų ir vyrų lygybės idėją. Įspūdinga nuotrauka vaizduoja kareivius, pragariškomis pastangomis stumiančius karo mašiną, ant kurios įsitaisiusi su ruporu rankose sėdi šalną užsivožusi mergina. Ji dėvi nuo lietaus sudrėkusią ir tamsiai kūną apgulančią suknelę, kurios niekaip (nors ji dėmėta, maskuojančių spalvų) nepalaikys karine uniforma. Merginos išvaizda asocijuojasi veikia su šlapių marškinėlių konkursu nei atsakinga karo tarnyba. Ji per daug glėžna ir pasyvi, kad būtų laikoma lygiaverte kariūnų bendražyge, bet yra puikus reginys. Todėl vaizdas perša išvada, kad tikrų vyrų zonoje lygiomis teisėmis moterys būti negali, nes ten, kur jie veikia kaip darni komanda, jos tampa balastu.

Ievos žurnale⁷ pristatoma kostiumų kolekcija „Patriotiniai žaidimai“ taip pat suponuoja moters ir karo tarnybos, pilietiškumo sampratų nesuderinamumą, tarsi antrintų daugiau nei prieš keturis šimtmečius suformuluotai Machiavelli nuostatai, jog „gera“ moteris⁸ iš esmės yra

⁵ *Ieva*, 2004 m. kovas, p. 70; *Lietuvos ryto* priedas *Krepšinis*, 2003 gruodžio 2 d.

⁶ Jankevičiūtė Lina, „Lygiomis teisėmis vyrų zonoje“, *Cosmopolitan*, 2004 m. kovas, p. 73.

⁷ 2004 m. kovo mėn.

⁸ Elstain Jean Bethke, *Vyro viešumas, moters privatumas*, Vilnius: Pradai, 2002, p. 113 (*Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1981).

„blogas“ pilietis, o būdama „geras“ pilietis, ji negali būti „gera“ moteris. Kolekciją pristatanti paantraštė skelbia: „Mūsų jėga – ne kovo 8-osios tulpės, o širdį gniaužiantys nacionalinio ypatumo ženklai. Laisva kaip Lietuva. Seksuali kaip kovo 11-osios aktas. Spalvinga kaip trispalvė. Madinga kaip skandalai. Lietuvaitės kasos, „Žalgiris“ – tautiniai atributai, kurie neatsistatydins iš mados. Pralaimėjusiu nėra.“⁹ Perskaičius tekstą, kur gretinami patriotiniai ir seksualiniai aspektai, jaučiama ironijos gaida, kurią vaizdas sustiprina.

Tautos garbė, istorijos kūrimas ir išsaugojimas mūsų kultūroje tradiciškai priklauso vyrams. Moterų pasaulis – grožis, mada. Todėl joms leidžiama jungtis prie svarbių politinių, visuomeninių šalies įvykių: Sąjūdžio įkvėptos „dainuojančios revoliucijos“, Nepriklausomybės atkūrimo, stojimo į NATO, džiūgavimų dėl *Žalgirio* pergalių, tačiau tik tuomet, jei jos išlaiko saugų, moters ir vyro pasaulius skiriančią, atstumą. Jį sukuria ironija ir seksualumo priegaide paženklinti vaizdo kodai, kurie moteriškumo ir patriotizmo vertybių sąsajas daro neįmanomas. Vyro reprezentacijos kontekste ironiškas narystės NATO, fanatiško *Žalgirio* pergalių garbstymo ar „dainuojančios revoliucijos“ vertinimas įgytų socialinės ar politinės kritikos atspalvių. Tačiau moterys, vadovaujantis „natūraliais“ priešybių principais, nuo vyrų tuo ir skiriasi, kad neturi galios statuso ir yra siejamos tik su erotika bei nerimtais mažmožiais.



Prezidento rinkimų kampanijos reklama

⁹ *Ieva*, 2004 m. kovas.

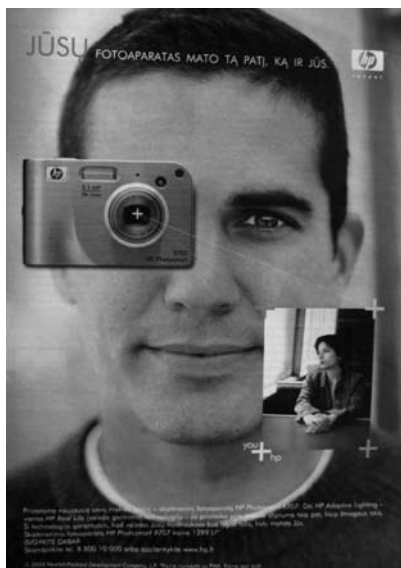
Vadovaujantis šia logika daromos ne tik fotosesijos, bet ir politinės reklamos. *Lietuvos ryte* už Petro Auštrevičiaus kandidatūrą 2004 m. prezidento rinkimuose agituojančiuose plakatuose buvo siekiama pabrėžti šiuolaikiško lyderio idėją, paremtą „natūraliais“ lyčių skirtumais. Todėl moteriška ir vyriška auditorijos čia buvo atskirtos kaip neturinčios bendros pilietinės motyvacijos. Agituojant vaikus, siūlytas prezidentas, kuriuo galima būtų *didžiuotis prieš pasaulį*. Siekiant patraukti moteriškąją rinkėjų dalį, kandidatas pateiktas kaip vertas *įsimylėjimo*. Ironiškiausia tai, kad svariausiu argumentu pasirinkę visavertę partnerystę Europos Sąjungoje, kur siekiama įtvirtinti realią lyčių lygybę, Lietuvoje reklamos kūrėjai europietiško idėją mėgina išsilyti „supakavę“ į patriarchalinius stereotipus.

Seksualus objektas

Fizinė jėga nėra vienintelis vyro statusą reprezentuojantis aspektas. Jis konstruojamas ir kaip žvilgsnį valdantis, kontroliuojantis subjektas. „Jūsų fotoaparatas mato tą patį, ką ir jūs“, – skelbia *Naujosios komunikacijos žurnale*¹⁰ išspausdinta *Invent* produkcijos reklama, kur dešinioji, su fotoaparato objektyvu sutapatinta vyro akis yra fokusuojama į moters atvaizdą. Šis vaizdas puikiai iliustruoja Johno Bergerio tezę: vyrai žiūri, o moterys demonstruoja save, – kuri taikliai apibendrina vizualaus diskurso ypatumus. Nesvarbu, kokiais tikslais naudojamas moters įvaizdis, – reklamos ar reprezentacijos, – tačiau jis visomet išsaugo pasigėrėjimo objektui būdingus bruožus.

Renesanso epochoje moters kūno grožis buvo laikomas tapybos grožio sinekdocha. Šiandien sudaiktintas moters įvaizdis tampa masinės kultūros sinonimu. O žiniasklaida – neatskiriama tos kultūros dalis – aktyviai formuoja ir palaiko šias nuostatas. Jos vaidmuo reiškiasi ne vien tuo, kad moterį reprodukuoja kaip seksualinį reklamos objektą. Preke virtusios moters įvaizdis išsiskynė ir kaip pačios spaudos sinekdocha. *Ekstra žinios, Lietuvos rytas, Vakaro žinios, Vakarų ekspresas* išnaudoja pusnuogių merginų kūnus, kurie perša mintį, jog vieninteliai šalies naujienomis besidomintys (reklamos išlaidų verti)

¹⁰ *Naujoji komunikacija*, 2004 m. liepos 20 d. – rugpjūčio 15 d., p. 5.



Invent produkcijos reklama. *Naujoji komunikacija* 2004, liepos 20- rugpjūčio 15d.

skaitytojai yra heteroseksualūs vyrai. Moterys tėra gundymui skirtas masalas. Ypač drastiška šiame kontekste atrodo *Vakaro žinių*, kaip teigiama, skandalingiausio laikraščio, redakcijos laikysena. Skaitytojų dėmesiui patraukti pasitelkiamos ne tik pornografinės vaizdo klišės. Sutapatinti su reklamuojamu produktu, t.y. laikraščiu jaunų moterų kūnai pateikiami kaip visiškai pigi, vos 50 centų kainuojanti prekė, kurią siūloma išsigyti per daug nesvarstant, – juk pasinaudojus pigiu daiktu visuomet galima atsikratyti.

Panašiomis nuostatomis vadovaujasi ir *Omnitel* reklaminių kampanijų kūrėjai. 2004 m. pavasarį pasirodę mobiliais telefonais siunčiamų vaizdo žinučių paslauga siūlantys videoklipai ir stendai *Norisi parodyti?* taip pat orientuoti išimtinai į vyrus kaip potencialius naujų technologijų vartotojus. Jiems *Omnitel* siūlo produktą, kuris puikiai atitinka nuolatinę konkurencija pagrįstos vyriškos kultūros reikalavimus ir leidžia „sublizgėti“ bičiulių draugijoje. Tereikia apsišarvuoti vaizdą reprodukuojančiomis technologijomis, kurios garantuoja pačios egzotiškiausios nuosavybės demonstravimą. Kaip galimus variantus

reklamos kūrėjai siūlo antikvarinį automobilį, vištą su pritvirtinta pavo uodega ir iš baseino išlipusią merginą, kuri draugams įvertinti nunešama prieš savo norą. Šiame siužete, kaip ir laikraščių reklamoje, ji paverčiama ne šiaip seksualiai patraukliu daikčiuku. Iperšama nuomonė, kad mergina apskritai yra menkavertis objektas, jaunuolių varžytuvė neatlaikantis nei vištos, nei automobilio konkurencijos (ji rodoma pirmoji, o sekant pasakojimo kulminacijos logika, reikšmingiausi dalykai paliekami pabaigai). Tuo tarpu vyrukams, kuriems kultūra garantuoja ne tik stebėtojo, bet ir eksponuotojo statusą, reklama leidžia patikusius daiktus panaudoti taip, kaip norisi – parodyti, pasipuikuoti, o prareikus, panaudoti prievartą.

Prievarta

Nagrinėdama įvairius socialinius bei kultūrinius seksualinės prievartos kontekstus gentinėse visuomenėse Peggy Reeves Sanday teigia, kad, atvirkščiai, nei įprasta manyti, vyriška prigimtis pati savaime nėra užprogramuota smurtui. Seksualinė žmogaus elgsena, nors ir remiasi biologiniais poreikiais, yra veikiau socialinė ir kultūrinė jėga, nei paprastas kūniškas dviejų individų ryšys. Prievarta, antropologės nuomone, taip pat yra kultūrinės konfigūracijos dalis, apimanti tarpasmeninę prievartą, vyrų valdžią ir lyčių atskyrimą, kuri seksualinę išraišką igyja tada, kai harmoningas vyrų ryšys su jų aplinka yra stipriai sugriautas¹¹.

Modernios Vakarų kultūros harmoninga nepavadinsi. Dar 1937 m. Karen Horney¹², kuri savo amžininkų asmenybes pavadino neurotiškomis, publikuoti pastebėjimai kartu su Sanday išvalgomis leidžia suvokti, kodėl smurtas ir prievarta šiuolaikinėje kultūroje dažnai igyja pabrėžtinai seksualinę išraišką. Tai ypač akivaizdu žiūrint televizijoje transliuojamus filmus, kur žaginimo epizodai pateikiami kaip brutalią vyro galią įtvirtinančios, seksualiai stimuliuojančios, vizualinį pasitenkinimą teikiančios, o ne skriaudą atskleidžiančios ir pasipikiti-

¹¹ Сендей, Пегги Ривз, „Социально-культурный контекст насилия: кросс-культурные исследования“, *Гендерные исследования* (6), 2001, p. 88–89

¹² Karen Horney, *Neurotiška mūsų laikų asmenybė*, Vilnius, Apostrofa academia. 2004. (The Neurotic Personality of Our Time, New York, Norton, 1937).

nimą, užuojautą skatinančios scenos. Tokio pobūdžio vaizdai, Susan Brownmiller žodžiais tariant, laiko moteris baimėje, skatindamos sampratą, jog su vyro biologiniu instrumentu reikia elgtis atsargiai, nes jis netikėtai greitai gali virsti blogų ketinimų turinčiu ginklu¹³.

Antra vertus, patys ginklai kartu su įvairiais judančiais mechanizmais ar erdvę skrodžiančiomis raketomis populiariojoje kultūroje įgyja falinių reikšmių, kurios vyrą apibrėžia ne tik kaip karinės, bet ir seksualinės galios subjekta. Remiantis „natūraliais“ lyčių skirtumais, moterims šiame kontekste skiriamas tik pasyvaus taikinio vaidmuo, kuri pasitelkęs vyras gali testuoti savo valdžios įrankius – žvilgsnį, penį, ginklą. Tai ypač gerai iliustruoja *Vakarų ekspreso* skilties *Margumynai* vaizdinė sąranga¹⁴, kur Piece'o Brosnano (Džeimso Bondo) portretas – čia jis, dėvintis kostiumą, laiko statmenai iškeltą pistoletą su duslintuvu ir skrodžia žiūrovus įdėmiu, padėti valdančiu žvilgsniu – gretinamas su juostele vos prisidengusios merginos figūra ir apsinuoginusios aktorės Drew Barrymore portretu.

Pornografiniai prasių formavimo kodai ne tik įteisina smurtą prieš moteris, paverčia jį seksualiniu dirgikliu, bet įperša nuostatą, jog moterys pačios siekia smurto ar seksualinės prievartos. Jos niekad nesako „ne“ pornografijos pasaulyje, todėl ir realiame gyvenime moterų atsisakymą skatinama vertinti kaip gundymo gudrybę. Tokioje mąstymo trajektorijoje ir išžaginimas tėra romantiškas nuotykis.

2004 m. *Utenos trikotažo* vasaros kolekcijos išpardavimą reklamuojantis plakatas vaizduoja du užpuolikus, draskančius marškinėlius nuo merginos, ir jų agresijai besipriešinančią auką. Šiame scenarijuje nesunkiai atpažįstama grupinio išprievartavimo situacija, kur moterimi nepasidalinama kaip atpigusia preke (nukainota 50 %). Tačiau vaizdas kelia ne siaubą, o susidomėjimą. Pirmiausia todėl, kad šią sceną vaidina grupės *Skamp* nariai. Įnirši imituojančiuose Viktoro Diawaros, Viliaus Alesiaus veiduose matyti sunkiai tramdoma šypsena, o Erikos Jeninngs pasipriešinimas neatrodo įtikinamas ar atkaklus. Grupės narių žvilgsnis, nukreiptas į žiūrovus, verčia tikėti, kad visa tai tėra pokštas, kuris kviečia dalyvauti ir potencialius *Utenos trikotažo*

¹³ Сендей, Пегги Ривз, p. 89.

¹⁴ *Vakarų ekspresas*, 2004 liepos 30 d., p. 17.

pirkėjus. Reklaminis vaizdas galėtų būti suprastas kaip raginimas seksti *Skamp* – jaunimo numylėtinių – pavyzdžiu. Kai raktiniu vaizdo interpretavimo kodu tampa ne prievarta, o vaidyba, sukuriamas išpūdis, jog ir vaikinams, ir merginai šis procesas malonus. Todėl netenka stebėtis 2004 m. Lietuvoje atlikto tyrimo¹⁵ „Paauglių požiūris į seksualumą ir seksualinę prievartą“ rezultatais, kuris parodė, jog net trečdalis Lietuvos jaunimo mano, kad daugelis moterų pasąmoningai nori būti išžagintos, o daugelis vyrų – nesąmoningai nori jas išprievartauti.



2004 m. Utenos trikotažo vasaros kolekcijos išpardavimas

¹⁵ Tyrimą inicijavo Respublikinės universitetinės ligoninės Vaiko raidos centras; 2004 vasario–kovo mėn. atliko Rinkos analizės ir tyrimų grupė (RAIT). Imtis – 3000. (BNS pranešimas, 2004 05 17.)

*

Stebint, kaip plačiai pasklidusios kasdienės pornografijos metastazės masinėje kultūroje, kyla klausimas, ar visuomenėje, kurioje seksualumas formuojamas kaip erotiška dominavimo ir pavaldumo išraiška, apskritai įmanomas daiktinimo kodų nekartojantis moterų vaizdavimas? Vizualines moterų reprezentacijos klišes nėra paprasčia transformuoti (ar teoriniu lygmeniu numatyti jų kaitos strategijas). Nagrinėdamas dominuojantį vyriškumą apibrėžiančių prasmių perkūrimus Artūras Tereškinas pastebi, jog „skolindamasis iš atskirties grupių kultūros, sugerdamas atskirties elementų daugybę ir paversdamas juos savo dalimi, normatyvinis vyriškumas nuolat perrašo save specifiniais vyriškumo įvaizdžiais ir strategijomis, kuriomis toks vyriškumas gali būti pasiekiamas“¹⁶. Ir, regis, patikimiausia jų yra žvilgsnio subjekto pozicijos pasisavinimas.

Šis statusas nėra absoliutus. Vartotojiškos kultūros kontekste vyro kūnas taip pat virsta *daiktu*. Tačiau tapęs reginiu, jo įvaizdis įgyja homoseksualumo bruožų, kurie išsaugo vyro teisę į geismo objektą. Vyro įvaizdžio sudaiktinimas moters savaime nepaverčia žvilgsnio subjektu. Vyriškumas gali būti feminizuotas, homoseksualus, neįgalus, senatviškas, nesubrendęs, tačiau simbolinėje plotmėje jis vis tiek disponuoja galią įprasminančiu žvilgsniu. Moterys tuo tarpu atlieka „reginio“ funkciją net ir tuomet, kai išsikovoja socialinį statusą (pretenduoja į prezidento postą, tampa verslininkėmis, politikėmis). Kaip paaiškinti tokį reprezentacijos klišių gajumą? Vienas iš atsakymų slypi pačioje heteroseksualumo imperatyvu paremtoje lyčių sistemoje, kurią atkuria ir palaiko vartojimo kodai.

Reklamos siūlo ne daiktus, o troškimus, kurių stipriausi – seksualiniai. Jos kreipiasi į mus ir mus formuoja kaip geidžiančius ir geidžiamus subjektus. Tačiau įteisina ne bet kokio, o heteroseksualumo normomis pagrįsto seksualumo reprezentaciją ir ją natūralizuoja. Bet kai „natūralius“ lyčių skirtumus įprasminantis heteroseksualumas įgyja „prigimties“ statusą, natūralizuojama ir lyčių sistemai būdinga galios

¹⁶ Artūras Tereškinas, „Kaip dėvėti savo kūną: vyriškumo normos šiuolaikinės Lietuvos masinės komunikacijos priemonėse“. *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje*. Sud. Artūras Tereškinas. Vilnius, Baltos lankos, 2001, p. 103.

arba subordinacijos schema, kuri perkeliama ir įtvirtinama seksualumo sferoje. Taip suformuoti vizualiniai kodai moterį apibrėžia kaip aktyviam vyro troškimui pavaldų objektą ir ignoruoja kitokią jos, kaip aktyvaus subjekto, reprezentaciją.

Taip moterų reprezentacijos problema įgyja netikėtą poslinkį. Aki vaizdu, kad vizualiam diskurse būtina naikinti moters sudaiktinimo klišes. Vyraujančių masinės kultūros vaizdinių žodyną svarbu pildyti negalios, senatvės, etninės tapatybės ir kitais kodais, kurie nepastebimai keičia dominuojantį subjektą apibrėžiančių prasmių lauką ir mažina atskirties pavojų. Tačiau vargu ar visos šios priemonės savaime laidos esmines hegemoninio, nuolat save perkuriančio vyriškumo transformacijas, jeigu kartu nebus siekiama panaikinti šiuolaikinį vizualinį diskursą formuojančios privilegijuotos vyro, kaip žvilgsnio subjekto, pozicijos. Tačiau jeigu normatyvioje lyčių sistemoje, palaikomoje heteroseksualumo imperatyvo, paprastas perspektyvos „apvertimas“ neįvyksta (vyriui tapus stebėjimo objektu, moteris automatiškai netampa stebiniu subjektu), siekiant struktūrinių permainų vaizdinėje lyčių reprezentacijoje, tenka kritiškai permąstyti patį heteroseksualinį imperatyvą.

Artūras Tereškinas

„VYRIŠKA“ TELEVIZIJA: ŽANRAI, GALIOS, PORNOGRAFIZMAI

1. Vyrų krizė, krizinė televizija

Straipsnyje apie šeštojo dešimtmečio Amerikos televiziją Lynn Spiegel pabrėžia, kad tuo metu buvo deramasi dėl ribos tarp to, kas viduje (namų pasaulio), ir to, kas išorėje (ekonomikos). Televizija taip pat buvo įtraukta į „prieštarą judėjimą tarp privataus ir viešojo pasaulių, ir ji dažnai buvo laikoma šio prieštaravimo retorine figūra“.¹ Televizija buvo tarsi antiseptinis langas į pasaulį, bet kartu nestabili, trapi pertvara, praleidžianti įvairias socialines ligas. Ši dviprasmybė turėjo lytinių konotacijų, kadangi televizija „pasidarė esminiu vyriškumo krizės tropu pokario kultūroje“.² Nors apie feminizacijos baimę Amerikoje ir pasaulyje buvo diskutuojama nuo XIX amžiaus, anuomet itin susirūpinta televizija, naikinančia takoskyrą tarp privačios ir viešos sferų bei tapusia galingu įrankiu namų šeimininkių rankose, kurios neva naudojusios technologiją siekdamos griauti seksistines viešumo ir privatumo hierarchijas. Net buvo teigiama, kad naudojamos televiziją moterys kontroliuojančios savo vyrų seksualines aistras.³

Ši įdomi Spiegel analizė leidžia ir mums užduoti svarbų klausimą: ar iš tikrųjų vyrus, nuolat patiriančius feminizavimo baimę, valdo televizija ir moterys? Ar televizija atspindi vyrų ir vyriškumo krizę? Gal

¹ Lynn Spiegel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 213.

² *Ibid.*, p. 229.

³ *Ibid.*, p. 229-231.

iš tiesų yra taip, kaip teigiama itin prasto JAV filmo *Barbè (Barb Wire)* su Pamela Anderson lietuviškame anonse: „Vyrai, klausykit! Pasaulį valdo moterys!.. Pamela Anderson – „kieta Barbè!“⁴

„Kietos“ Barbės akivaizdoje Lietuvos vyrai tikrai gali prarasti vyrišką agresyvumą ir pasitikėjimą. Kaip teigia vyriškumo tyrinėtojai, vyrams vis labiau ima trūkti pasitikėjimo siekiant dominuoti, ir netgi santykiai tarp vyrų darosi vis sudėtingesni ir sunkiau prognozuojami. Vyrai ištikti krizės. Ar tai reikštų, kad pokyčiai, vykstantys visuomenėje, sukelia diskomfortą ir susirūpinimą tiems, kurie atsilieka nuo šio pokyčio? O gal ir tai, kad televizija atspindi šį diskomfortą ir rūpestį?

Tiesą sakant, manyti, kad vyriškumas Lietuvoje išliko nepakitęs, tarkim, pusšimtį metų ir dabar nepageidaujamai keičiasi, būtų tikrai naivu.⁵ Vyriškas subjektyvumas (ir ne tik Lietuvoje) jau ilgą laiką patiria fragmentacijos ir fluidiškumo spaudimą. Vyrams vis sunkiau susidoroti su skirtingais vaidmenimis ir šeimoje, ir visuomenėje, su didėjančia konkurencija darbe, naujais seksualinio elgesio ir vyriško kūno standartais. Tačiau visi šie faktoriai anaipso nereiškia, kad vyrai pralaimi ir praranda dominuojančią padėtį šeimoje bei visuomenėje. Pasak Tamos Modleski, „vyrų galia yra nuolat konsoliduojama krizių ir atomazgų ciklais“.⁶

Tas, kas domisi lyčių problematika, žino, jog kiekvienoje visuomenėje egzistuoja norminis, arba hegemoninis, vyriškumas ir subordinuotos vyriškumo formos. Hegemoninis vyriškumas kaip dominuojanti vyriškumo forma yra esmiškai ideologinė konstrukcija, tarnaujanti materialiniams dominuojančių vyrų grupių interesams. Heteroseksualumas, ekonominė nepriklausomybė, gebėjimas išlaikyti savo šeimą, fizinė galia, racionalumas, moterų bei kitų vyrų valdymas – svarbiausi hegemoninio vyriškumo bruožai. Vadinas, ši visuomenės labiausiai vertinama vyriškumo forma pabrėžia drąsą, agresyvumą, sėkmę,

⁴ 2004 11 02, vakaro anonsas, TV3.

⁵ David Buchbinder, *Masculinities and Identities*, Melbourne, Melbourne University Press, 1994, p. 104.

⁶ Tania Modleski, *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, New York, Routledge, 1991, p. 7.

proto ir kūno tvirtumą.⁷ Hegemoninis vyriškumas ne tik atspindi, pavirtina ir aktyviai kultivuoja lyčių nelygybę bei vyrų dominavimą, bet ir leidžia elito vyrams kontroliuoti žemesnio statuso vyrus remiantis „tarpusavio dominavimo hierarchija“.⁸

Kiekviena vyriškumo forma turi atskirą istoriją su savita diskursyvine struktūra. Vyrų visada apibrėžia save santykiu su moterimis ir jiems svetimomis vyriškumo formomis, kurios vadinamos subordinuotais, arba marginaliniais, vyriškumais (vienas tokių yra homoseksualus vyriškumas). Todėl kai kalbame apie vyrus ir vyriškumą, būtina kalbėti ir apie marginalines vyriškumo formas, ir apie moteriškumą bei moteriškumo formų istoriją.

Analizuojant televizijos politinę ekonomiką reikia kreipti dėmesį į tai, kaip televizijos žanrai ir vaizdiniai bei charakteriai diferencijuojami lytiniu požiūriu. Kita vertus, televizija yra intertekstinis pasaulis, suteikiantis galimybę ne tik reflektuoti vyriškumo bei moteriškumo sampratą, bet ir jas problemizuoti. Tad šiame straipsnyje bus mėginama pažvelgti į keletą „vyriškų“ televizijos žanrų, stengiantis suvokti, ką jie reiškia vyrų subjektyvumui. Kokias vyriškumo trajektorijas brėžia „vyriška“ televizija? Kas kelia nerimą ir vyrams, ir televizijai?

2. „Vyriška“ televizija, „vyriški“ žanrai

Knygoje *Televizijos kultūra* populiariosios kultūros tyrinėtojas John Fiske kalba apie lytiniu požiūriu diferencijuotą (*gendered*) televiziją. Pasak jo, pramogų industrija pritaiko televiziją specifinėms auditorijoms. Pirmiausia, šių programų dizainas ir konstravimas orientuojamas į žanrų, kurie tradiciškai suvokiami kaip vyriški ir moteriški, pasirinkimą. Fiskės nuomone, muilo opera yra moteriška televizijos forma, o veiksmo ir nuotykių serialas (tarkime, įvairūs policijos šou) yra vyriška forma. Moteriškos televizijos formos sutelktos į emocijas ir asmeninius santykius, o vyriškos – į veiksmą ir fizinį konfliktą.

⁷ Michael Kimmel, „Masculinity as Homophobia“, in Mary Gergen and Sara Davis, ed., *Toward a New Psychology of Gender*, New York, Routledge, 1997, p. 226.

⁸ Donald F. Sabo, „Pigskin, Patriarchy, and Pain“, *Changing Men: Issues in Gender, Sex and Politics* 16, 1986, p. 24-25.

„Moteriškoje“ televizijoje pabrėžiamas santykių kūrimas, o „vyriškoje“ – varžymasis dėl galios.

Televizijos žiūrėjimas taip pat yra lytiškai diferencijuota veikla. Tai reiškia, kad mūsų kultūra sąlygoja moteris ir vyrus žiūrėti televiziją skirtingais būdais, skirtingu laiku ir rinktis skirtingas programas. Įvairiuose televizijos žanruose skirtingai artikuliuojami vyriški ir moteriški malonumai.

Tačiau tai dar ne viskas. Televizijoje netgi auditorijos, į kurią kreipiamasi, lytis veikia programų bruožus, kostiumus, apšvietimą, sceninę aplinką. Fiske teigia, kad skirtinguose žanruose net vyriškumas pateikiamas skirtingai. Vyriškumas muilo operose ryškiai skiriasi nuo vyriškumo, gaminamo vyrų auditorijai:

„Geras“ vyras muilo operose, rodomose dienos metu, yra rūpestingas, užjaučiantis ir iškalbus. Jis linkęs ištarti tokius žodžius kaip: „Man nesvarbu materialinė gerovė ir profesinė sėkmė, man labiausiai rūpi mūsų santykiai“. Jis gali kalbėti apie jausmus ir žmones ir retai reiškia savo vyriškumą tiesioginiu veiksniu. Žinoma, jis vis dar ryžtingas, jis vis dar turi vyrišką galią, bet tai galiai suteikta „moteriška“ intonacija... Tokios *macho* charakteristikos, kaip susitelkimas siekiant tikslų, užsispyrimas ir stipriojo moralė, kurie identifikuoja herojų vyriškoje televizijoje, paprastai priklauso „blogiukams“.⁹

Kokios Lietuvos televizijos laidos galėtų būti priskirtos prie vyriškos televizijos? Pervertę *TV anteną* ar bet kurią kitą televizijos programų leidinį galime pradėti vardinti: *Mentai V* (BTV), *Autopilotas*. *Laida apie automobilius* (TV3), *Komisaras Reksas* (LRT), *Ekipažas*. *TV žurnalas* (TV1), *Bušido lyga*. *Kovinio sporto laida* (TV3), *Mirtinas ginklas IV* (LNK), *Slaptas agentas* (Tango TV), *Ksena* (Tango TV), *Amerikietiškos imtynės* (BTV), *Pasaulio futbolas*. *Futbolo apžvalga* (Tango TV), *Sopranai: mafijos kronika* (LNK), *Skydas* (LNK), *Pasaulio ralio čempionatas*. *Ispanija* (BTV), *Nešas Bridžas* (TV1), *Erotikos kolekcija*. *Laukinis karštis* (LNK) ir kt.¹⁰ Kaip matyti, tarp „vyriškų“ laidų dominuoja arba sporto lai-

⁹ John Fiske, „Gendered Television: Femininity“ in Gail Dines, Jean M. Humez, ed., *Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2003, p. 471.

¹⁰ Išvardintos laidos buvo rodomos 2004 metų rugsėjo–lapkričio mėnesiais.

dos, arba veiksmo serialai, arba švelni pornografija (*Ksena, Erotikos kolekcija*).

Kai kurias laidas itin sunku klasifikuoti ir priskirti vienos kurios nors lyties auditorijai, kadangi nedažni Lietuvos žiūrovų tyrinėjimai rodo, jog pas mus ir kriminalinės publicistikos laidos, ir humoro laidos daugmaž vienodai žiūrimos abiejų lyčių. Tai galbūt leistų teigti, kad pastarieji du laidų žanrai orientuojami į moterų bei vyrų auditoriją ir pateikia daugialypį lyčių vaizdą. Tačiau laidos, mūsų priskirtos prie „vyriškų“ žanrų, ne tik nepateikia šitokio vaizdo, atvirkščiai, jos tik patvirtina hegemoninio vyriškumo bei moteriškumo diskursus ir marginalizuoja jų neatitinkančius diskursus.

Kita vertus, televizijos žanrų diferencijavimas lyčių pagrindu neišsprendžia, kad žiūrovai priima šią informaciją automatiškai ir pasyviai. Kadangi tekstai yra poliseminiai, žiūrovai, priklausantys skirtingoms etninėms grupėms ir klasėms bei esantys skirtingų seksualinių orientacijų, gali interpretuoti juos skirtingais būdais bei aplinkybėmis. „Vien tik dėl šios priežasties hegemoninė [lyčių] ideologija nuolat yra tam tikros grėsmės akivaizdoje. Visada gali egzistuoti „rezistentiniai“ tekstų skaitymai“¹¹. Todėl interpretuojant televizijos žanrus ganėtinai sunku pasakyti, ar pateikiamas lyčių vaizdas iš tikrųjų yra pažodiškai priimamas žiūrovų, ar su juo deramasi, kovojama ir jam priešinamasi.

3. Sportas, kova, hegemonija

Sportas mūsų kultūroje suvokiamas kaip viena iš svarbiausių vyriškos iniciacijos vietų, kaip socialiai konstruojama vyriškumo sfera, tvirtinanti hegemoninio vyriškumo idealą. Masinėje sąmonėje sportas laikomas berniuko įvedimu į socialinį pasaulį. Dalyvaujant sporto varžybose berniukai išmoksta „pozityvių“ vyriškų varžymosi, agresijos, fizinės kovos ir protinio tvirtumo vertybių.¹²

¹¹ Kenneth MacKinnon, *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*, London, Arnold, 2003, p. 67.

¹² *Ibid.*, p. 105.

Sportas – kartu ir vienas iš paskutinių tradicinio vyriškumo bastionų vadinamoje „feminizuotoje“ ir „feministėjančioje“ visuomenėje. Lietuvos televizijos rodomose sporto laidose matome fiziškai agresyvi vyriškumą, atsiskleidžiantį futbolo, krepšinio aikštelėje ar bušido ringe. Tai visiškai kitoks vyriškumas, nei tas, kuris pateikiamas muilo operų žiūrovėms. Čia dominuoja hegemoninio vyriškumo smurtas: demonstruojamas kūnas ir raumenys, atakuojama, ginamasi, išbandomos ekstremalios situacijos. Netgi kovinių veiksmo filmų anonsai rezonuoja ši vyriškumo diskursą. Štai filmo *Mirtinas ginklas* anonse sakoma: „Veiksmo kodas yra konfu“¹³. Arba anonsuojant vokiečių veiksmo serialą *Kobra 11* teigiama: „Šie vyrai dirba visą parą. Mūsų saugumas – jų rankose!“¹⁴

Sporto išmanymas ir aistringas sporto žiūrėjimas per televiziją laikomi tikro vyriškumo etikete. Vyru ir vyriškumo dominavimas akivaizdus ne tik sporto laidose, bet ir tarp sporto komentatorių, kurie masinei auditorijai siunčia reikšmingu signalu apie vyrišką elgesį ir vyriškumo standartus, neatskiriamus nuo hegemoninio vyriškumo.¹⁵

Sporto laidos leidžia kalbėti apie analogiją tarp sporto ir profesinių vyrų pasiekimų. Jose matyti, kad vyrų gyvenimai, kaip ir sportas, yra nuolatinė kova, savęs ir kitų disciplinavimas, žūtbutinis varžymasis dėl statuso ir pasiekimų. Vadinas, sportuojančių vyrų vaizdiniai ir apskritai sporto laidos ne tik patvirtina hegemoninio vyriškumo paradigmą, bet ir įtikina vyrus, kad jie turi nuolat kovoti už save. Sporto laidose akivaizdi maskulinistinė besivaržančio laimėtojo ar pralaimėtojo ideologija. Kita vertus, sporto vaizdiniai ir metaforos vizualizuoja vertybes ir elgesio bruožus, kuriuos darbo rinka itin vertina: varžymąsi ir kovą kaip patriarchyjos dėsnį.

Dominuojantys sporto vaizdiniai liudija, kad jis neatskiriamas nuo politikos, nacionalizmo, karo. Kad sportas turi tiesioginę politinę reikšmę, pastebi ir sportuojantys bei nuolat tarpusavio varžybose dalyvaujantys Lietuvos politikai ir populiariosios kultūros žvaigždės. Sporto pergalės žadina nacionalinio pasididžiavimo jausmą, įvairių

¹³ 2004 11 02 vakaro anonsas, TV3.

¹⁴ 2004 11 02 vakaro anonsas, TV3.

¹⁵ *Ibid.*, p. 105.

žaidynių laimėtojai tampa nacionaliniais didvyriais, o politikai, sutinkantys laimėtojus ir juos apdovanojantys, džiūgaujančios tautos akivaizdoje kraunasi sau politinio kapitalo atsargas. Neabejotina, jog nacionalizmas, politika ir sportas įkvėpimo semiasi iš tų pačių „vyrišku“ vertybių aruodo.

Sporto laidose sportas, galia, statusas, ištvermė pirmiausia asocijuojami su vyriškumu. Čia dažniausiai pabrėžiamas „galingas“ vyriškumas, mechaninis–fizinis kuriamo kūno mechanizmas (pvz.: amerikietiško futbolo vaizdinys, reklamuojantis fotoaparatus *Nikon*. Po sportininkų figūromis užrašyta: „Valia – pergalės esmė“. Kiek žemiau – kitas užrašas: „*Nikon* – vaizdo esmė“).¹⁶ Čia iškeliamas superherojus sportininkas, pateisinama jo fizinė ir verbalinė agresija.

Heroiškas, atletiškas vyriškumas siejamas su išlavintu vyro kūnu. Jis sporto varžybose paverčiamas ginklu, nukreiptu prieš kitus žaidėjus. Todėl skausmas ir traumos yra neišvengiamas šių varžybų rezultatas. Nors sportinė agresija reguliuojama ir saistoma taisykliu, mirtis vis tiek gali būti tokios agresijos išdava.¹⁷ Kennetho MacKinnono mąnymu, komandinis sportas „tarp komandos narių kuria stiprų intymumą, kuris yra socialiai įkoduojamas kaip moteriškas. Todėl agresija turi tarnauti kaip šio intymumo ir nepageidautinų moteriškumo bei emocionalumo konotacijų paneigimo priemonė“¹⁸.

Sportinės metaforos ir tropai hiperbolizuoja bei aukština moterų ir vyrų skirtumus. Jie idealizuoja vyrus ir vyriškumą, kartu trivializuodami ir nuvertindami moteris bei jų veiklą. Šios metaforos ir tropai iškelia stiprius ir agresyvius vyrus, o tuos, kurie atrodo silpni, pasyvūs ir nekovingi, pažemina ir sumenkina vyriškumą¹⁹. Tai reiškia, kad sportas kaip kultūrinė institucija reprodukuoja „natūralių“ lyties skirtumų ir lytinio dominavimo ideologiją. Čia verta prisiminti ir Michaelio A. Messnerio teiginį, kad „smurtinis sportas kaip reginys su-

¹⁶ Žurnalas *FHM*, 2004 m. (rugsėjis).

¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹ Sue Curry Jansen, *Critical Communication Theory: Power, Media, Gender, and Technology*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002, p. 195.



sieja vyrus, siekiančius dominuoti prieš moteris, ir kartu padeda konstruoti bei išsiaiškinti skirtumus tarp įvairių vyriškumo formų“.²⁰

Sporte akcentuojamas kūnas, kuris maskulinizuoja ir feminizuoja su juo susijusias praktikas. Todėl sporto laidoje šalia hegemoninio

²⁰ Michael A. Messner, “When Bodies are Weapons: Masculinity and Violence in Sport”, *International Review for the Sociology of Sport*, 25 (3),1990, p. 213.

vyriškumo vaizdinių vis labiau įsigali ir raumeningos, bet kartu seksualizuotos moters sportininkės vaizdinys. Nors sportas priklauso ir moterims, sportininkių vaizdiniai daug dažniau negu vyrų pabrėžia tik seksualumą ir jausmingumą, trapumą ir abejonę. Neretai moterys sporte ir sporto moterys parodomos kaip sekso objektai arba vyrų pagalbininkės. Pastarosios – šokėjos, užpildančios rungtynių pertraukas, dekoratyviniai sekso objektai.

Sportas yra socialiai konstruojamas vyrų, tikinčių, kad dalis sporto elementų yra būdingi tik vyrų fiziškumui ir kūniškumui. Dėl to moterų pergalės sporte nuvertinamos manant, kad moterų gebėjimai ir igūdžiai yra ne skirtingi, bet paprasčiausiai prastesni nei vyrų. Vadinasi, tarsi teigiama, kad sportas yra tiesiog biologinis, o ne socialinis fenomenas.

Moterys sportininkės arba moterys, imituojančios sportininkes, tiesiog alsuoja subordinacija, asmeniniu trapumu ir „pamaiviškumu“. Šiuo požiūriu įdomi grupės *Mango* reklaminė nuotrauka, kuri 2004 metais buvo nuolat spausdinama *Vakaro žiniose* ir kituose laikraščiuose bei žurnaluose. Joje vaizduojamos trys sportine futbolininkų apranga apsirengusios dainininkės su nusmukusiomis sportinėmis kelnaitėmis, droviai žvelgiančios žemyn. Ar tai nėra moters misija sporte – nuolankiai nusirengti ir atsiduoti pornografizuojančiam vyro žvilgsniui? Žvilgtelėkime į švelnios pornografijos Lietuvos televizijoje pavyzdį – *Gintarinę ledi*, kuri buvo rodyta 2004 metų žiemos-pavasario sezonu ir kuri gali padėti atsakyti į šį klausimą.

4. Pornosferos: homosocialinė „Gintarinės ledi“ misija

Tik prasidėjus moterų imtynių laidai *Gintarinė ledi*, bulvarinis laikraštis *Vakaro žinios* rašė: „Rytoj TV3 į *Gintarinės ledi* medaus ringą žengia *Medaus fėjos* – dailiausios merginos, pelniusios ilgakojo manekenių vardą. *Medaus fėjos* – grakščios ir dailios *meduolės*, teisėjų akis džiuginančios ne tik kovos veiksmais, bet ir išvaizda“.²¹ Įdomūs buvo ir kovojančių moterų vardai: Vilnijos Angelas, Rudoji Salamandra,

²¹ Edita Maželytė, „Medaus ringe - ilgakojės manekenės“, *Vakaro žinios* (Priedas *Naujas stilius*), 2003 gruodžio 19 d., p. 10.

Aikštingoji Anakonda, Kupiščio Ekstremalė, Plieninė Magnolija ir kt. Dar įdomesnė imtynių šou koncepcija: moterys buvo vertinamos ne tik pagal sugebėjimą grumtis, bet ir pagal grožį. O gal gebėjimą šokti meduje? Kaip prisipažino viena iš imtynių dalyvių, „tai – ne bušido, tai tik *meduolių* šokis meduje“.²²

Būtina pastebėti, kad *Gintarinės ledi* pavadinimas savaime gana ironiškas ir turi keistų sociokultūrinių konotacijų. Juk pagrindinės gintarinės Lietuvos ledi titulas pelnytai priklauso politikai Kazimierai Prunskienei. Tačiau šalia jos atsirado ir kita gintarinė ledi, laimėjusi pagrindinį prizą – automobilį *Citroen C3* už šoki meduje.

Gintarinės ledi šou liudija ir apie *mainstream* kultūros seksualizavimą bei pornografizavimą, ir apie ironišką požiūrį į besivaržančią ir kovojančią moterį (juk jos rungtyniauja meduje!). Iaudrinta pornografinė vyriška vaizduotė, kurioje pusnuogės moterys erotiškai vartosi meduje, jausmingai apsikabina ir trinasi viena į kitą, sukūrė mums ne tik *Gintarinę ledi*, bet ir kovinį serialą *Ksena*. Pornografinis stilius ir keista moters kūno lokalizacija lipnioje masėje padarė įprastus seksualizuotus populiariosios kultūros įvaizdžius ir kartu vis labiau šalino ribas tarp *mainstream* kultūros ir pornografijos.

Laidoje *Gintarinė ledi* rungtyniaujančiųjų kūnai pabrėžia moterų aktyvumą (kovojančios moterys!), ir jų prieinamumą ne tik objektifikuojančiam vyrų žvilgsniui, bet ir jų homosocialinei aistrai. Atrodytų, kad seksualizuotoje populiariojoje kultūroje sportiškas pornografinis moters kūnas yra viena iš homosocialinių vyrų santyki patvirtinančių priemonių. Todėl galima būtų klausti: ar dabarties kultūroje vyrų homosocialinio ryšio tvirtumas gali būti reprodukuojamas tik šitokiu būdu?

Kaip teigia sporto tyrinėtojai, vyrų sportas iš esmės yra homosocialinė sfera, kurioje vyrų dominavimas moterų atžvilgiu yra laikomas natūraliu. Ir moterys, ir dalis vyrų yra išstumiami iš aktyvaus sporto ir marginalizuojami (pvz.: sportininkų nuotraukose). Sporte vyrai demonstruoja jėgą ir kartu – intymumą; čia vyriškas ryšys turi ir erotinės įtampos.

Žvelgiant į *Gintarinę ledi* matyti, kad ironija ir satyra nuspalvintas šios laidos tonas išryškina gana gilų vyrų susirūpinimą savo lytine

²² *Ibid.*

tapatybe. Tai liudija faktas, kad tik nuolat paversdami moterį mainų objektu, vyrai įtvirtina ir atgamina tikėjimą savo jėga bei galia. Naujų homosocialinių vyriškų ritualų kūrimas pornografinėje *Gintarinėje leidi* ne tik reprezentuoja konvencionalizuotą patriarchalinę galią, bet ir patvirtina vienakryptę heteronormatyvinės kultūros aistrą.

Moteriškos lyties dalyvavimas homosocialiniame ryšyje atskleidžia ir vyriško pasaulio trapumą, ir dar kartą pabrėžia akivaizdžią vyriškumo bei moteriškumo priešpriešą: priešpriešą tarp tvirto, kovojančio, sprendžiančio vyriškumo ir pasimetusio, besimurkdančio meduje, negrabaus moteriškumo.

5. *Cool*: veiksmo ir reklamos televizija

Savo knygoje analizuodami sąvoką *cool* (kuri reiškia šaltakraujiškumą, ramumą, abejingumą) kaip esminę šiuolaikinių postmodernių tapatybės ir asmeninių santykių kūrimo faktorių, Dickas Pountainas ir Davidas Robinsas identifikuoja keturis pagrindinius šios idėjos komponentus: abejingumą, narcisizmą, ironiją ir hedonizmą. Pasak šių tyrinėtojų, *cool* reiškia laisvąją rinką sekso ir asmeniuose santykiuose.²³

Šaltakraujiško atsiribojimo, sąmoningo narcisizmo ir seksualinio hedonizmo idėjos labai ryškios populiariojoje kultūroje: jų rasime ir vyriškos krypties televizijos žanruose, ir vyriškoje reklamoje, ir vyrų žurnaluose. *Cool* bruožai itin akivaizdūs dar viename vyriškame televizijos žanre – veiksmo ir nuotykių serialuose (nuo *Sopranų* iki *Komisaro Rekso*, nuo *Kobros 11* iki *Mentų V*). Šiuos bruožus rezonuoja ir vyriškų higienos, ypač skutimosi, reikmenų reklamos. Tai *cool* vyriškumo, palaikančio distanciją, ironiškai žvelgiančio į moterį bei kitą vyrą ir entuziastingai pasineriančio į jam pasitaikančius malonumus, pasaulis. Kalbant apie tokį pasaulį svarbu pastebėti, kad autonomiškas, santūrus ir šaltakraujis vyras neprivalo valdyti savo seksualumo, kuris suvokiamas kaip savotiška gamtos ir gaivališkumo apraiška jo gy-

²³ Dick Pountain, David Robins, *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*, London, Reaction Books, 2000, p. 14.

venime.²⁴ Šiuo požiūriu serialas *Sopranai: mafijos kronika* ir pagrindinio herojaus elgesys gerai iliustruoja pastarąją idėją.

Vyriškos nepriklausomybės ir narcisizmo mitą įkūnija savimi patikinti ir pasitikėjimą kelianti vyro išvaizda. Televizijos reklamos pabrėžia tokius vyriškumo atributus kaip tvirti raumenys, dominavimas, nepriklausomybė, agresija ir išmanymas. Šiuo požiūriu verta prisiminti automobilių reklamas, kuriose vyrauja laisvas, veržlus, neturintis jokių išpareigojimų, tarsi praradęs traukos jausmą vyras. Tai *cool* vyras *par excellence*.

Kita vertus, *cool* vyro išvaizda vis labiau erotizuojama, akcentuojamas jo seksualumas ir sensualumas. Vyras tarsi pastatomas į erotizuojamos moters poziciją, kuri itin ryški masinėje kultūroje. Tačiau, Denise Kervin nuomone, tai yra įvykę ne dėl to, kad čia stereotipiniai lyčių bruožai ima nykti, bet dėl to, kad reklamai vis labiau reikia naujų būdų bei priemonių „patraukti ir išlaikyti vartotojo dėmesį“.²⁵ Todėl būtų galima argumentuoti, kad *cool* vyriškumas – tai savotiška post-modernaus vyriškumo norma, „suminkštinanti“ tradicinį vyriškumą, bet kartu prie jo prisitaikanti.

6. Išvados: vyriškų baimių ironija

Kaip matėme, trijuose aptartuose „vyriškosios“ televizijos žanruose vyrai siejami su „ekstremaliu sportu“, kūniškais išbandymais, *cool* idėjomis ir kartu su malonumu, kuri suteikia homosocialiniame vyrų ryšyje dalyvaujančios moterys--„meduoliai“: vadinasi, vyrams malonumą kelia ne tik kūniška ištvermė ir jėga, bet ir heteroseksualus hedonizmas, nuspalvintas ironija ir pašaipą. Moterys šiuose žanruose – objektai, reikalaujantys nuolatinės priežiūros bei disciplinos: jas nuolat seka ir normalizuoja pornografizuojantis vyro žvilgsnis.

²⁴ Estella Tincknett, Deborah Chambers, Joost van Loon, Nichola Hudson, „Begging for It: “New Femininities”, Social Agency and Moral Discourse in Contemporary Teenage and Men’s Magazines”, *Feminist Media Studies*, vol. 3, nr. 1, 2003, p. 56.

²⁵ Denise Kervin, „Advertising Masculinity: The Representation of Males in *Esquire* Advertisements”, *Journal of Communication Inquiry* 14 (1), 1990, p. 68.

Sporto laidos, veiksmo serialai ir netgi *Gintarinė ledi* konstruoja save apgaudinėjantį ir sau spąstus spendžiantį vyriškumą. Šie žanrai rodo susirūpinimą savo lytine tapatybe bei lyčių struktūra: dominuojančio ir nugalintio vyro mitas prisideda prie vyrų nepasitikėjimo savimi, susirūpinimo savo vyriškumu ir tradicinio vyriškumo stereotipo nuvainikavimo. Tarp daugybės vyriškų baimių, egzistuojančių kultūroje – socialinio statuso praradimas, senėjimas, lytinė impotencija („Žydroji tabletė – jūsų meilės žaidimų garantija“, – teigiama vienoje iš *Viagros* reklamų).

O kas gali garantuoti, kad tu – vyras? Ar kad tavo išrinktoji yra moteris (prisiminkime realybės šou *Pakvairšę dėl Miriam*, kuriame geidžiama moteris pasirodo esanti vyras)? Visi trys mūsų aptarti „vyriški“ žanrai demonstruoja, kad, siekiant tokių garantijų, vyrams būtina įveiksminta tai, ką tyrinėtojai Donaldas F. Sabo ir J. Panepinto yra pavadinę „dominavimo ryšiu“²⁶, – nuolat pasikartojančią fantaziją, kuri patvirtina vyriškos tapatybės svorį ir „kietumą“.

²⁶ Žr. Donald F. Sabo, J. Panepinto, “Football Ritual and the Social Reproduction of Masculinity”, in Michael A. Messner, Donald F. Sabo, ed., *Sport, Men, and the Gender Order—Critical Feminist Perspectives*, Leeds, Human Kinetics Books, 1990, p. 115-26.

Laima Kreivytė

JI/S: KREIVI ĮVAIZDŽIAI POPULIARIOJOJE ERDVĖJE¹

Kas yra populiarieji erdvė? Aikštė, Akropolis, Europa, televizijos *Džiunglės*? Šiame tekste analizuojama populiarieji erdvė yra ne tiek fizinė vieta, kiek masinės komunikacijos zonos, kuriose produkuojami įvaizdžiai ir gyvenimo būdo receptai. Kokią reikšmę masinei įvaizdžių gamybai turi tikras ir netikras kreivumas? Paprastai analizuojami vyraujančios masinės kultūros įvaizdžiai – tiesūs, teisingi ir normalūs, o kreivi įvaizdžiai tėra tik vaizdo iškraipymas, nukrypimas nuo normos, kurių marginali pozicija tik dar labiau sustiprina dominuojančią vaizdinių sistemą. Tačiau vyraujančiai patriarchalinei ideologijai visai priimtinas tariamas kreivumas – švelnūs tradicinės lyčių tvarkos kryptelėjimai kaip dailus paviršiaus dekoravimo būdas. Pavyzdžiui, mados pasaulis pasisavina androginišką tipažą ir kuria „naująjį vyrą“, suteikdamas jam anksčiau tik gėjų kultūrai būdingus bruožus. Tačiau toks dekoratyvus kreivumas nėra šio straipsnio objektas. Čia kalbėsime apie kreivų įvaizdžių naudojimą trijose popkultūros zonose: realybės šou, rusų popgrupės *Tatu* pasirodymuose ir Madonnos muzikiniuose performansuose. Tačiau pirmiausia išsiaiškinkime, ką šio straipsnio kontekste reiškia žodžiai *kreivas* ir *kreivumas*.

¹ Savo tekste naudoju žodį *ji/s*, kuris nurodo ribinę tapatybę – tai gali būti *jis* arba *ji*, o gali būti *jis* ir *ji*. Angliškas atitikmuo žodis *s/he*. Lietuvių kalbai tinkamesnis variantas būtų *ji(s)*, tačiau toks žodis netinkamas konceptualiai, nes skliausteliai marginalizuoja „s“ – vyriškąją giminę. O kalbant apie ribinius subjektus hierarchinė logika nepriimtina.

Kalbos „kreivumai“

Kalbos požiūriu kreivumą galime išreikšti įstrižu brūkšniu /, kuriu perskiriame žodį į dvi dalis: *ji/s*. Jeigu nepaisytume visų lietuvių kalbos normų, darinys *ji/s*, atmetus vyrišką giminę nurodančią raidę „s“, tampa *ji*, ir atvirkščiai. Šis lankstus, performatyvus, pasirenkamas seksualumas geriausiai atspindi kreivą tapatybę, kuri angliškai vadinama tiesiog *queer*. Taip apibūdinami žmonės, kurių seksualumas neatitinka *privalomo heteroseksualumo* (Adrienne Rich terminas) normų: gėjai, lesbietės, biseksualai, transseksualai, transvestitai ir pan. Dėl politinių priežasčių terminą *queer* siūlau versti *kreivas* arba *kreiva*, nes represinis kalbos normų mechanizmas glaudžiai susijęs su represiniu visuomenės normų mechanizmu. Pavyzdžiui, ištėkėjusios lietuvių moterys virsta „-ienėmis“, – ar ne keista, kad moters gyvenimo virsmą žyminti priesaga skamba panašiai, kaip „mediena“, „vištiena“, „šaltiena“? Angliškas terminas *queer* yra tinkamas nusakyti įvairioms netradicinėms tapatybėms būtent todėl, kad jis nenurodo nei vyriškos, nei moteriškos giminės. Nekatrosios arba neutralios giminės reliktai lietuvių kalboje neleidžia įvardyti – taigi ir steigti – kitokių, ne heteronormatyvių, praktikų. Tiesa, yra tokie „belyčiai“ žodžiai kaip „padauža“, „mušeika“, – bet neigiama jų reikšmė rodo, kad lytiškai neapibrėžtas subjektas lietuvių kalboje (ir kultūroje) nepriimtinas. Terminas *queer* kol kas dar nepavyko sulietuvinti, būta siūlymų *queer* versti *keistas* arba *keista*, bet *keistuolis* mūsų kultūrinėje apyvarčioje turi kone pozityvaus išskirtinumo statusą (*Keistuolių teatras*, daugybė lietuviškų dokumentinių filmų apie įdomius kaimo keistuolius ir pan.), todėl dingsta žodyje *kreivas* arba *kreiva* užkoduotas nelankstumas, nepatogumas². Be to, opozicija *queer* – *kreiviams* žmonėms yra *straight* – *tiesūs* žmonės. O su kuo lygintume *keistuolius* (*strangers*)? Todėl toliau tekste *queer* žmones vadinsiu tiesiog *kreivais* arba *kreivomis*³.

² Būta bandymų sulietuvinti terminą *queer* pridėdant galūnę „-as“, tačiau naujadaras *kviras* skamba kaip koks „keisto vyro“ sutrumpinimas, o visi kreivuliai (nepaisant lyties ir seksualinių preferencijų) tampa vyriškos giminės.

³ Žodis *kreivas* lietuvių kalboje nuo seno naudojamas ir perkeltine prasme, pabrėžiant netaisyklumą, neišbaigtumą, nukrypimą nuo normos. Geras pavyzdys – posakis: „Greitas darbas – kreivas vaikas“.

Kreivi „realybės“ veidrodžiai

Realybės šou dalyviai dažniausiai atrenkami remiantis išoriniu įvairovės principu, panaudotu ir Joelio ir Ethano Coenu filmė *Užvers-ti bobutę*, kur piktadarių gauja sudaro juodaodis, korėjietis, rafinuotas Renesanso muzikos žinovas, bukas apsaugos vyrukas, pusiau neįga-lus pirotechnikas ir pan. Lietuvoje rodomais realybės šou taip pat sten-giamasi aprėpti kuo platesnį visuomenės spektrą ir pademonstruoti taip pageidaujama „politinių korektiškumą“: įvairiuose „realybės“ ak-variumuose, baruose ir džiunglėse dalyvauja dainininkai, juokdariai, politikai, pramogų verslo atstovai, menininkai ir vadinamieji „paprasti žmonės“. „Paprastų žmonių“ atranka ir yra įdomiausia. Iš pažiūros jie turi atrodyti „kaip visi“, bet privalo turėti kažkokių keistenybių. Tai gali būti rėksmingas savo išskirtinumo demonstravimas (*Robinzonų* Ie-va, į negyvenamą salą pasiėmusi vibratoriu) arba smalsumą žadinanti paslaptis – atskleidžiama ne iš karto, bet maždaug laidos viduryje, kai žiūrovų susidomėjimas jau ima silpti. Tokie „slaptieji agentai“ – tarsi uždelsto veikimo bombos arba iš nuotolio valdomos raketos nešėjos. Tačiau ką toks veikėjas arba veikėja gali slėpti? Katalikiškų tradicijų krašte su taip ir nepraužusia seksualine revoliucija ir sovietmečiu dis-ciplinuotais kūnais tokia „paslaptimi“ dažniausiai tampa netradicinė lytinė orientacija. Prisiminkime pernykštį realybės šou *Robinzonai* – jo viduryje staiga „paaiškęjo“, kad vienas dalyvis iš Estijos yra gėjus. Pabrėžtinai reikšmingu balsu laidos vedėjas Vytautas Kernagis karto-jo šį lietuvių ausiai baugų žodį per kiekvieną serijos anonsą. Žinant, kad Lietuva – viena iš homofobiškiausių Europos Sąjungos valstybių, plačiajai auditorijai tie žodžiai turėjo skambėti kone kaip Levitano pranešimai apie karo eigą per Maskvos radiją. Pasklidus tokiai informa-cijai, minėtą realybės šou dalyvį imta stebėti dvigubai atidžiau – jo juokas ir gestai, jau nekalbant apie prisilietimus, nebeatitiko „ipras-tos“ vertinimo sistemos. Pareikšti savo nuomonę šiuo klausimu buvo kviečiami kiti laidos dalyviai. Estas, iki tol buvęs svarbiausias lietuvių Rimo Valeikio konkurentas, galiausiai jam pralaimėjo. Nemenkinant lietuvių pasirodymo reikia pripažinti, kad esto „demaskavimas“ mūsų „robinzonui“ gerokai palengvino užduotį. Tačiau ramus, neižūlus es-

to elgesys tam tikra prasme atliko „šviečiamąją“ funkciją – parodė, kad kreivas personažas nebūtinai yra blogesnis už tiesų ir nėra kam nors pavojingas. Ir kad jų komunikacija imanoma, jei santykių nekaus-
to baimė ir nepasitikėjimas.

Tatu: tikri ir tariami paauglystės „kreivuliai“

Ką žymi *Tatu* fenomenas? Ir kodėl tos dvi scenoje besibučiuojančios merginos užvirė tokią košę žiniasklaidoje? Paprasčiausia būtų teigti, kad tai tėra pigus *Tatu* prodiuserio triukas – parduoti perversiška „nekaltybę“ pagyvenusiems vyriškiams. Argi tie languoti mergaičių sijonėliai ir balti marškinėliai neprimena Gabrielio Garsijos *Marquezo Patriarcho rudens* epizodo apie mokyklinėmis uniformomis aprengtas prostitutės, išleistas „pasiganyti“ aplink nukaršusį vadą? Bet kodėl tada minios paauglių išpirko milijonus pirmojo *Tatu* albumo kopijų? Kai dueto daina *All the Things She Said* pasiekė Didžiosios Britanijos dainų dešimtuko viršūnę, *Tatu* videoklipas turėjo būti parodytas per BBC palankiausiu laiku. Tačiau buvo parodytas tik kitą dieną ir ne tokiu geru metu – neva dėl panašumo į vaikų pornografiją. Tas pats dar anksčiau atsitiko Italijoje. Tačiau kurgi ten pornografija, paprastai tariant – gyvuliškas, vulgariai kūniškas gyvos mėsos perteklius? Klipe matome už vielinės tvoros besiblaškančias mokinukes su uniformomis. Tiesa, sijonėliai kiek trumpoki, o balti marškinėliai gal kiek per daug aptempti. O dar tas kiaurai drabužius merkiantis lietus, išryškinantis kūno formas – it koks sirupas vizualių malonumų ištroškusiam žiūrovui. Lyg to būtų maža, tos mokinukės dar ir bučiuojasi, o bučinys pakartojamas kelis kartus parodant jų veidus stambiu planu. Kodėl tai kelia slaptą smalsulį ir viešą siaubą? Juk kasdien iš ekrano virsta lavonų kalnai, o pokalbių laidų dalyviai pasakoja tokias istorijas „iš gyvenimo“, kad, palyginti su jomis, *Tatu* mergaičių pasiglaustymai veikia primena kačių koncertus ant stogo. Tačiau čia ir pakastas šuo (o ne katė) – kriminalinės kronikos ir pokalbių laidos yra savotiška prievartos propaganda, teisingiau – visuomenės disciplinavimo vizualizacija. Juk neatsitiktinai pokalbių laidos dažnai panašios į teismus, kur kažkas sėdasi į teisiamųjų suolą, o „prisiekusieji“ renkasi studijoje

arba išreiškia savo valią balsuodami telefonu. Daugelis tokių laidų tik žaidžia demokratiją, o iš tiesų įtvirtina galiojančias normas pasikliaudamos anonimiška „daugumos“ nuomone. Jos pagrindžia disciplinuojančių arba tramdančių institucijų būtinybę: individas išstatomas visuotinei apžiūrai, o jo moraliai paliegusi kūną vertina neprofesionali, bet labai dorybinga „komisija“. Tai tarsi grupinės terapijos seansai, milžiniška psichoanalitiko kušėtė, ant kurios prigulę nelaimėliai „gydomi“ nuo tų ligų, kurias gydytojui patogiau nustatyti.

Tokios prievartą tiesiogiai demonstruojančios laidos nieko nestebina, o estetiškai įpakotas *Tatu* videoklipas yra cenzūruojamas arba slepiamas nuo plačios visuomenės net tokiose tolerantiškose šalyse kaip Didžioji Britanija ir Italija. Kodėl? Nes dviejų merginų bučinyš kelia grėsmę patriarchalinei tvarkai ir jos pamatui – heteroseksualumo normai. Pavojinga ne tiesioginė galimybė moteriai patirti malonumą be vyro, bet tai, kad ji atrodo tokia pakankama. Trikdanti – taip, bet prikaustanti, o ne atstumianti žvilgsnį. Tokia beveik „normali“. Ribinė, bet suprantama, beveik priimtina. Ir tie „beveik“ gąsdina. Nes kyla pavojus, jog kaip socialinė norma įtvirtintas privalomas heteroseksualumas, galimas daiktas, nėra joks Dievo valios atspindys ar „natūralus“ evoliucijos rezultatas.

Savo tikrą ar tariamą meilę *Tatu* dainininkės pateikia kaip maištą prieš sustabarėjusį materialistinį suaugusiųjų pasaulį. Neatsitiktinai dainos *Ja sošla s uma* arba *All the Things She Said* videoklipas sukonstruotas merginų ir visuomenės supriešinimo principu. Šlapios ir todėl bejėgės, gal net verkiančios, jos blaškosi už tinklinės tvoros it užspeisti narve žvėreliai. Kitapus panoptikumo stovi sustingusių įvairaus amžiaus vyrų ir moterų minia su lietsargiais. Jie laikosi taisyklių, todėl turi „stogą“. Iš saugaus atstumo jie rūškanais veidais stebi pasikartojantį vyksmą narve: bučinius ir desperatišką daužymąsi į sieną. Techniškai žiūrint, tokia opozicinė klipo struktūra atrodo gana nuobodi: minia nejudą, nes jos funkcija – įkūnyti nepajudinamas normas ir aplinkos spaudimą; merginos juda daug ir chaotiškai, bet labai ribotoje, kone kalėjimo kameros erdvėje. Pabaigoje jos tarsi išsivaduoja iš aptvaro, bet atsivėrusi „laisva“ erdvė – pernelyg tuščia ir abstrakti. Taigi niekas iš esmės nepasikeičia. Tačiau į spastus pakliuvusių paauglių vaiz-

dinys žadina „gelbėtojiškus“ žiūrovų instinktus – taip neseniai pusė Lietuvos „gelbėjo“ į korupcijos voratinklį išipainiojusį prezidentą.



Kadras iš TATU videoklipo *Aš išsikrausčiau iš proto*

Tačiau į kokias pinkles iš tiesų pateko *Tatu*? Atsakymas glūdi grupės pavadinime. *Tatu* – tai ne laikina tatuiruotė, lengvai ir greitai nusiplaunanti nuo odos paviršiaus. Duodamos interviu populiariam Rusijos jaunimo žurnalui dainininkės aiškino, kad jų grupės pavadinimas reiškia *Ta liubit tu* (Ta myli tą). Ant šios tikros ar tariamos meilės pamatų ir statomas *Tatu* karjeros rūmas. (Beje, perėjusi milijonus ekranų, spaudos mašinų padauginta iki begalybės, priešprieša „tikra – netikra“ netenka prasmės, – viskas vis tiek sumontuota ir „sumedijuota“. Koks simuliakro „tikrumo“ laipsnis?) Romantinės meilės modelis vis dar valdo Vakarų kultūrinę vaizduotę, bet pragmatiškai vartotojų visuomenei vis sunkiau dėl jos aukotis. Juk daug paprasčiau, kai „angelai širdeles skaičiuoja“ (*Bavarija*). Kam iki kraujo kovoti dėl mylimosios, jei galima tiesiog kartu gyventi? Tačiau romantinio individo maišto

prieš visuomenę nostalgija niekur nedingo – ir šią nišą puikiausiai užpildo *Tatu*. Ji suteikia tai, ko šiandienos vartotojai labiausiai trokšta: tikrą istoriją. Ir nesvarbu, kad ji surežisuota, kad viskas galbūt yra netgi priešingai, tačiau tas jausmo „nuoširdumas“, „autentiškumas“ ir atviras demonstravimas vis dar nepraranda vertės masinėje sąmonėje. Pridėję tokių populiarių mitų rinkinį kaip „širokaja ruskaja duša“, laukinis Rytų seksualumas ir vaikiškas naivumas, gausite sprogstamąjį popkultūros mišinį. Kad šie stereotipai vis dar gajūs, įrodo dainininkė Ruslana iš Ukrainos, sėkmingai įvaizdinusi seksualią Rytų Europos „laukinukę“ ir laimėjusi *Eurovizijos* konkursą.

Tatu nežaidžia „blogų mergaičių“. Jos, kaip ne kartą skelbta įvairiuose žurnaluose, „tiesiog myli viena kitą“. Ta meilė nėra nekalta, ir jos puikiai suvokia savo viešų veiksmų subversyvią politinę galią. Kai ant scenos iškviečia vyrukus ir siūlo jiems bučiuotis, jos elgiasi kaip tikros manipuliatorės (galbūt lygiai taip pat su jomis elgiasi garsusis vadybininkas). Tačiau negalima nepripažinti stereotipus ardančio *Tatu* poveikio. Jos dainuoja apie berniuką gėjų ir meilę robotui (madinga kyborgo tema), į jų kreivą peizažą įsirašo klounai ir karuselės, o malonumą suteikia paprasti judesiai, videoklipe derinami su masine sovietmečio gimnastika ir šunų kopuliacija.

Tačiau kiekvieno pasirodymo metu besikartojantys bučiniai greitai prarado revoliucinį šokiruojantį poveikį. „Tikra istorija“ grįsta *Tatu* kelionė prarado pagreitį, nes „tikra istorija“ turi laimingą arba nelaimingą pabaigą. Kiek laiko galima lėkti *200 km/h prieš eismą* (pirmo albumo pavadinimas), net jei vairuoji patį pragarą (rūkstantis miškovežis videoklipe *Mūsų nepavyks*). *Tatu* užsižaidė dviprasmybėmis ir „tikra istorija“ virto arogantišku maivymuisi (gandai apie planuojamas vestuves po vandeniui). Kita vertus, bandydamos žaisti pagal „normalias“ žaidimo taisykles dainininkės pasmerkia save pralaimėjimui (*Eurovizijos* konkursas).

Tam tikra prasme „kreivos“ *Tatu* merginos tikrai „išėjo iš proto“ (taip vadinama populiari jų daina) savo pasirodymuose vėl atskirdamos protą ir jausmus, tačiau šį atskyrimą jos pelningai pardavė. Deja, išaugusios iš maištingos „paauglystės“, jos taip ir neišmoko žaisti suaugusiųjų žaidimų. O gal tiesiog „meilė“ baigėsi ir atėjo gedulingas praeties apmąstymų metas?

Popkaralienė kreivame soste

Skirtingai nei *Tatu*, Madonna niekada neapsimetinėjo kurianti „tikrą istoriją“. Pasirinkdama provokuojančius įvaizdžius, ji kūrė šou, spektaklį, kas kartą iš naujo perrašydama žaidimo taisykles. Nė vienas iš begalinio įvaizdžių rinkinio nepretendavo būti tikroju jos „aš“, bet visi kartu jie kūrė tą monumentalią Madonnos ikoną, kuri jau seniai tapo amžinojo sugrįžimo mito iliustracija popkultūroje. Vestuvinę suknelę keitė vyriškas kostiumas, prostitutės vaizdinį – kone šventoji motina, seksualią blondinę – „kieta“ lesbietė, etc. Tačiau išliko svarbiausi bruožai – autoironija ir subversyvumas. Kai kurie už mažumų teises ne vien tekstais kovojantys kritikai priekaištavo Madonnai, kad ji naudojasi gėjais šokėjais ar juodaodžiais siekdama sau naudos ir paversdama juos egzotiška dekoracija, kad neatsižvelgdama į realius



Madonna MTV muzikinių videoklipų apdovanojimu ceremonijoje 2003 m.



Madonna ir Cristina Aguilera MTV muzikinių videoklipų apdovanojimų ceremonijoje

skirtumus ir priešišumą tarp „homo“ ir „hetero“ bendruomenių, tiesiog užsiiminėja „subkultūriniu turizmu stiliaus lygmenyje“ (Pamela Robertson)⁴. Arba kad ji gali būti „tokia kreiva, kokia tik nori, bet tik todėl, kad mes žinome, jog ji tokia nėra“ (Crimpas ir Warenas)⁵. Žinoma, daug patogiau užsidėti kreivumą kaip kaukę, kurią gali bet kada pakeisti, negu vaidinti (ar bandyti įgyvendinti) kreivą meilės istoriją. Tačiau ar priekaištai dėl netikro kreivumo nepanašūs į atkaklius žiniasklaidos bandymus išsiaiškinti, ar *Tatu* dainininkės tikrai miega kartu?

⁴ Pamela Robertson, *Guilty Pleasures – Feminist Camp from Mae West to Madonna*, London and New York, I.B. Taurus & Co., 1996.

⁵ Douglas Crimp and Michael Warner, 'No sex in Sex' in Lisa Frank & Paul Smith, *Madonnarama: Essays on Sex and Popular Culture*, Pennsylvania, Cleis Press, 1993.

Masinėje kultūroje vis labiau plintantys kreivi vaizdiniai kaip tik ir skatina permąstyti priešpriešas „tikra – netikra“, „igimta – socialiai sukonstruota“. Šiuo požiūriu Madonna, *Tatu* ir realybės šou dalyvaujantis gėjus atsiduria vienoje barikadų pusėje nepriklausomai nuo to, ar jie tikrai yra „tokie“. Reikia įvertinti ne tik vadybininkų keliamą triukšmą ir milijoninius pelnus, bet ir subversyvų popkultūros „slaptųjų agentų“ potencialą, jų gebėjimą ne tik produkuoti, bet ir laužyti mąstymo stereotipus. Ir gal nužengus nuo aukštosios kultūros dramblio kaulo bokšto paaiškės, kad iš tiesų nėra jokių barikadų, kad tiesumas taip pat yra sukonstruotas, o lytis – performatyvi (kaip įrodinėja Judith Butler savo knygoje, o Madonna – savo spektakliuose). Ir tada kreivumas nebeatrodys kaip egzotiška vaizdo deformacija ar tranzitinė ego stotelė, bet taps įprasta kasdienybės forma.

Paulina Eglė Pukytė

VISUOMENĖS BALSAS IR LYTIS INTERNETE

Apie internete spausdinamų tekstų komentavimą kaip šiuolaikinių folklorą ir apie lyčių traktuotes šioje totalaus anonimiškumo ir fiktyvių tapatybių terpėje

Naujieji europiečiai

Vienas naujasis europietis, kaip ir tūkstančiai kitų iš Lietuvos, palikęs namie žmoną ir mažą vaiką, atvyko į Londoną užsidirbti pinigų (nemukėdamas anglų kalbos); visą mėnesį negalėjo rasti darbo, prisigėrė, metro stotyje nepadoriai užkabino nepažįstamą moterį, ranka palietęs jos krūtį, neva norėdamas paklausti, kaip nusipirkti bilietą; buvo areštuotas, nuvežtas į policiją, apkaltintas seksualiniu priekabiavimu, gavo nemokamą juridinę ir lingvistinę pagalbą, stojo prieš teismą, neprisipažino esąs kaltas, nes neižvelgė savo veiksmuose nieko bloga, be to, nelabai ir prisiminė, kas įvyko; remiantis liudytojų parodymais prisiekusiųjų tarybos buvo pripažintas kaltu ir nuteistas šešioms mėnesiams kalėjimo. Nelabai suprato, kas čia dedasi ir kodėl, ir savo pasipiktinimą esama situacija išreiškė tokiu sakiniu: „Va tau ir Amerika – laisva šalis“.

Fenomeną, apie kurį čia kalbėsiu, priskirčiau veikiau masinei, o ne populiariajai kultūrai, nors šios dvi sferos gerokai persipina viena su kita. Populiarioji kultūra – tai, kaip žinia, institucijų sukurta kultūra masėms vartoti. Čia kalbėsiu apie tam tikrą pačių masių, t.y. liaudies kultūros apraišką, šiuolaikinį folklorą.

Mano tekstai spausdinami atskira skiltimi daugeliui žinomoje interneto žinių svetainėje *www.omni.lt*. Rašau savo vardu apie tai, kas vyksta aplink mane, tačiau ne visai iš savo požiūrio taško. Teisingiau sakant, mano vardu naudojasi herojė, turinti ne tik mano, bet ir kitų žmonių, ir apibendrintų bruožų; ir ji vienaip ar kitaip reaguoja į aplinkinį pasaulį, teisingiau – užsienietės gyvenimą Londone. Būtent jos akimis žiūrėdama aprašinėju įvairius populiariosios kultūros reiškinius, nacionalinio charakterio bruožus ir panašius dalykus.

Tokios laikraštinio tipo interneto svetainės bei laikraščiai, perkelti į virtualią elektroninę erdvę sukūrė, mano manymu, visiškai naują virtualios komunikacijos formą – straipsnių ir tekstų komentarus internete. (Čia, beje, nekalbėsiu apie vadinamąsias pokalbių svetaines, kurios skirtos tik masinio vartotojo komunikacijoms tarpusavyje, nes tai kitas reiškinys, ir su juo beveik nesu susipažinus.)

Aš nežinau, kieno geniali idėja, bet greičiausiai tai pats interneto pobūdis – viena vertus, visuotinio prieinamumo ir, kita vertus, visiško anonimiškumo – nulėmė šito reiškinio atsiradimą. Vis dėlto tai nauja, niekad anksčiau neturėta galimybė masėms pasisakyti, ir galimybė tiems, kurie faktiškai kuria populiariąją kultūrą, išgirsti kažkokią tiesioginę, spontanišką, nors ir anoniminę, nuomonę. Ar ta nuomonė prasminga, sviri, efektyvi, ar įdomi, čia jau kitas klausimas (dažniausiai nei prasminga, nei įdomi, nei efektyvi, o tiesiog kvaila ir agresyvi), bet ji egzistuoja dabar jau ir rašytine bei kitiems masiškai prieinama forma, – nors ta forma ir neišliekanti, virtuali, be to, cenzūruojama (bent keiksmažodžių požiūriu), – o ne tik šnekamąja, t. y. draugų rate prie bokalo ar taurelės kaip senais laikais. Taigi šitie pasisakymai, mano nuomone, reiškia, kad vis dėlto rodo kai kuriuos žmonių mąstymo simptomus ir tendencijas.

Tenka pabrėžti, kad čia negaliu pasiremti kokiais nors rimto ir metodiško šio reiškinio tyrimo duomenimis ir pasakyti, jog esu išsamiai ir metodiškai jį ištyrusi – tai veikia tik paraiška tokiam tyrimui, – todėl kalbėsiu vėl apie save ir tiesiog pateiksiu jums keletą masinio interneto vartotojo reakcijos pavyzdžių – daugiausia į *mano* internetinius esė. Žinoma, negalima pagrįstai tvirtinti, kad *omni.lt* „gatvės tekstų“, kur yra ir mano skiltis, skaitytojai, o tuo labiau tie, kurie komentuo-



FOTOGRAFIJA: PAULINA PUKYTĖ

STILIUS: PAULINA PUKYTĖ

MAKIJAŽAS: PAULINA PUKYTĖ

FOTOŠOPAS: PAULINA PUKYTĖ

MANEKENĖ: PAULINA PUKYTĖ

Gyvatės odos švarkas - £ 25,
Outlet, Londonas

Kelnės - gimimo dienos proga
padovanojo draugė Arūnė,
paėmusi iš 8-to dešimtmečio
itališkų drabužių siuntos,
atvežtos į Vilnių
10-tame dešimtmetyje

Šortai - šviežiai nukirpti džinsai,
kuriuos atidavė draugė Audronė,
nes pati į juos nebetilpo

Akiniai nuo saulės - 19 Lt.,
Maxima, Vilnius,
kur draugė Aida pirkė sau,
o paskui padovanojo,
nes jai nuo jų svaigo galva

Rankinukas - atsiųstas 1977 metais
iš Floridos giminių, kurie
1944 metais pabėgo
nuo rusų į Ameriką

Batai - £ 135, Office, Londonas

Žiedas - padovanojo mama,
perdariusi iš močiutės
auskaro, nes antras auskaras
buvo pamestas

JŲ PAPROČIAI

Paulina Pukytė

From: Saulius <ajs@remo.lt>
Sent: 21 May 2004 08:50:07
To: <paulinapukyte@hotmail.com>
Subject: Per daug asmeniskumo

Visiskai netinka viesai destyti savo
asmeninius dalykus.
Geriau manau atrodytum levos kostiume.

Pagarbiai Saulius Pilkis

Tel: +370686052** mob.
+370346604**
+370346604**
+370346604**
Fax: +370346604**
e-pastas: ajs@remo.lt
i2243@yahoo.com



ja, atstovauja visiems visuomenės sluoksniams, tačiau vis dėlto tai yra vienas iš masinio populiariosios kultūros vartotojo porūšių.

Čia taip pat nesigilinsiu į tai, jog komentuotojams rašytoju, žurnalistu ar kritiku tekstai iš tiesų yra tik pretekstas išlieti savo pyktį, kompleksus ir pan. (kartais straipsnio nė neperskaito, arba perskaito tik pobėgšmais, ir, šiek tiek apie jį užsiminę, ima ginčytis tarpusavyje – neretai visai apie ką kita) bei galimybė pademonstruoti tai, kad apie viską žino „daug geriau“.

Apsiribosiu tik lyčių klausimais.

Internete viename puslapyje beveik kiekvieną dieną gaunu tokio turinio elektroninio pašto žinutes: „*pukyte, enlarge your manhood safely and painlessly*“ (pukyte, padidink savo vyriškumą saugiai ir be skausmo), o kitame puslapyje mane nuolat atakuoja vien dėl to, kad esu moteris.

Suprantama, pirmasis atvejis iš dalies yra sutapimas ir atsitiktinumas. Kaip žinia, tik labai nedaugelyje lotyniškais (tai yra vakariečiams suprantamais) rašmenimis rašomų arba transkribuojamų pavardžių atsispindi lytis, nekaltant apie šeimininę padėtį, ir todėl *spamo* siuntėjai šito nežino ir nesitiki. Jie bando visus iš eilės – gal pataikys, į ką reikia, ir tarp lyčių jokie skirtumo nedaro, nes neturi tam jokio pagrindo. (Be to, nedaug kas rašo savo pavardę elektroninio pašto adrese.)

Tačiau, antruoju atveju, komentuotojai, kurie atsiliepia į mano tekstus internete, yra lietuviai ir iš mano pavardės gali spręsti, kad aš moteris, be to, jų nuomone, dar netekėjusi, ir, vadinasi, – už tai labai ačiū – dažniau esu jauna ir nepatyrusi, negu beviltiška senmergė. Bet kuo paremtas jų įsitikinimas, kad tai tikra mano pavardė? Jeigu aš rašau internete pasivadinusi Pukyte, vadinasi, esu jauna mergaitė, o ne, pavyzdžiui, pusamžis vyriškis? Ko gero, vien tik dėl priesagos „-ytė“ susilaukiu tokių „malonybinių“ kreipinių iš savo skaitytojų:

Tai ka, Pukyte, vis i Lietuva traukia, kad lietuviskai rasineji? O gal tu, vaikel, verčiau gauk angliska pasa, ismok rasyti angliskai ir tapk normalia anglu zurnaliste?

Suprasčiau, jeigu jie kreiptųsi į mano rašinių heroje, nes ji tikrai yra moteris, bet ne, jie visuomet atakuoja mane asmeniškai, kaip autore. Pavyzdžiui:

Paskaiciau straipsni ir pabandziau isivaizduoti Autore: lasinukus ir balta misraine megstancia, bet vienisa pusiauprofesionalia sokejele:-) Idomus vaizdelis gavosi. Vienzo, linkiu Autorei gero, juodbruvai usuoto ukrainietisko kui..., pardon, sokiui partnerio:)

Je | 2004.05.21 12:14 |

Tuo tarpu patys komentuotojai niekada nesivadina tikraisiais savo vardais ir pavardėmis, o ir slapyvardžiai retai atspindi jų arba apskritai lytį. Tačiau tokie personažai kaip **XXL**, **Je**, **Jo**, **AB**, **CD**, **cool** ir pan. daro lytimi ir lyties stereotipais pagrįstus, dažiausiai, aišku, seksistinius pareiškimus. Pavyzdžiui, kažkas, pasivadinęs ar pasivadinusi, **lyga**, rašo tokį atsiliepimą į mano esė:

ka ta vista cia nesamones pliauskia geriau tegul eina kiausiniu peret.

lyga | 2004.05.04 08:28 |

Žinoma, sprendžiant iš teksto, tai greičiau vyriškos nei moteriškos giminės atstovas, tačiau šimtu procentų šito tvirtinti negalime.

Be abejo, interneto viešumas yra labai sąlygiškas, ir dėl anonimiškumo bei minimalios cenzūros jame gali būti visko, tačiau iš to ir galima tiesiogiai spręsti apie masinės publikos, ar bent jau jos dalies, mąstymo pobūdį.

Štai kad ir toks pasisakymas, pasirodęs po mano straipsnio apie lietuviškos fotografijos parodą Briuselyje ir apie mūsų atstovų Europarlamente (tarp jų ir vertėju) – o ne menininku – nesugebėjimą kalbėti užsienio kalba:

Vargas VU filologei - ji taip kencia del to netaisyklingo pusiausventos anglu kalbos vartojimo, kad net netyycia azumirse esme. Taigi, mes apie fotografija, katyte. Patikek, pasaulyje daugybe ispanu, prancuzu, italu, meksikieciu ir tt menininku, kurie kalba SIAUBINGA, lauzyta, darkyta anglu kalba. Ir kas is to? nagi nieko. Niekam tas neidoomu... Isskyrus katytes is filologijos fakulteto, taip ir nesugebancias uzciuopti esmes. Meno jega ir potencia gludi ne anglu kalboje. Mes ja tiesiog naudojames kaip visiems prieinama, nebrangia, tinkama kiekvienam beveik nykuoliui priemone. Tik tiek. Atsipalaiduok...

durun | 2004.05.16 02:03 |

Turiu pažymėti, kad aš jokia prasme nesu iš filologijos fakulteto, ir apskritai su VU bei jo fakultetais neturiu nieko bendra. Esu dailininkė ir šiuo metu studijuoju fotografiją, apie kurią šis komentatorius kaip tik ir sakosi išmanęs daug geriau negu aš. Be to, jis visiškai neabejoja ne tik dėl mano lyties ir amžiaus grupės, bet ir dėl profesijos ar užsiėmimo. Kokių pagrindų? Man šiek tiek neaišku, ar žmogus daro prielaidą, jog aš filologė dėl to, kad rašau apie anglų kalbos vartojimą, ar naudoja „VU filologę“ vien perkeltine prasme, kaip seniai ir gerai žinomą seksistinį stereotipą. Bet kuriuo atveju, vartoja šį stereotipą sąmoningai. Tačiau įtaria, kad vien tai gali nepakankamai įžeisti bei pažeminti, ir dėl stiprumo prideda dar vieną stereotipą: aš tampu „kattyte iš filologijos fakulteto“.

Gaunu ir daugiau tokių atsiliepimų, niekinančių neva mano ir neva moterišką siuvėjos profesiją, pavyzdžiui:

Matyt, nieks neprastume Pukytes su pagalvytem i urma, tai dabar nuoskaudas lieja:)

jo... | 2004.04.30 11:42 |

O štai toks pasisakymas, manyčiau, skirtas būtent man ir kaip moteriai, kad „žinočiau savo vietą“:

Na, suprantamas damos noras „ishsishokti“ ir atsidurti demesio centre, bet mieloji, jeigu neturite idomos temos, tai kam tada apskritai rasote? Tik tam, kad viesai paskelbti savo pavarde ir pasijusti zinomai? Tikriausiai ir „atsiliepiamus“ rasote pati (be abejo, tik teigiamus:)

T.W. | 2004.05.21 12:29 |

Čia ratas apsisuka, ir grįžtame beveik ten, kur pradėjome, nes esu kaltinama tuo, kuo pati iš pradžių apkaltinau savo tekstų komentuojuos.

Paskaičiusi dviejų kitų merginų tekstus tame pačiame skyriuje, rašinių komentaruose seksistinių pasisakymų neaptikau. Vadinasi, tokius skaitytojų komentarus lemia ne vien mano hipotetinė lytis, ne vien tai, kad rašau, bet ir kažkas, slypintis pačiuose mano tekstuose.

Kas? Kitų minėtų merginų rašiniai buvo arba gana objektyvūs kelionių aprašymai, arba, atvirkščiai, gana intymūs pasakojimai apie vaikus, meilės istorijas ir pan., ko mano rašiniuose beveik nėra. Taip pat žinau, kad moterys, rašančios apie lyčių lygybės ir apskritai feministines problemas, susilaukia dar aštresnių ir dar atviriau ižeidžiančių komentarų, tačiau aš šių temų tiesiogiai nenagrinėju. Jeigu prielaidai, kad mano straipsnių autorė vis dėlto yra moteris, neprieštaraujama, kas gi tuose straipsniuose taip erzina tam tikrą skaitytojų dalį? (Apie gausius mano rašinių gerbėjus šiuo atveju nekalbu.) Asmeniškumas? Tačiau ne konvencinis vyro ir moters santykiais paremtas asmeniškumas, kurio apstu minėtuose kitos merginos rašiniuose – daug kam patinka tokios pikantiškos detalės, – bet būtent lyčių stereotipais nepaiškinamas, arba galbūt kažkoks androginiškas, asmeniškumas. Jus erzina tai, kad „mergaitė“ drįsta turėti asmeninę bei kritinę nuomonę ne vien apie „moteriškus reikalus“.

Gender,
Media, and
Mass Culture

Audronė Žukauskaitė

INTRODUCTION

This collection of articles *Gender, Media and Mass Culture* is based on the papers of two conferences initiated and organised by the Center for Equality Advancement (Vilnius). The first conference *Gender and Cinema* (2003) examined the ways of constructing sexual identity and representations of gender in the cinematic tradition; the second conference *Gender and Pop Culture* (2004) focused on the images and stereotypes of gender in popular and mass culture. Those conferences continued the project that was initiated by the Open Society Institute (OSI) Network Women Program and started in 2003, *Mass Media and Gender Policy Program*, which consisted of public discussions and the cinema forum *Gender Montage: Paradigms in Post-Soviet Space*.¹ The emergence of those conferences in our cultural space may be considered not only as an intellectual, but also as a political event: in Lithuania, the construction and representation of sexual identity have been considered not as the 'natural' given, but as a political system of power leverage whose self-evidence it is necessary to question.

Similar collections are not new in the West, but in Lithuania this is one of the rare attempts to relate feminist theory to a specific analysis of cultural phenomena. One could only guess why such attempts are so rare. The tradition of academic feminism started in Lithuania in 1992, when the Centre for Gender Studies was founded at Vilnius University. Since then, it has been offering courses presenting differ-

¹ For exhaustive information on the events see the webpage of the Center for Equality Advancement www.gap.lt.

ent perspectives on the interpretation of gender and continuously editing the publication *Feminism, Society, Culture* (*Feminizmas, visuomenė, kultūra*). The anthology of feminist texts published on the initiative of the Open Society Fund Lithuania, *Feminist Digressions: The Conception of Woman from Ancient Greece to Postmodernism*, should be mentioned as a significant event.² It could have become, but has not, the beginning of a series of such translations: it was followed only by arbitrary, sometimes unprofessional translations of non-influential feminist books, which did not have followers and did not form a solid tradition.

It is difficult to answer why feminism has not become a political priority in Lithuania. I think only research into the regional – Eastern European – dimension could answer this question by revealing how social and political priorities have changed and new identities have formed. In the territory of Eastern Europe, we see not only a collision between different formations, capitalism and socialism, but also many heterogeneous contradictory phenomena. An example of such a self-contradictory formation could be the Social Liberal Party (how could socialism be reconciled with liberalism?), or Lithuanian feminism for which the aspirations for emancipation go together perfectly well with the standard, sexist masquerade of femininity, which women themselves want to perform. We will be able to classify these phenomena, or describe their causes, only after comprehensive research revealing how the conception of gender politics has changed in different areas of humanities and social sciences.

Such an investigation encounters first of all the problem of translation in the widest sense of the word: Western theories are being translated and adapted to solve regional problems, but a translation is never ideal; there is always something left untranslated; sometimes mistranslated; often the translator is mistaken. Due to huge economical and social differences, Western theories often are simply not appropriate to interpret our cultural phenomena; however, even mistakes and inadequacies may be meaningful; they generate, although indirectly, certain signification. Most of the authors in this collection,

² *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, ALK, Vilnius, Pradai, 1995.

I suppose, have encountered the problems of translation: some by moving from London to Minsk, others, from Vilnius to London. The experience of these people is unique, for they are forced to play according to different rules of the game and at the same time not to lose their identity. This combination of experiences also means translation in the narrow sense of the word, because concepts have to be defined, the vocabulary has to be unified. Most concepts of feminist theory still do not have clear equivalents in the Lithuanian language, for instance, the word 'queer' is still left in the original because there is no consensus about an equivalent. The word gender is sometimes translated as 'sex' (*lytis*), such an imprecise translation has already taken root in Lithuania, or as 'sexual gender' (*seksualinė giminė*) – this term still waits to be legitimised.

I. Feminist Theories in the Context of Late Capitalism

In order to understand better the specific status of feminist theory in the Eastern European region we have to analyse rather more fundamental issues: the emergence of the capitalist reality and its collision with Post-Soviet rudimentary phenomena. It would seem that the challenges of globalisation and capitalism should smooth out and equalise gender differences, for capitalism acts as a powerful unifying force that reduces moral sentiments about the ability to produce and consume. Nevertheless, it is a paradox that this unifying mechanism has different influences on different sexes. The article by the Australian feminist Lucy Tatman, "Innocence Demanded: The Global Production and Consumption of Female Virginity" reveals precisely how the anxiety over geopolitical changes and fears created by the coming of the third millennium was channelled through female virginity. Why precisely the feminine? Because the female figure has always been the imaginary other, into which fears are transferred and thus made public. Tatman observes that in the contemporary world, there are less and less untouched territories where the ghosts of our imaginary fear could hide: the Iron Curtain has been breached; its space has been conquered – fear returns home, and one has to get rid of it

somehow; one needs to control it. This is why there are attempts to invent the other that would channel this anxiety: Tatman argues that female virginity is being artificially 'invented' in order to compensate for man's horror in the face of the global world and to reconstruct His significance and balance. Here Tatman behaves similarly to the anthropologist Mary Douglas who said, while analysing primitive communities, that the requirements for 'virginity' and 'purity' act in reality as a repressive social mechanism.

The article by the British scholar Benjamin Cope (currently based in Warsaw), "Gender and Pop Culture with Deleuze and Guattari," also focuses on the mechanisms of social violence created by the synthesis of capitalism and pop culture. Cope refers to the interpretation of capitalism as presented by the French philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari, according to which production and desire is one and the same thing. Popular culture reveals most precisely that desire is inseparable from capitalist consumption; in its own turn, the production and consumption of certain objects is impossible without the investment of desire. Thus it would seem that this economy of capitalist desire should solve gender antagonism, for, as Cope points out, sexuality is everywhere and at the same time nowhere. Gender differences as such lose meaning, for the new subjectivity is defined by constant becoming and transgressing the defined territories of gender, class and the Oedipal family. However, although the theory of Deleuze and Guattari seems to be liberating and radical, it does not abolish the violence and inequality that really exist in history. On the contrary, it creates the illusion of liberation, a certain inner transgression, which, according to Cope, appropriates even liberty and turns it into a commodity.

We could say that this inner transgression is the most important mechanism helping to construct symbolical meanings and values. Capitalism, whose 'spiritual expression' is popular culture, functions by experimenting with its limits and constantly shifting those limits. Thus, it is not surprising that marginal themes, for instance, the style of sexual minorities in Madonna's performances, start functioning successfully next to the mainstream sexist ideology present in popu-

lar culture. Yet, I do not think that these cultural grafts or inserts mark tolerance: rather this is a conscious incorporation of the alternative and the extreme, which does nothing to abolish the position of the mainstream – but even consolidates it. Both capitalism and popular culture function by ordering transgression, including and pre-visioning the exclusion that could destroy them.

II. Cinematic Representation of Gender and Criticism

The articles included into the second chapter explore cinematic representations of gender and, at least partially, reflect different schools of film studies. Almira Ousmanova analyses films as cultural texts, as specific documents of the history of emotions. In her article “Re-making Love: Love and Sexual Difference in Soviet and Post-Soviet Cinema” Ousmanova approaches films as a cultural semiotician revealing how certain images or vantage points render a different representation of love and form a different ideology of gender roles. It is obvious that films function as ideology from the comparison of two different films based on the same script: *Once Again about Love* by Georgy Natanson (1968) and *Sky. Plane. Girl* by Vera Storozheva and Renata Litvinova (2002). The precise and consistent analysis ‘unwraps’ those films as the documents of different political and social epochs showing that even ‘spontaneous’ emotions are determined by the political and social context. In this sense, her article confirms the concept investigated by Benjamin Cope that each manifestation of desire is already a political manifestation; in its own turn, politics is impossible without the investment of desire.

Renata Šukaitytė’s article “A Woman with a Camera: New Vision, New Identities” reflects on the tradition of feminist film criticism manifestations of which emerge in Lithuania only in the 1990s. Laura Mulvey’s article “Visual Pleasure and Narrative Cinema”³ is very important for feminist film criticism: it was the first to show so conspicu-

³ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” in *Visual Culture: The Reader*, edited by Jessica Evans and Stuart Hall, London, Sage Publications, 1999, pp. 381–390.

ously that the cinematic gaze usually belongs to a man, and women in cinema are just a fascinating and enchanting spectacle. It is this opposition formulated by Mulvey that initiated the avalanche of feminist criticism, which started to doubt the 'naturalness' and 'self-evidence' of the stereotypical representations of women. While continuing this critical tradition, Šukaitytė asks: Where is the camera's 'eye' directed when the camera appears in a woman's hands? While analysing the work of Lithuanian film directors and video artists, Šukaitytė discusses new strategies of vision, new models of identity, which are being created consciously or unconsciously under the open or secret influence of feminist theory.

Although the starting point of the article by Artūras Tereškinas "Queer Theory, Queer Gaze and the Male Body: from Jean Genet to Derek Jarman" is also Laura Mulvey, his research represents the queer theory and film criticism based on it. It is difficult to explain or define the concept 'queer': in spoken language queer means strangeness, inadequacy; it is due to this significance that scholars have chosen this word as a term for non-conventional and unstable sexual identities. As Tereškinas writes, queer theory, like contemporary film criticism, raises the questions of identification, representation, cultural borrowing and performativity essential to culture studies. Following this theory, a presumption is formulated that there is a specific queer gaze that does not coincide with the heterosexist model, which has been described by Laura Mulvey so persuasively. Mulvey's article excludes homosexuality from the field of its analysis; moreover, it does not take into account social factors, for instance, class, as not all men possess equal social power. On the contrary, film criticism based on queer studies explores how the so-called 'deviant' subjects are seen and shown, how their specific identity is created and constructed.

III. Gender Online: Power Games in the Space of Mass Culture

The issue of representation is continued also in the third chapter in which imaginary sexual identities are explored in the space of popular and mass culture. We can interpret the difference between popular

and mass culture as the difference between fantasy and a symptom described by Jacques Lacan: popular culture is fantasy, which presents a sugary, ameliorated image of reality pretending to become reality itself. This is why, according to Lacan, it is impossible to interpret fantasy: it just has to be stepped over. We should behave in a similar way with fantasies presented by popular culture – they have to be stepped over in order to reveal the power relations hidden behind them. On the contrary, mass culture does not possess such clear shapes, centres of attraction or cult figures: mass culture produces (most often unpleasant) symptoms, which it is necessary to evaluate and analyse. The best example of such a symptom is the so-called online comments that perform the function of inscriptions on the walls in public toilets: it is here that the most reactionary forms of sexism, homophobia, racism and anti-Semitism appear; it is necessary to consider and react to them.

In her article, "Power Games in Images of Mass Culture," Margarita Jankauskaitė explores, it seems, quite innocent forms of mass culture: advertisements, magazines, fashion and the adverts of election campaigns. However, it would be a mistake to think that those simple forms of mass culture 'do not know what they do'; on the contrary, they 'know very well what they do' and try consciously to legitimise the concept of the inequality of the sexes based on domination, subordination, violence and dehumanisation. Usually the role of the annexed is ascribed to the woman, and the relationships of power and domination are 'masked' with erotic relationships. While analysing images dominating in the media, Jankauskaitė uses the term 'everyday pornography', which marks not the straightforward presentation of sexual acts of body parts, but the codes of representation that establish objectification, subordination, contempt and hatred towards women. At the same time, she observes that in consumer society the male body is also sometimes turned into a thing. However, the objectification of men and women is never symmetrical: man, although deviant, possesses the gaze (giving meaning to power); women perform the function of a spectacle (even when they have achieved social status).

Artūras Tereškinas addresses similar issues in his second article “‘Male’ Television: Genres, Powers and Pornographisms,” in which he analyses programs and advertisements on Lithuanian television. Watching television, according to Tereškinas, is not a sexually neutral activity: both the choice of programs and the preliminary programming of the audience is a sexually connoted activity legitimising and/or restructuring power relationships. While analysing Lithuanian television, Tereškinas observes that masculinity, on the one hand, experiences a crisis under the constant pressure of fluidity and fragmentation; on the other hand, it is constantly reborn in the aggressive genres of sport and ‘everyday pornography’ that, time-and-again, define masculinity as a relationship of domination. In masculine television genres, women are usually represented as objects requiring constant care and discipline: they are constantly followed by the pornographising male gaze.

Laima Kreivytė in her article “S/he: Queer Images in Popular Space” also investigates popular space, which produces ‘straight’ images and recipes for a life style. The author explores what influence ‘queer’ has and proposes a new translation/formation of the term in Lithuanian. Since queer means a flexible, performative, chosen sexuality that does not conform to ‘obligatory heterosexuality,’ the author suggests translating this concept as *kreivas* or *kreiva* (curved, distorted). This supposed or ‘real’ queerness constantly flickers in the space of television and can become a commercially successful camouflage as the group TATU or Madonna prove. In other words, popular culture orders the transgression of its norms, thus preserving both the position of the mainstream and its vitality.

The last text in the collection, the article by Paulina Eglė Pukytė “Public Voice and Gender on the Internet,” is in a way a ‘non-academic note’ documenting the symptoms of mass culture. The author explores the reactionary nature of online commentary, which screams at for interpretation. It would seem that in the information society sexual, racial or ethnic contradictions should disappear; however, anti-Semitic and sexist attacks in online commentary, usually anonymous, are evidence of new forms of ‘the language of hatred’ that bury the

hope that education or technology might overcome the antagonism of the masses. Here it is worth noting that some Internet portals start to censor and clear the comments that offend human dignity or humiliate a person on racial or ethnic bases. However, sexual discrimination, misogyny and sexism are not considered as 'debasement of human dignity'; therefore, they are silently tolerated as a spontaneous and natural expression of emotion. I hope that this collection will decrease the amount of such 'naturalness' and will teach us to read the messages of popular and mass culture with a certain distance.

I. FEMINIST THEORIES AND THE
CONTEXT OF CAPITALISM

Lucy Tatman

INNOCENCE DEMANDED: THE GLOBAL PRODUCTION AND CONSUMPTION OF FEMALE VIRGINITY

Why is virginity so popular at this historical moment? Or, more specifically, why is it that worldwide female virgins are increasingly desired by men *now*, at the threshold of the third millennium (as Christians have colonised time)?¹ This vexing, perplexing question is the central, albeit often obscured, focus of this essay. Although it is *an* essay, that is, a unitary text, I think of this piece as a hypertext – perhaps because as I was thinking it through my thoughts kept flitting and jumping around, connected by only the most intangible of threads and links. How, after all, do multimillion dollar teenage abstinence programs as they are being promoted by fundamentalist Protestant Christian groups (and funded by the US Government) relate to or connect with honour killings as they are occurring in putatively ‘traditional’ Muslim families, and how do they relate to middle-aged Japanese businessmen who are willing to spend enormous sums of money to have sex with putatively virginal school-girls, and what is their connection with HIV positive males in South Africa who want desperately to believe the myth that sex with a virgin will cure them of AIDS? All of these demands for innocence, all of these different demands for ‘virgins’ would seem to be so culturally specific that to think them together would be to commit an inexcusable theoretical *faux pas*. Both

¹ “The year 2000, for instance, is the year 2544 in the Buddhist, 1420 in the Muslim and 5760 in the Jewish calendar. It is not the year 2000. It is a year 2000.” Jay Griffiths, *Pip Pip: A Sideways Look at Time*, Flamingo, London, 1999, p. 72.

feminist and cultural studies have taught us all to be acutely aware of spatiality, or of the importance of *different* locations, situations, and contexts, haven't they? To imagine virginity as a single 'black hole' the gravity of which is irresistibly attracting the global masculine imaginary is simply monstrous. And yet. Hyperlink.

Think with me for a moment about geography, about spatiality, and about an enduring metaphorical expression for certain places. The 'spaces' I have in mind have for centuries been described as 'virgin territory'. Pure wilderness. Untouched, as yet unpenetrated by man. Unknown. Unconquered. Abundantly mysterious, fresh, new, and always potentially dangerous. There might be animals with long sharp teeth. Very dangerous. Rife with uncertainties, overflowing with the unpredictable. In need of being tamed, controlled. Alas, the last time I checked there was a decided lack of virgin territory passively awaiting man's courageous arrival. The highest mountain, the deepest sea, they've been explored. Even the cosmos has been irrevocably entered (and littered with broken satellite bits, which may or may not be a different matter entirely); Sir Richard Branson, coincidentally of Virgin™® fame, is planning on offering tourist flights into space within the next few years. At £100,000.00 a pop you too will be able to boldly go where more than a few men and chimpanzees and dogs, oh, and women, have gone before.² Collectively, we've been there, done that. Thought symbolically, there is no more virgin territory: humanity has, with regard to place and space, penetrated it already. But time...that's another matter. Hyperlink.

The issue of western calendar time, of a new millennium and its possible (imagined, fantasized) relation to virginity, this is perhaps an issue worth considering. Let's begin by re-visiting the notion of "the masculine birth of time." What on earth did Francis Bacon mean by 'masculine time'? Honestly, I don't know for sure. But he seemed intent on telling a kind of time that strode purposefully forward: a time that would not be deterred from its linear path into a future which would unfold in accordance with Certain Laws. A progressive time of

² <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/3693020.stm> Accessed September 27, 2004.

the sort that Hegel assigned to History is how I imagine it... a time of ever-decreasing uncertainty and ever-increasing predictability, control. The time in which the Rational Truth shall be revealed (by brave and daring men) once and for all, and no one will ever argue or giggle about it again. Hyperlink to Julia Kristeva's notion of 'Women's Time'.

Once again, I am not certain of what exactly the author has in mind. But Kristeva writes about three times at least – time linear, cyclical and monumental.³ She assigns the fantasy of linear, progressive time to the masculine – this much is clear. Cyclical time she seems to characterise in terms of birth and death, the lifecycle of newborn through old age; she also alludes to cyclical time in terms of menstrual cycles and the repetitive passage of the seasons. The barrenness of winter is followed by the fecundity of spring, again and again and again. Cyclical time seems to me to reverberate with the maternal-feminine of Luce Irigaray, and I quite like it. I am also astounded by its utter absence. It is a time, a way of keeping time if not exactly telling it, that seems to me to be most unkept at this particular time.

At the moment western culture seems to be shrouded in monumental time. Masculine time has aged (most ungracefully) into an atomic clock currently set at seven minutes to midnight.⁴ Masculine time has birthed itself into its deathbed. Into the real possibility that all human time(s) might be destroyed by a stupidly programmed chain reaction of nuclear explosions. Masculine, linear time, is having to confront the possibility of its end, an end potentially brought about by the penetration of matter *which ought not be penetrated*, and it's not a pretty thought. But it's also not the only time in which we are dwelling.

³ Julia Kristeva, 'Women's Time', translated by Alice Jardine and Harry Blake, in Nannerl O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo and Barbara C. Gelpi, eds., *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago: 1982, pp. 34-36.

⁴ <http://www.thebulletin.org/clock.html> Accessed October 9, 2004. According to the Bulletin of the Atomic Scientists' web page, the clock first appeared on its magazine cover in 1947. It was originally set at seven minutes to midnight, and has since been reset only seventeen times in 57 years. Most recently, on February 27, 2002, the hands were moved from nine minutes to seven minutes to midnight.

We of the west, those of us alive at this moment, are in the midst of time monumental, I suspect. Time monumental, about which Kristeva did not write much, but which I imagine as a time heavily obscured, yet nonetheless mightily present, unmoving, a 'now' reaching into both recent past and unforeseeable future. A time that does not pass, but through which he feels he must somehow press. A time in which he finds himself lost. Engulfing him as a massive threshold: the third millennium both confronts him and surrounds him, a vast and virginal expanse of time, replete with uncertainties, overflowing with the unpredictable and dangerous, with terrors real and imagined. He simply does not know what he might encounter on this time's 'other side'; he knows only, dimly, that he stands *within* this time's threshold – within a new time, a time *not* pregnant with any time other than itself.

The threshold of the third millennium as monumental, virginal time. Stay with the metaphor, and just imagine with me... the wedding night is not yet over, but already the sheets are drenched in blood. It's a frightening image. Hyperlink.

*"At the end of the second millennium, we need, perhaps now more than ever, the words of the Risen Christ: 'Be not afraid!'"*⁵ (Italics in original) So wrote His Holiness John Paul II, in his runaway bestseller *Crossing the Threshold of Hope*, published in 1994. It would seem, if in fact the Pope has his finger on the pulse of the people, that at the end of the second millennium, at this particular temporal threshold, certain people are afraid. Because you do not say 'be not afraid' to those who are not, in truth, filled with fear. Hyperlink.

What might perhaps have prompted the western (masculine) cultural shift from its modern 'age of anxiety' to outright third millennial fear – a shift from existential angst to terror-as-such? My thoughts on this matter are not now and will never be empirically verifiable, but I wonder.... I wonder if the collapse of the former Soviet Union might not be very much involved – at the level of the masculine cultural imaginary – with the current upsurge in fear. What if Ronald Reagan unwittingly spoke an imaginary truth when he characterised

⁵<http://www.catholic.net/RCC/POPE/HopeBook/chap34.html>. Accessed October 10, 2004.

the USSR as “the evil empire”? What if all the territory, all the space *behind* the Iron Curtain (which I remember as being depicted in dull grey on school maps) – what if all the territory on the other side of that massive border was imagined to be the geographical site, the specific location of all bad scariness? The presence, existence of which required continual diligence, the keeping up of the west’s collective, manly strength. That murky area safely behind a solid barrier – was it perhaps the ‘placial’ repository for the vast preponderance of terrifying godless evil in the world? Was it the place into which was poured almost *all* of the irrational fears of western masculine culture?

When the Iron Curtain disappeared, coincidentally at the very end of the second millennium, what was revealed? The existence of a whole lot of people with relatively few consumer goods but an abundance of health care. Just imagine. Suddenly his demons could no longer be located (safely) over t/here. Terror was set loose; uncontained, unbound, it freely returned home – where it was *not* welcomed. George W. has tried, God knows, to locate all bad scariness elsewhere once again, but really. North Korea, Iran and Iraq? With no Iron Curtain it just doesn’t work. Those poor countries are far too small to hold all the terror of the west. Their boundaries are too porous; their thresholds have been pierced too often. They leak too much. And anyway there is nothing very mysterious, unknown, uncertain about them. They are countries with troublesome leaders, or with troublesome factions within their populations. Ho hum. They serve, at best, as a temporary distraction from that much more monumental issue: western Christian man’s passage into the third millennium.

The apocalypse did not happen on schedule; he (white Christian man) must find his own way, his own means of crossing this epic threshold. A means of proving to himself that he is still man-enough to press ahead, to assert himself into the unknown, uncertain, frightening, potentially dangerous new time. If only he could find a way of making such a huge intangible temporal entity...tangible. And small enough to not be too threatening. Easily, readily graspable, penetratable. But it must be a place no man has gone before. A very compact version of a ‘dark continent’ would do nicely...a tad mysterious,

vaguely frightening, but conquerable. To enter such a virgin fleshhold to the third millennium and come...out alive.⁶ Could this be how he hopes to control, to manage his terror? Is this how he is trying to be certain of his own significance in this new age? Hyperlink.

To control his terror. To assert his own significance. To be certain of his own significance. To have his significance affirmed, confirmed by another. To ensure his continued significance. His significance, and that of his kind... Hyperlink.

“Purity is the enemy of change, of ambiguity and compromise.” (Mary Douglas)⁷ “As long as purity and impurity remain distinct, even the worst pollution can be washed away; but once they are allowed to mingle, purification is no longer possible.” (René Girard)⁸ “The first [kind of ‘social pollution’] is danger pressing on external boundaries....” (Douglas)⁹

What, or who, has been produced to serve as the corporeal boundary between reactionary Islam and the dangerous, godless west? Could it be that extremist Muslims are protecting themselves from all evil, corrupting influences by barricading themselves behind the covered bodies of female virgins? Would their own significance be destroyed if they felt that their communal Islamic purity had been compromised? Is this why a young woman’s family members will murder her *on the suspicion* that her boundary (their boundary) has been breached by an outsider? Again I have no empirical evidence to support these thoughts, but again I wonder. The fear, the visceral horror of defilement, pollution: so shameful, so dishonourable, so intolerable that the solution to the problem must be final.

Young Muslim women, allowed sometimes to venture into the outer margins of the public sphere of extremist Islam. Allowed no public voice at all, yet mightn’t their veiled presence in the marketplace

⁶ For the glorious neologism ‘fleshhold’ all thanks to Polly McGee, personal conversation 9 October 2004.

⁷ Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley, 1966, 1979, p. 162.

⁸ René Girard, *Violence and the Sacred*, translated by Patrick Gregory, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1977, 1979, p. 38.

⁹ Douglas, p. 122.

serve as *the* visible curtain drawn shut against those imagined insatiable, prying western eyes? The problem, perhaps, is that curtains made of cloth, curtains made of flesh are so easily rent asunder. To maintain the untainted certainty of his own significance he must be ever watchful, ever vigilant, and ever willing to sacrifice her life at the first hint of any worn threads in the curtain. To keep the terror, the evil outside, has he placed all his significance, all the certainty of his world, the world of his kind, behind her fragile hymen? [Hyperlink](#).

Once upon a time in Japan, an orderly Confucian-turned-capitalist worldview ensured the significance of every man.¹⁰ Mothers could be counted on to submit to their sons' authority. Wives were obedient to their husbands. Daughters were docile and dutiful; father ruled without question. His authority, His dignity, His significance was certain, fixed. He was sure of his standing both at home and at work. His place in the world was secure. And then...it began...not to be. Cracks in the structure began to appear. The 1980s. Economic prosperity with a vengeance, to the point that some employees, although obviously superfluous, were not fired. *Madogiwa zoku*. They were known, literally, as the 'window edge tribe'. Poor men. They had nothing to do but sit and stare out the window, read magazines, stare out the window some more. Their salaries kept coming, but they were unnecessary, *absolutely without significance*, and they knew it. What's worse, their wives and children knew it, too. How shameful it was, how unbearably shameful. Crack. Into the 1990s. And into a rash of curious divorces. She waited until his retirement. Until he had received his compensation package or his pension, and then, having put in her time,

¹⁰ From the 1880s through the 1950s, Japan incorporated a patriarchal nuclear family structure as an accompaniment to its incorporation of capitalism as its economic system. The influence of Confucianism lessened greatly over this time, but a very similar gender hierarchy was developed which maintained man's supremacy in the home. I am deeply, thankfully indebted to Kyoung-Hee Moon and Moteo Sasaki for explaining to me the gendered hierarchy of the Confucian worldview and for giving me a crash-course on the gendered aspects of the Japanese economic crisis of 1989, as well as the gendered 'fallout' from the crisis throughout the 1990s. Our conversations (September-October, 2004) were not only informative, but also great fun.

she left him. Crack. "Husbands! They are sticky wet leaves, hard to get rid of."¹¹ Reduced, in so short a time, from men of authority and dignity and respect to sticky wet leaves, being swept out the door. Crack, splinter, shatter. How terrifying to be so easily dismissed from one's own world. Rumour has it that middle-aged Japanese man consumes 'Lolitas' simply to assert His own significance. To be made certain of his own significance. To have his significance affirmed, confirmed by another. A young virgin other, one with (he imagines) no basis for any unfortunate comparisons. Hyperlink.

Not so many years ago the AIDS epidemic did not exist in South Africa. It does now. And he is desperate to ensure his continued significance, his continued existence – to delay his death, to put off the terrifying end of (his) time. I do not know when the rumour began, but the story has spread, and young virgins' legs have been spread forcibly apart that he might gain access to her healing power. In the year 2000 there were approximately 21,000 reported instances of child rape in South Africa. Girl children as young as nine months old.¹² For he must be certain that she truly is a virgin. And what on earth is more uncertain than virginity? What else can one do but take it on faith? Split-hyperlink. First to taking, then to faith.

Taking her virginity. Needing for her to be a virgin not for herself, but for him. The fact that such a need, such a taking has become an increasingly 'popular', global cultural phenomenon is cause for feminist concern, I would suggest. I am eerily reminded of Heidegger's concept of *zuhanden* as a mode of being. A mode of being characterised primarily by waiting patiently, passively, to be used by another *for that other's* purpose. Female virgins functioning as a standing reserve, standing ready-to-hand to be used by men. Yes, I am mightily worried by the pattern I perceive.

But, but, but, I can hear you thinking, what about individual women's agency? Don't some women choose virginity because they feel empowered by it, and aren't some of those Japanese school-girl en-

¹¹ Quote from Motoe Sasaki, in conversation.

¹² "S. Africans March to Protest Surge in Rapes of Baby Girls", from Reuters, in The Los Angeles Times, Monday, November 26, 2001, p. A14.

trepreneurs laughing all the way to the bank, and anyway there's virginity in the masculine imaginary/s and then there's virginity in the feminine imaginary/s, and surely they are different, and surely that difference matters, and just what has this to do with popular culture? Let me assure you, I agree. There's *virginity* and then there's virginity, and their difference makes all the difference in the world. It is the difference, I think, between Britney Spears and Madonna. The difference between being advertised and marketed, sold and consumed (for a short while) as a literal virgin, versus Demanding the Right to *feel* 'like a virgin, touched for the very first time', each time, every time, as many times as she freely chooses. Is it a coincidence that Britney's time as a pop star is on a linear track already covered in dust, while Madonna, that monumental icon, births herself anew with miraculous regularity? Is it a coincidence that Britney puts her faith and her image in her male manager's hands, while Madonna is notorious for keeping control of her career, for putting her faith in herself? Such a difference reminds me strangely of the difference between Emmanuel Levinas' frankly quite disturbing characterisation of 'the virgin' and Luce Irigaray's depiction of the continual becoming of virginity. Hear these words from Levinas:

The Beloved, at once graspable but intact in her nudity, beyond object and face and thus beyond the existent, abides in virginity. The feminine essentially violable and inviolable, the 'Eternal Feminine', is the virgin or an incessant re-commencement of virginity, the untouchable in the very contact of voluptuousity, future in the present. [...] The virgin remains ungraspable, dying without murder. [...] The caress aims at neither a person nor a thing. It loses itself in a being that dissipates as though into an impersonal dream without will and even without resistance, a passivity, an already animal or infantile anonymity, already entirely at death.¹³

'Neither a person nor a thing', 'an animal or infantile anonymity': exactly what this means I leave for you to decide. But it is clear that

¹³ Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, translated by Alphonso Lingis, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London, 1979, pp. 258-259.

Levinas' virgin *dies*, and dies having been contacted, grasped, and violated. To theorise, to re-materialise the virgin as otherwise than dead, otherwise than his, otherwise than animal or infantile: this, I think, is what Luce Irigaray is attempting to do when she exhorts us all to remain "faithful to the perpetual newness of the self, the other, and the world. Faithful to becoming, to its virginity...."¹⁴ To keep faith in change, in process, in becoming, in its virginity. At this particular moment in time to keep such faith will not be easy. I fear that the global masculine demand(s) for readily available female virgins will only increase in the foreseeable future. But Irigaray reminds us that there is always also the unforeseeable, the unpredictable, 'the perpetual newness of the self, the other, and the world.'

And so...in response to the global masculine cultural demand(s) for virgins, I think we ought to engage in some creative culture jamming. If virgins are what they want, then, women, let us give them virgins. At the dawn of every (to quote Sting) Brand New Day, let us produce and celebrate our miraculous re-virgination. Let us flood the market with virginity – with virgins according to Madonna and virginity according to Irigaray. I have no idea what might happen when we do, but I have faith that whatever happens will be better for 'material girls' than being used to shield men from their terror, used to assure them of their continued significance. And perhaps one day he might get the hint, and begin to produce his own virginity. Which we could then demand the right to enjoy.

¹⁴ Luce Irigaray, *Ethics of Sexual Difference*, translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1993, p. 82.

Audronė Žukauskaitė

THE BODY AND TECHNOLOGIES

Although a certain surface naivety is characteristic to popular culture and contemporary media disseminating it, we could argue that this is not 'naive consciousness' as it has been formulated by the Enlightenment tradition. Popular culture hardly lacks knowing or reason: on the contrary, it knows very well what it does, but it does it anyway. In other words, the definition of popular culture is identical to the definition of ideology: popular culture is essentially an ideological and political category. This is why we cannot just ignore popular culture imagining that it does not concern us or that we are able to keep a critical distance. The cunning of popular culture is that it covers and foresees even this position of exception and opposition: there is no another more popular decision than to 'oppose popular culture'. Thus popular culture is not an ideologically neutral place: it is here that decisions are made which styles and ways of life, which bodies and images should be given an additional power (to be represented by the new media), and which are given the status of a life unworthy of representation. This allows us to make a conclusion that popular culture and contemporary media function as a kind of bio-politics: it manages and regulates not only symbolical systems (religion, beliefs and worldview), but also changes our bodily reality.

It is in this sense that bio-politics is inseparable from technology, for to live in a space regulated by bio-politics means not only to know how to use new technologies properly, but also to get access to the

field of the power of representation via these technologies. Technology seemingly liberates us from the thousand years of dependence on naturalness and nature and creates the category of a posthuman body. The body becomes perceived not as an integral organism, but as a mechanical aggregate, a machine producing and distributing intensities. In this context, it is important to remember the concept of the body without organs developed by French philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari. What does the 'Body without Organs' mean in the context of Deleuze and Guattari's philosophy? In fact, this concept is used to denaturalise a human body and place it next to other bodies or entities. Deleuze and Guattari refer to the notion of the univocity of being formulated by Spinoza, according to which all things have the same ontological status: the 'body without organs' points towards human, animal, machine, textual, physical and socio-cultural bodies. Those bodies have no psychic depth, no inner integrity or undisclosed meaning. A 'body without organs' is defined by what it is able to produce: an incessant creation of affects and intensities as well as their consumption, a constant formation without transformation.

The concept of the 'body without organs' conveys the new reality of the body, which may not be distinguished from machines and technologies. Donna Haraway calls this hybrid of the body and technologies, a 'cyborg,' and Judith Halberstam and Ira Livingston define it as a 'posthuman body'. Thus in what terms can we speak about biopolitics as a technology to regulate posthuman bodies? Judith Halberstam and Ira Livingston write: "The posthuman body is a technology, a screen, a projected image; it is a body under the sign of AIDS, a contaminated body, a deadly body, a techno-body. The human body itself is no longer part of 'the family of man' but of a zoo of post-humanities."¹ In other words, the category of posthuman bodies includes bodies that do not conform to the category of 'represented life': such are sick, infected bodies, modified bodies, the bodies of gays, transvestites and refugees that have no place in public space.

¹ Judith Halberstam and Ira Livingston, "Introduction: Posthuman Bodies," *Posthuman Bodies*, edited by Judith Halberstam and Ira Livingston, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 3.

Concerning posthuman bodies, we observe that two different things are seemingly confused here: technology and bodies modified by technological means as well as the animal reality of the body, a kind of animalism, which seems to be beyond any technologies. However, it is most important here to keep in view the fact that each technology seeks to penetrate the bodily reality and produce a bio-effect. Technologies are only tools of bio-political calculations and manipulations: technologies are used in order to change or transform the very notion of life and 'proper life'. Bio-politics means, in essence, a certain technology that has a power to regulate our bodily life and subject it to its specific requirements. Bio-politics abolishes the distinction between the public political life and the private bodily life: bio-politics penetrates not only the private sphere, but also the basic physiology by deciding which body is considered to be worth to live.

Here an explanation is called for that we use the concept of bio-politics in a slightly different sense than Giorgio Agamben has defined it. Agamben discusses bio-politics as the fundamental event of modernisation. The particularity of a modern state lies in the fact that bodily life, which had been in the margins of political life until then, becomes the fundamental category of political manipulations and calculations. As a matter of fact, already Aristotle defined man as a 'political animal' (*politikon zōon*). Michel Foucault has slightly transformed Aristotle's definition: "For millennia man remained what he was for Aristotle: a living animal with the additional capacity for political existence; modern man is an animal whose politics calls his existence as a living being into question".²

Agamben is convinced that the inclusion of bodily life into the sphere of politics forms the real – although concealed – essence of sovereign power. "It can even be said, Agamben writes, that the production of a biopolitical body is the original activity of sovereign power. Placing biological life at the centre of its calculations, the modern State therefore does nothing other than bring to light the secret tie uniting power and bare life."³ Like

² Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 188.

³ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 6.

Foucault, he claims that the fundamental categories of Western politics are bodily life/political existence, *zoē/bios*, eclusion/inclusion. The essence of politics lies in the idea that human beings constantly seek to disassociate themselves from the fact of their bodily life, but remain unavoidably restricted by this fact. Thus, the fact of life is not a marginal, but the fundamental category of politics. Precisely at this moment, politics turns into bio-politics that decides which life is 'worth to live'.

Let us think at this point whether we could turn the concept of bio-politics as defined by Agamben in the direction of gender studies and popular culture? Agamben speaks of bodies that are the victims of political exclusion: the bodies of the assassinated and the tortured in concentration camps. However, does bio-politics cease functioning today? Who makes the decision which body belongs to public space and which does not? Rosi Braidotti suggests discussing the following opposition: the body of Princess Diana that was turned into the object of mass lamentations and mourning versus the bodies of refugees and asylum seekers spread around European railway stations and public toilets. "The simultaneous appearance in the social sphere of well-cared-for, expensive bodies like Princess Diana's and the uncared for bodies of multiple asylum-seekers are the two faces of the same coin. They reinstate the body at the centre of contemporary concerns, but they do so in a manner that also reinscribes them in some of the most persistent power-relations and structural exclusions," writes Braidotti.⁴ The body is caught into the network of power effects precisely through technology: both the funeral of Princess Diana and, for instance, refugees from Kosovo appear in our world only as images on television screen, as virtual happenings. Even the attacks on the WTC were only images on television screens to us – if contemporary media did not exist, terrorism would loose its substantial power. The virtual cybernetic space is the space of social struggle, a network of social relationships where the problems of power and survival are being solved.

⁴ Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Oxford, Polity Press, Blackwell Publishers, 2002, p. 20.

Why do some bodies become the objects of mass veneration and the most important news in the media, while other bodies remain, as if, invisible, even non-existent? Why do some bodies have to be remade, and nobody reacts to others even when a humanitarian intervention is necessary? Which body is more posthuman: the one we are offered to acquire by contemporary media and technologies or the one, which is excluded from the screen, non-representable and non-represented? Braidotti writes: "The new technologies make for prosthetic extensions of our bodily functions. An estimated two million American women have silicon breast implants. Millions of women throughout the advanced world are on Prozac and other mood-enhancing drugs. The hidden epidemic of anorexia-bulimia continues to strike a third of females in the opulent world. Our immune system has adjusted to the antibiotics and we are vulnerable again. There is no question that what we still go on calling – somewhat nostalgically – 'our bodies, ourselves' are abstract technological constructs fully immersed in the advanced psycho-pharmacology chemical industry, bio-science and the electronic media."⁵ In other words, bio-politics constructs not imaginary political identities, but real bodily artefacts that we call posthuman bodies.

Of course, we may think that the imperative of bio-politics does not concern us as the level of technology is not high enough. However, bio-politics transforms not only the bodies themselves, but also their representations. Could we imagine a politician 10 years ago who would tell her body weight as a part of her election campaign? Before the elections of October 2004, I found an information leaflet in my post-box about a Liberal Centre Union candidate including information (next to her election programme) that she had no overweight problems and beside that, she had inherited her slim constitution from her parents. As if it was not enough, the candidate admitted that, anyway, she used stationary training equipment at home regularly. Is this information important to us in our political decisions? Since when has the body of a politician – and each of us – become the object of

⁵ Ibid., pp. 18–19.

bio-politics? Are the requirements of bio-politics valid equally to both sexes, to be more precise, why the pressure over the body (weight, hormones, size and even 'bad mood') is applicable only to women? Since when does the 'care of one's self' described by Foucault as defining a liberal self-creating subject caring of himself turn into bio-politics that constricts our bodies tightly (diet, exercise, sports, yoga, immunisation, food supplements or asceticism)?

These body regulation practices create a new model of subjectivity, which, as has been mentioned before, Deleuze and Guattari call the 'body without organs', and Donna Haraway, a cyborg. This is a body-machine, an automaton performing connections, which connects everything with everything and anything. The 'body without organs' and the cyborg annihilates classical patriarchal distinctions: man/machine, nature/culture, man/woman and Oedipal/non-Oedipal. Although the first of all these categories is reminiscent of science fiction, Braidotti argues that cyborgs are inseparably enmeshed with medical, telecommunications and virtual space technologies. Braidotti writes: "The cyborg is rather a multi-layered, complex and internally differentiated subject. Cyborg today would include for me as much the under-paid, exploited labour of women and children on off-shore production plants, as the sleek and highly trained physiques of jet-fighter war-pilots, who interface with computer technologies at post-human levels of speed and simultaneity. As a political cartography, or figuration, the cyborg evokes simultaneously the triumphant charge of Schwarzenegger's *Terminator* and the frail bodies of those workers whose bodily juices fuel the technological revolution."⁶

Since the cyborg is a little bit machine, a little bit animal, it is no accident that the issue of animalism becomes urgent next to the topic of technique and technology. The more technology there is the more varied zoology becomes. It is not incidental that in philosophy the themes of technophilia, machine and cyborg appear next to the conceptualisation of animalism⁷. The animal becomes a kind of a pros-

⁶ Ibid, pp. 17–18.

⁷ The most recent book by Agamben *The Open: Man and Animal* (2004) is dedicated to bestiality, *les animaux* was the favourite theme of Jacques Derrida.

thetic extension of a human being, because the latter cannot reflect on his or her humanity without the former: animalism always hides a humanist philosophy (starting with Mowgli and King Kong, finishing with Shrek). The animal also becomes a kind of prosthetic extension to feelings, for the so-called 'Oedipal family' as if it cannot justify its existence without the existence of some animal. A separate topic of research could be lonely people and their animals, and a series of photographs, *My Animal and I*, which appeared in a popular magazine, did even legitimise new forms of public sexuality. We may only add here that all re-creative technologies include an animal potential: yoga returns us to the postures of animals, astrology, to the shapes of animals, aromatherapy liberates (animal's) scents, and the fashionable Feng Shui practice reduces everything to the primary elements.

Therefore, it would seem that popular culture follows the logic of becoming as described by Deleuze and Guattari: first we are machines creating the 'body without organs,' that is a bodily surface, on which all created and consumed intensities are distributed. Later one is subjected to the imperative of transformation or becoming – this may be a becoming-woman, becoming-animal, and becoming-imperceptible. The becoming-woman would correspond to the undisputed tendency in popular culture to market women, especially the one who is around thirty. This is turning into a mass tendency not only in the television and film industry (series *Ally McBeal*, *Sex and the City*, the film *Bridget Jones's Diary*), but also in literature, advertisement and popular music. It is hardly an expression of feminist emancipation, but rather an attempt to find a new niche in the market. Becoming-animal has always dominated the popular imagination – this is Catwoman, Spiderman and aforementioned Shrek. We could say that becoming-imperceptible is especially popular in Lithuanian culture, for only here, there are women who define themselves as Yellow, Blue or Red.

Surely, we may ask how much these requirements of bio-politics are obligatory to us. While describing bio-politics, Agamben distinguishes two concepts appropriate to express what we call 'life' today: this is *zoē*, which means a simple bodily fact of life common to all live beings, and *bios* indicating the form and way of life characteristic to

a group or an individual. If we are consistent in following *bios* (i. e. a way of life uniting a certain community), we become in a way 'true citizens' for bio-politics to take care of, to become responsible for. All the space of media is designed, in fact, to serve this ideology of 'life style'. If we do not meet such requirements, we move to the sphere of *zoē*, which also belongs to bio-politics in a paradoxical way: media either pass such deviation in silence or represent it as an exotic wild other. The topic of marginality becomes a kind of norm both in popular and in 'serious' culture, only the latter usually presents it in regular and moderate portions. In other words, one is not allowed to break the requirements of bio-politics or to transgress them; at best, one is allowed to simulate them as Donna Haraway suggests in her *A Cyborg Manifesto*: the cyborg simply simulates bio-politics and thus avoids its regulating impact. "Haraway notes that contemporary power no longer works by normalised heterogeneity, but rather by networking, communication re-designs, and multiple interconnections. Arguing that white capitalist patriarchy has turned into the 'informatics of domination,' Haraway argues that women have been cannibalized by the new technologies; they have disappeared from the field of visible social agents."⁸

To this apprehension of Haraway we may answer that not only women, but also men are cannibalised by new technologies: the cyborg is an entity that is post-gender and has no sexual identity. The cyborg dissociates itself from the binary model of sexuality, from the law of the Oedipal family. This is why the cyborg is not only post-gender, but also post-psychic: the logic of desire and prohibition as described by Lacan are not valid to him. The body is like a play of forces and intensities; it is a certain transformer distributing intensities and energies. The body is an absolute surface; thus, we may not analyse it referring to the psychoanalytical model that implies a concealed subconscious and the hermeneutics of its interpretation. Sexual fantasy disappears together with psychoanalysis, and the regulation and con-

⁸ Rosi Braidotti, "Towards a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or Metaphysics and Metabolism," in *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, edited by Christian Boundas and Dorothea Olkowski, London, Routledge, 1994, pp. 178–179.

trol over intensities occupy its place. The most important problem for the cyborg is stress management and intensification of senses. If sex dominated the discourse of the 1970s, then now the most important topic is preparation and consumption of food (it is enough to look at differences between sex-shops in Vilnius overgrown with dust and fig trees and the rise of Chocolate Houses). The events of contemporary art also show that food takes the place of sex: instead of works making sexuality public (this was an especially remarkable tendency in the Lithuanian art scene of the 1990s) we see food artists and public actions consisting of preparing and eating food.

At the end, we may go back to bio-politics and ask: is the cyborg (and the 'body without organs') the result or the cause of bio-politics? Harraway argues that the cyborg simulates bio-politics and thus avoids its impact. "The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence."⁹ However, we may notice that it supports the regime of bio-politics by exactly this simulation activity. Judith Halberstam and Ira Livingston analyse such an example: they compare Venus Xtravaganza from the film *Paris Is Burning* (1990) and Madonna's performances. Venus Xtravaganza is a transvestite, a drag queen simulating and imitating the identity of a 'rich white woman' at parties and on the street; in her shows Madonna imitates the drag queen imitation. According to the aforementioned theoreticians, the political consequences of those performances are different: Venus Xtravaganza is killed in the street even before the footage for the film is ready for screening, and for Madonna this performance is only a financially successful show. This example shows that bio-politics acts as a sorting mechanism: even if imitation performances are formally almost absolutely identical, their consequences on bodies participating in those performances are radically different. In other words, concentration camps described by Agamben are not an issue any more; contemporary bio-politics creates new ghettos, new places of separation, the impact of which on posthuman bodies is 'ennobled' only by the effects of virtuality.

⁹ Donna Harraway, "A Cyborg Manifesto," in *Simians, Cyborgs, and Woman. The Reinvention of Nature*, London, Free Associations Books, 1991, p. 151.

Benjamin Cope

GENDER AND POP CULTURE WITH DELEUZE AND GUATTARI

If then, as Irigaray suggests, the question of sexual difference has become the question of our time, to what extent can the central importance that she now attributes to the question of gender be linked to the contemporaneous unstoppable expansion of pop culture or at least the popularisation of culture. The link between the rise of gender studies over the last thirty years and the period of the rise and rise of pop culture (even the novel, that early form of pop culture was initially associated primarily with women) is perhaps especially clear in the post-communist space: the fifteen years following the fall of the Soviet Union have brought to the surface questions of sexuality and the role of women, which had remained strenuously repressed, at least in the period from the Second World War onwards, and has also witnessed a huge influx and flourishing of pop culture.¹ But it does not seem, however, that this sexual revolution is working out quite as we might have hoped. Sexuality finds its expression in the media largely with

¹ Sexuality in the Soviet Union is not a monolithic phenomenon. Fyodor Gladkov's novel *Cement* (1924), for example, explores different tensions between sexuality and state-building, whereas later literature such as Natalia Baranskaya's 1960's tale *Week by Week* suggest that the grind of everyday life was itself enough to minimise sexual desire. However, other works of art central to the Socialist Realist cannon now seem to exude a strange sexuality, such as Vera Muchina's famous statue, *Worker and Collective Farm Labourer* (1936), or the extravagantly masculine figures in Aleksandr Deineka's painting, *Playing Football* (1924), which could now surely serve as an advert for Gay Pride.

an objectification of the impossibly perfect female body and an unpleasant collusion between the female body and capitalist consumption.² In a competitive, or one could even say drastic, employment situation women are faced with a need to present themselves as sexually ideal as well as ideal employment material.³ So what is the nature of the sexual upheaval currently underway and what role does pop culture play in it?

To deepen these analyses will require thinking further about pop culture and how it works. What is pop culture: far from being exactly the idea of a liberating mass culture that Sergei Eisenstein dreamed of the cinema as forming, it is rather negative critiques of the phenomenon, such as those suggested by Guy Debord, Jean Baudrillard or Roland Barthes, that seem the most powerful.⁴ We have every need to be critical because the phenomenon of pop culture, the making available to an enormous number of people on the planet of the words and images associated with the visual media and pop music, is a real revolution both in the form in which ideas are transmitted and the type of ideas which receive wide public attention. Trying to understand, let alone influence this, takes thinking to its limits.

But is it possible to talk about pop culture? I would suggest that Marshall McLuhan's idea about the evolution of media could be helpful here.⁵ For McLuhan argues that specific media function differently depending on the environment in which they are introduced. This was brought home to me on the beach on an unpromising morning on the Polish Baltic Coast, when a host of boys and girls in the striking red shorts and with the bewildering space-age looking technological

² The current tendency to exacerbate the link between the commodity and sexual consumption would seem to be adding an even more potent twist to Karl Marx's ideas about the fetishisation of the commodity in Section IV of Chapter 1 of *Capital*.

³ Sue Bridger and Rebecca Kay 'Gender and generation in the new Russian Labour Market', in *Gender, Generation and Identity in Contemporary Russia*, Hilary Pilkington (ed.), London, Routledge, 1996, pp. 21-38.

⁴ See, for example, Guy Debord, *La Société du spectacle* Paris, Buchet-Chastel, 1967, Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* Paris, Gallimard, 1981 and Roland Barthes, *Mythologies* Paris, Seuil, 1970.

⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, London, Routledge, 1964.

devices now familiar from the programme in English called *Baywatch* first gathered and then set off running down the beach. Despite the familiarity of the scene I couldn't help feeling a long way from California (I wondered for example about the clash of 'Baywatch style' with the post communist Polish endless lists of regulations of things not to do) and the mind fuzzed with an image of all the corners of the world where variations of *Baywatch* might at that moment be taking place in very different ways. Or put in other terms, a McDonalds in Baltimore might play very different social functions than a McDonalds in Minsk. More closely linked to the context of pop is that I perceive a difference between the use of the term pop in English and its Russian partial homonym, 'popsa'. In England, as I was growing up anyway, the term pop music simply meant 'not classical' and therefore for an energetic and liberty searching kid simply meant anything worth listening to, whereas 'popsa' seems to have the definite connotation of 'rubbish'.

What I want to do in this paper is to use the pair of philosophical troublemakers Gilles Deleuze and Félix Guattari to provide some ideas about the relations between social change, pop culture and gender here, if not exactly in Vilnius, in the space 'formerly called Eastern Europe' (I am reminded here of 'the artist formerly known as Prince' and I think the connection is not arbitrary). Deleuze and Guattari are best known to feminist thinkers on account of their concept 'becoming-woman', a concept which has, perhaps deservedly, had a mixed reception, but is now receiving outstanding positive exploration.⁶ In addressing the question of gender and pop culture, however, my focus will be especially on *The Anti-Oedipus*, the first of the two works, which, with *A Thousand Plateaus*, constitute the major volume *Capitalism and Schizophrenia*.⁷ The two books are an attempt to explore an apparently simple question: what is capitalism and how does it func-

⁶ See Dorothea Olkowski's excellent study, *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley, University of California Press, 1999. For a hostile reading of Deleuze which contains valid reservations, see Alice Jardine, 'Becoming a Body without Organs: Gilles Deleuze and his Brothers', *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985.

⁷ *L'Anti-Oedipe and Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1972 and 1980.

tion? This question leads to a second, more apparently complex one, of how capitalism influences our way of thinking. As a result, one reasonably accurate way of trying to characterise their philosophy is as a confrontation of philosophy with pop or with the other modes of experience (multiple, sexual, emotional, provocative and uncertain) which capitalism seems to bring to the surface.

Deleuze and Guattari's major thesis in the two volumes that constitute *Capitalism and Schizophrenia* is that the social and desire are two sides of the same coin. They describe this as follows:

There is not on the one hand a social production of reality and on the other hand a desiring production of fantasy. We say that the social field is immediately traversed by desire, that it is its historically determined product, and that the libido has no need of mediation or sublimation, no psychic operation, no transformation, in order to invest productive forces and production relations. *There is only desire and the social, and nothing else.*⁸

Here Deleuze and Guattari are arguing that if we think of psychological processes as producing the fantasies of desire and our engagement in social interaction as the quite different process of the creation of reality, then we are fatally misunderstanding the functioning of the psyche and idealising the naturalness of social structures. There are not separate fields of production and desire, all production involves desire (no matter how distorted this may have become) and all desire is production (even if this is disguised or perverted under various labels). Indeed, they go as far as arguing that as critical thinkers our major function is to consider how a given social form determines the production of desire. Thus, according to what Deleuze and Guattari are arguing, the perversions, obstructions and liberations that mark the prevailing social structures of Vilnius 2004 would also benefit from a desire based analysis, and in this respect they are providing a theoretical encouragement to do what feminist practice most actively does. In this context, pop culture is the area where the distinction be-

⁸*Anti-Oedipus*, p. 36.

tween production and desire becomes most blurred, as satirised in the Dire Straits song about workmen outside a TV shop window moaning about an MTV star, "That's the way to do it, money for nothing and the chicks for free." Or to put it another way, in contemporary capitalism some of the most lucrative kinds of work do not seem very much like work, in the traditional sense of the labour of production, but a lot simply like the realisation of the fantasies of desire.

This example from the heart of pop culture thus provides surprising support for an idea fundamental to Deleuze and Guattari's thinking: for they argue that human existence is essentially composed of a continual, multiple connection-making productive force which they call desire. It may seem strange to be talking about desire and production as being the same, because desire as we understand it generally means something very different: 'I desire a Coca-Cola', or 'He desires her or him' or 'I desire my mum'. Deleuze and Guattari, however, argue that to talk in this way is a misrepresentation of desire, which has social origins. For if we say I want a coke, we say something that makes sense in physical and social terms: I can go to the shop, buy a coke and then drink it; but veils the durational nature of this drinking process (what really happens, the contact of liquid or sugar with my tongue, the passage of sugar /liquid into my bloodstream, the nervous excitement, the memories and fantasies of childhood, the remembering and fantasies of advertising, etc.). Between the object 'coca-cola' and the process of my experience there is thus a huge divide which it is common for us to overlook.

For Deleuze and Guattari, it was Freud and psychoanalysis which opened the door to understanding desire differently, as an essentially chaotic and productive force undermining stable codes of signification, but which then also is largely responsible for shutting it again. For having discovered a chaotic, uncontrolled whirlpool of socially oriented pulsions in the unconscious, Freud went on to see the roots of these drives in our frustrated desires for the objects that are the other members of our family. But, Deleuze and Guattari argue, if this is the case, is it not possible that we have these desires and frustrations because of a specific mode of social organisation where the fam-

ily is a part of a wider repressive social whole, rather than because this is the natural archetype of human existence. This is the core of *The Anti-Oedipus*: not that the Oedipus complex does not exist, but that it in itself is an organising structure forced on desires of a quite different, social order. How is it, they wonder, that Freud manages to ignore all the social or chaotic animalistic elements in the delusions of his patients, and see everything as a sign of mummy or daddy.⁹ What is he afraid of? What difference would it make, Deleuze and Guattari wonder, if the problems of the unconscious were not clamped within the structure of the family, but invested in the wider social whole?

What Deleuze and Guattari are basically asserting is the unconscious as an essentially multiple factory where nothing means anything stable, but connections are made perhaps more strongly between elements that seem to have nothing to do with each other than between elements which appear to be proximate. This argues for a multiplicity of human experience, and also human mental experience, where we respond to a whole variety of signs in a range of ways, which might not necessarily be those of understanding.

This is a key feature of the signs with which capitalism confronts us. Whether it be a movie, an advert, a pop video or the contents of a magazine or an internet page (even the economics pages), we are called on to interact with a huge of variety of signs in ways that defy the logical. Thus a stable hierarchy of social signification is being undermined and in the interstices thus opened the question of gender emerges.

The use of sex as a sign for consumption maliciously occludes the process of production: either of the labour required somewhere in the world for the production of the object or in the process of 'making love', which might be opposed to the other more possessive linguistic option in English, 'having sex'. So sex is in a sense everywhere and nowhere, since its form of being present is only in the sense of objects,

⁹ See Deleuze and Guattari's commentary on Freud's diagnosis of the Wolf Man in *Mille Plateaux*, pp. 38-53. This mixture of enthusiasm for Freud's insights, but frustration at his results is also often shared by students coming to Freud for the first time.

which make it different from the process of sexual pleasure or production that it is.¹⁰ This is true not only in the use of the female body as a visual sign for sex, that we can see everywhere from advertising to MTV videos, but in the strange concentration on and refusal to show the penis in even as gender challenging a film as Pedro Almodovar's *Bad Education*.

All this confusion is, according to Deleuze and Guattari, capitalism's bread and butter: its characteristic feature is that 'it liberates fluxes of desire, but in social conditions which defines its limit and the possibility of its dissolution, so much so that it unceasingly contradicts with all its exasperated forces the movement which pushes it towards its limit.'¹¹ This comment seems particularly relevant with regard to the strange mixture of capital liberalism and repressive morality that marks George W. Bush or the embracing of capitalism and proliferation of rules and morality that marks contemporary Poland (where for example you might not be able to see out of a window because the whole bus is daubed in an advert, while on the inside the only thing to look at is page after page of rules for how to use public transport).

This mix of an excess of desire with nowhere to go is a potent brew and has great danger and potential for the countries of Eastern Europe. For, as mentioned above, society needs to control undirected desires and therefore purposeless desire is often accompanied by repressive measures, not just in the states but also within those who feel this restlessness. This can often lead to sexism, intolerance, violence and fetishised nationalism, as wonderfully portrayed in a volcanic novel by a young female Polish author Dorota Masłowska called *The Polish-Russian War (under the Red and White Flag)*.¹² This novel is a tale of the

¹⁰ This fits with Audronė Žukauskaitė's observation about the consumption of chocolate in elegant boutiques replacing sexuality in contemporary Vilnius. Irigaray, especially in *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Minuit, 1977 and Deleuze, especially in *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967, present daring ways of trying to attain the processual nature of sensual experience and explore what this changed physical experience for a non consumerist approach to thinking.

¹¹ *Anti-Oedipus*, p. 163.

¹² Dorota Masłowska, *Wojna polska-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warsaw, Wyd. II, 2002.

furious energy of liberated desire with nothing to do: in Maślowska's world nothing has any stable sense, even the underlying Polish-Russian war of the title is just a nationalist fetish trying to force history onto the chaotic market relations of smuggled L&M cigarettes. The hero himself is a confused mixture of social discourses: his left wing dream for example is to have his own business where the secretaries will lie sexually available on the desks and he will export Polish sand to the West.

One of the features of both the content and the form of this novel is that it follows the proliferation of signs of different kinds which as a whole simply cannot be fitted together: does the red and white of a Coca-Cola umbrella have anything to do with the way the buildings in the town have been transformed into a patriotic red and white flag the hero wonders (the fact that the book contains pictures also illustrates this). This fragmentation in all its ambivalence is something Deleuze and Guattari identify as one of the truths being exposed by capitalism: "No chain is homogenous, but resembles a parade of letters from different alphabets".¹³ All chains, whether unconscious or those of social production, compose items that are different from each other and the chains made visible in the media make this most obvious. I think for example of an advert for a sausage called Berlinki currently shown on Polish television, where the sausage dances onto the screen in a skirt and dark glasses causing all the vegetables (potatoes, peppers, cucumbers, etc.), to swoon in a daze of erotic admiration before falling lasciviously onto a bed of lettuce. We live in the time of fragmentary objects which have no sense in relation to a total whole, but this does not prevent them from having a real impact or us from thinking about how they work.

Indeed, if we as academics are undermined in the face of the ambivalences of pop cultural production, one reassurance is that capitalism too seems no more able to make sense of the paradoxes it raises. For capitalism very often makes possible phenomena which resist categorisation, even by capital. Pop music, for example, has long been involved in queering gender relations: from the headline likes of Queen,

¹³ *Anti-Oedipus*, p. 47.

David Bowie or Elton John, to lesser known figures such as Boy George, Dead and Alive and Frankie Goes to Hollywood, and indeed a huge number of English pop artists of the 80's, the artist formerly known as Prince, Michael Jackson, Madonna or Kylie Minogue, pop music has long involved in an intense production of sexual energy which does not easily allow itself to be relocated in any sort of code. Pop creates energy and responses, which are essentially self-contradictory, but these contradictions do not stop it from having enormous potential to create both liberating energetic responses or controlled market success. An area which struck me during my unfortunately too brief time watching music television in Belarus was the extent to which singers of bands in what I considered macho Russian society, such as Mumij Troll and others too numerous to mention, appeared in videos as highly sexualised and rather feminine. Following this line, *Tatu* are especially interesting for the fact that while they were the artificial brainchild of a Russian oligarch and may or may not actually have been lesbians, they were both an enormous commercial success and opened up questions of sexuality in ways that escape any social or capitalist control.

The same ambiguity is evident in many areas, such as, for example, internet pornography which repeats the present/absence of sexuality, treats sexuality as commodity, yet has the potential to create unexpected events in the real world. However, it is always possible that capital will be the quickest to cope with these ambiguities: the latest McDonalds' advertising campaign 'I'm lovin' it' presents photos of figures running free in nature, thus merely suggesting liberated desire and uncontrollable energy. Where in them is the moment of consumption? Is even our freedom capitalised or is capital liberating desire beyond its own limits and thus in effect self-destructing?

What is to be done? Deleuze and Guattari are in no doubt: "Schizophrenise, schizophrenise the field of the unconscious, and also the socio-historical field, in order to destroy the carcass of Oedipus and rediscover everywhere the force of desiring productions."¹⁴ This sounds irresponsible and hedonistic: however, I understand it as an

¹⁴ *Anti-Oedipus*, p. 62.

urgent, entirely conscious and potentially self-destructive call for imagining and enacting new ways to link desire and thinking to the wider social whole. It is difficult, perhaps even impossible to imagine what sort of bravery or action it would take to 'destroy the carcass of Oedipus' and schizophrenise the socio-historical field, but it is also naïve to imagine that we can achieve greater justice without putting ourselves at risk. And this is a real challenge to those who read Deleuze and Guattari: what sort of events will we cause their mental, physical desiring production to have in the world. In a sense, the question of the truth of what they wrote, whether they made the right decisions and acted in the right way, depends not on correctly understanding their work, but on what we manage to do with it. Can we schizophrenise ourselves, and the world around us? Can we? Should we? What will it mean? What will happen? Now we know the possibility is there, how do we live with it?

For it is now out of the question to claim that the world is not mad and unjust. Deleuze and Guattari and feminism reveal the perverse functions of desire in the wider social structure. For if a business, politics, advertising or education function, it is only through a machine of desires: by revealing those desires, these institutions lose their naturalness and other possibilities open up. But Deleuze and Guattari suggest that this can only be done by taking real risks with the structures of comfortable hierarchies within which one functions and communicates. This a major problem for academia: the system is conservative and traditional, based on hierarchies we desperately want to get rid of. But what will happen if we do? And how far can we go? And have we got any choice but to try?

II. GENDER AND CINEMA: IMAGES, FOCUSES, SPECTATORSHIPS

Almira Ousmanova

RE-MAKING LOVE: LOVE AND SEXUAL DIFFERENCE IN SOVIET AND POST-SOVIET CINEMA

In this paper, I will discuss two films based on one literary text, *104 Pages on Love* by E. Radzinski, but made by different directors and with a distance of 30 years: the first film, *Once Again about Love*, was made in 1968 by Georgy Natanson; the second, *Sky. Plane. Girl*, in 2002 by Vera Storozheva and Renata Litvinova. Both films deal with the problems arising in a relationship between a man and a woman, historically determined means of expression and representation of feelings (first of all, jealousy and love) and the specifics of a 'female gaze' – these and other issues will be discussed in this paper. In addition, I hope to show what these two films (and two epochs) have in common in terms of gender representation, and how this similarity is rendered in the cinematic form. Although the central theme of my investigation are ways of articulating 'female love,' we will also have to find out what 'women's cinema' is.

A Film as a Cultural Text

A visual text (whether a film, an advertisement or a photograph) is not an illustration or a 'passive' reflection of social reality, but it appears, more likely, as a complicated historical text suggesting its own

version or approach towards one or another epoch. However, a more difficult question is how much a film may be interesting for the history of emotions? Let us say that a manner of expression, a discursive presentation of emotions (as a totality of verbal signifiers) is culturally determined; yet emotions themselves, as concealed signifieds, what do they contain more: the collective or the individual, the cultural or the natural (physiological)? 'Constructivists' and 'essentialists' give contradictory answers to this question. According to Eva Illouz, "'Emotions' are the complex conjunction of physiological arousal, perceptual mechanisms, and interpretive processes; they are thus situated at the threshold where the non-cultural is encoded in culture, where body, cognition, and culture converge and merge."¹

Nevertheless, concerning the issue of the investigation of emotions as social and cultural constructions in a cinematic text, one more issue arises. If we are interested in the traces of the 'collective' unconscious, then the fact that emotions are always enacted on the screen is quite an obstacle for the solution of this problem. They are 'constructed' there, as if, for the second time, for they depend on the director's will and the actor's performance. In order to feel how much the cinematic medium complicates the task of a historian of emotions working with a film, it is enough to remember the extremely expressive acting in silent cinema or the biomechanical 'impersonators' of the early Soviet cinema. For instance, is it possible to interpret Renata Litvinova's individual manner of acting ("a mannerist namby-pamby" as one newspaper wrote) as a way to impersonate femininity as such in contemporary culture? Are generalisations of this kind legitimate?

However the most serious objection against any attempt to read a 'social' meaning in cinematic representations of love, its seems, is the fact that love often appears as a rejection of the social world, including gender related norms of behaviour it imposes.² The truth is that

¹ See Illouz Eva, *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 3.

² The roots of this image should be sought in archaic practices of regulation and control over a society through the systems of blood-relationship (besides, those practices are not so archaic, for arranged marriages, dynastic marriages and other forms of utilitarian marriages exist in various countries even today). Romantic love,

the mythology of eternal love is based precisely on implicit thinking about the asocial character of this feeling and about the lovers' temporary falling out of the system of social relationships. Most classical 'love stories' are attractive due to the tragic character of their protest against moral, economical, political, class, racial and similar norms and laws. The topic of love is surrounded by the aura of transgression.

And yet, love always manifests itself in 'particular' circumstances, enmeshed in 'culturally-specific' practices and rituals, and it is a protest against 'concrete' legal norms. Love is a specific form of social practice. 'Social' because it presupposes, first of all, intersubjective relationships, which always include more than one person; secondly, because love is not only romantic feelings, ecstasies, high levels of adrenaline etc., but also certain relationships of power, domination and hierarchy.

This means that culture acts as a 'frame' organising, indicating and interpreting emotional experience.³ Furthermore, it is culture that provides us not only with linguistic means, but also with a repertory of images, symbols and artefacts, which we use in our personal communication experience. This repertory is varied, but limited, and some images or verbal expressions have a greater value and are more urgent to us than others that may be prohibited or ousted to the periphery of cultural production altogether. In this sense films not only reflect, but also participate in the creation of a certain cultural vocabulary of images and symbols, which we use for expressing our feelings; in the education of feelings and inculcation of certain norms and habits.

One could say without exaggeration that cinema of our time appears as the most effective educator in such questions as love and sexuality compensating for the lack of experience and imagination. It prompts and demonstrates what and how to do, what it is possible or necessary to say, how to behave in a relationship with the oppo-

as a rule, has always conflicted with those regulatory mechanisms; it used to bring an element of destruction, unpredictability, and create a law-breaking precedent. In the end, an attempt to establish the priority of feeling over social and economical interests meant also the priority of the individual over the social, which is, from the point of view of the society and state, not acceptable.

³ Illouz, p. 3.

site sex and at which stage of friendship it is appropriate to proceed to kissing, and when, to more intimate things. Anyway, it is not simple to speak of love (both in a family and in the society). According to Koen Raes, love emerges as the sphere of unspeakable or unutterable; it exists simultaneously inside and beyond language, for, on the one hand, there is lyrical poetry, love letters, literature and declarations of love – only linguistic communication makes all this possible; on the other hand, language is a very imperfect means to express this feeling.⁴ In societies where the discourse about love and/or sexuality meets the greatest opposition from the dominant culture cinema is of crucial importance.

A Quite Original Remake

Considering that Soviet cinema did not have a tradition of remakes (or the tradition of their analysis), while Hollywood cinema has been parasitic and recycling for many decades, it is worth finding out, at least in general terms, whether we are really dealing with a remake and what defines its particularity. This task is essential, if we want to liberate Storozheva's film from the trail of negative evaluations emphasising its 'secondary' nature, but completely disregarding its independent character. Such an evaluation is aggravated by a scornful attitude towards women's cinema, as it will be shown hereafter. The game 'find ten differences' is interesting in itself when a remake is involved, but my purpose is rather to underscore, referring to comparative (both formal and sociological) analysis of both films, the autonomy of the new film, its close relationship to the contemporary cultural situation and the possibilities it opens for a female gaze.

The film of 2002 "does not stand a comparison" with the original. This severe judgment is embedded in a certain tradition: whenever we speak of a remake as a copy of some original image (whether it is a film by Hitchcock, Godard or anybody else), a comparison al-

⁴ Raes Koen, "On Love and other Injustices. Love and Law as Improbable Communications," in *Love and Law in Europe*, edited by Hanne Petersen, Ashgate, Dartmouth University Press, 1998, p. 27.

ways gives preference to the 'original'. Anyway, this is the case with the European cultural paradigm and the interpretation models it has originated. One thing is strange here: postmodernism, it seems, has torn 'any thought about precedence' at its root, and cinema as if reconciled us with the loss of the aura of the original by opening the era of endless possibilities of technical reproduction and mass production; nevertheless, in our everyday practice we are still supporters of modernist judgements of taste – we keep looking back afraid to lose the original text – a phantom, but thereupon more valuable to us. Yet in recent years, the centre of theoretical research has shifted, as Umberto Eco writes, due to the theoretical interest in the phenomenon of mass media: a variation today receives much more interest than the scheme.⁵ A remake has earned the status of an independent theoretical object that not only has a right to exist, but also transforms our understanding of authenticity and innovation.

So what is a remake? A remake is a film made following another film, telling a [successful] story in a new way and in a new cultural situation. The fundamental contradiction lies in the fact that a remake desires to be the same as the original, but also to surpass it, to be more perfect. A remake, despite its early origin (remakes appeared almost simultaneously with the birth of cinema), seems to be an utterly post-modern phenomenon, especially in terms of its relationship with the audience, for it presupposes and counts on a multi-levelled reception. A remake strives to worm into its audience's favour knowing that the audience is heterogeneous in advance: if we take, for instance, such a category as the 'horizon of expectations,' then it will come out that: "The remake aims to please each of these audiences: the audience that has never heard of the original film it is based on, the audience that has heard of the film but not seen it, the audience that has seen it but does not remember it, the audience that has seen it but liked it little

⁵ Эко У., «Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», in *Философия эпохи постмодерна*, под ред. А.Усмановой, Минск, Красико-принт, 1996, с. 70 (Eco Umberto, "Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics," in *Reading Eco: An Anthology*, edited by Rocco Capozzi, Bloomington, Indiana University Press, 1997, pp. 14–33).

enough to hope for an improvement, and the audience that has seen it and enjoyed it.”⁶ One could even say that the fourth category of viewers is fond of the very idea “to remake the production in such a way that it looked absolutely different”.⁷

In order to find out how exactly a different cultural text and a different new epoch start the interaction with the original and the time that gave birth to it, we should direct our special attention to the opening sequence, the succession and particularities of shots introducing us to the main characters of the film.

The film *Once Again about Love* opens with long shots of a city in the evening filmed in movement. Cars, trams. The camera takes up the position of a passenger in a bus: at the beginning the camera moves in the middle of an avenue (in the flow), gradually (as the subtitles end) it pulls up. Then we see the bus letting its passengers out at a stop, and already from this point, we look at the building in front of us (camera tilts up): this is a restaurant, named *Comet*. Then the camera tilts down again focusing on the queue at the restaurant. We see the doorman who asks: “Is there anybody single here?” “I’m single,” the first words of Natasha in the film.

What does this opening sequence give to us? Firstly, the urban modernised image of a big city conveys us the sense of modernity, but also the unity of a huge organism. At the same time, if we compared this sequence to other, similar, shots of Moscow in the 1920s, 1930s or 1950s, we would see that the main difference in the manner of representation lies in the fact that here the gaze at the city is focalised from the very beginning. Because, secondly, the camera occupies the position of an individual following his/her itinerary. This subjectivisation of the gaze is a distinctive feature of all Soviet cinema of the 1960s, the main concern of which was to rethink the historical and the social from the point of view of an individual. However, the subjective is still subordinate to the social – we will be convinced, if we take

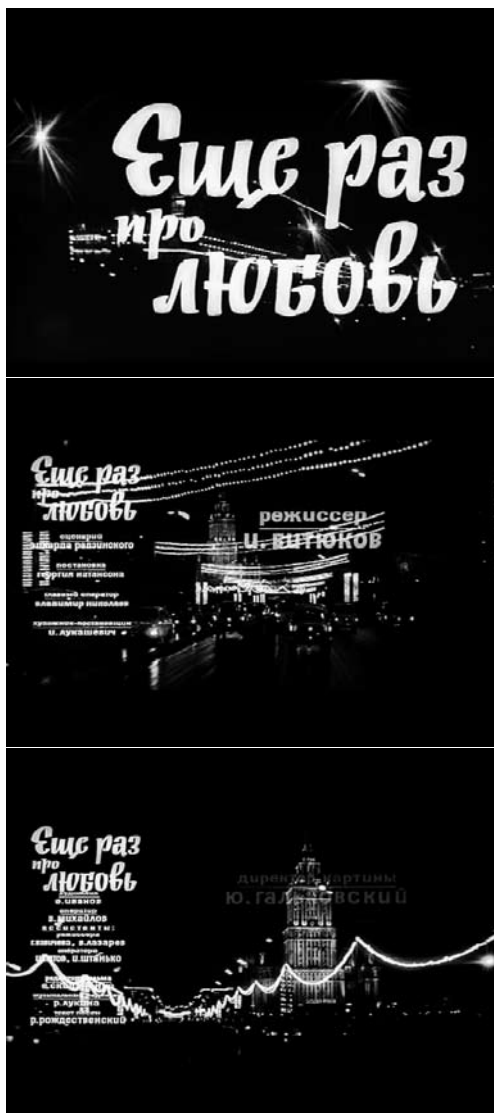
⁶ Thomas Leith, “Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake,” in *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*, edited by J. Forrest and L. R. Koos, New York, State University of New York Press, 2002, p. 40.

⁷ Эко, с. 64 (Eco).

into consideration the trajectory of camera movement – general views of Moscow proceed to the shots of the restaurant, and only then, the camera focuses on Natasha. The shot, which is particularly interesting in this sense, is the coincidence of the individual and the social, in fact, superimposition of one onto another (the formal device actively used by Eisenstein in the 1920s in order to emphasise the dialectic relationship of two unifying spaces and two subjects of action). I mean the shot showing us people sitting in the restaurant: people sit in couples, but we see them through the glass on which a neon slogan from the building opposite is reflected (illegible to us, because it is a mirror reflection): “Our country is a Great Building Site”. In other words, the personal here is always presented in the context of the social. The third particularity of the opening sequence of this film is that various signs of time and space, the new reality of social life are presented with certain excess: private cars on the streets of Moscow squeeze public transport; modern words are used to name restaurants reflecting national love of space exploration (*Comet*) – changes are taking place at full speed in the country.

The remake presents a short long shot of an airport, which practically without any transition to medium shots changes into a close-up of the main heroine. Atomisation and fragmentation of social space is set here from the very first shots: we see Lara in an absolutely empty corridor of the airport and then also in an empty bar, and her image is presented as a series of close-ups fragmenting her body: her coat, her hands on the railing of the escalator, red shoes, her face, her neatly combed hair. The only person witnessing how Lara meets Georgy is the bored barman. There are practically no signs of time. Moreover, if Natanson’s picture is a film that fully belongs to its own time, its era, then in this case the feeling of time is missing – this may be the 1980s, 1990s, 2000s? Only due to the presence of “hot spots” (in which Georgy, the journalist, works) and mobile telephones we understand that it is not the 1970s outside.

The space of modernity is presented in both films differently, but in general the distance of 30 years is not really perceptible: airports, stadiums, metro, show windows, lights of the big city, interior de-



Stills from the film *Once Again about Love*

sign – all this preserves the memory of Soviet modernity whether we like it or not. The film *S. P. G* with its functional and technological spaces seemed to remind us that minimalism and high-tech were born in the 1960s. However, the meaning of today's turn towards the minimalist aesthetics of the 1960s – with its desire for renovation and the need of liberation from things (from the weight of history), from everything that prevents us from focusing on the most important – is the fact that by bringing that aesthetics to its extreme expression the film *S. P. G* succeeds in revealing its anthropological implications: rationalism and technological modernisation are followed by the disintegration of social relationships and the growing alienation of the individual. In the 1960s, every space would become public immediately; in the 1990s, there is practically no public space; it has been destroyed.

To me, it seems quite symptomatic that for the first time in a long while an attempt was made to not only understand, but also to rewrite, adapt and contemporise the Soviet culture. It is characteristic that Storozheva's film starts a dialogue not with the abstract 'Soviet' sensibility, but with the 'Thaw,' with the era that has radically rethought the 'Soviet' experience, that produced a subject alienated from the system whose existential solitude sharply contrasts with the images of the non-reflective unity of a person and the state in the Soviet cinema of previous decades. The Post-Soviet subject, on the one hand, is even lonelier in his or her opposition to the State; on the other hand, he or she experiences the trauma (now final) of the collapse of the 'Soviet' even more intensively.

Sky. Plane. Girl is a film nostalgic for love, which means – for utopia, but Soviet culture has been chosen as the object of nostalgic 'reminiscence,' (along with the 1960s). This is nostalgia for the Soviet as 'authentic'. In addition, we have to say, the makers of the film have treated this past with maximum care, without seeking to obtain extra value from the multiplied image of the 'Soviet' – by having practically eliminated it from the shot, but by having assimilated its culture and the values it bore in terms of contemporary film language.

A Wandering Gaze

Negative criticism of Storozheva's film is related not only to the fact that a remake is always secondary by definition and, consequently, 'worse' than the original: after having read reviews of this film my suspicion has risen that critics, as usual, proved to be not ready to appreciate a 'film made by a woman about women and for women' (this is how feminist theory defines women's cinema, particularly Patricia Mellencamp). The critics who have intuitively felt the change (or exchange), cannot think of anything better than to characterise the film in the best tradition of patriarchal culture: "Cinema so **feminine, fanciful and tender that it is difficult to discuss it**"⁸ [my emphasis added – A. O.]. In a similar way male directors usually distinguish the 'true' (read: men's) cinema and 'ladies' cinema, or define women's cinema as 'melodramatic in tone' and 'overcharged with emotion'. It seems to me that independently of how critics 'classify' the film analysed here or what its makers think of it, we may consider it as quite a successful and characteristic example of the form and range of issues, which are being realised in women's cinema today.

The title of the original film had already presupposed both the possibility of endless repetition and almost postmodern exhaustion: *Once Again about Love*. Surely, the remake could not be called *Once Again and Once Again about Love*. Therefore, the girl appears in the title – positively and autonomously... and this makes a great difference, for it allows a sensible viewer to understand from the very beginning that the point of view has changed, even if the story as such has been subjected to 'insignificant' modifications.

Correspondingly, we are dealing here with the inversion of attitude: the male attitude towards the state of things, towards gender relationships and the phenomenon of love gives up its place to the female point of view, and this change is realised through storytelling techniques on the level of visual representation. Feminist theorists note that the ability to realise 're-vision,' to look at the past with clear,

⁸ Небо. Самолет. Девушка, in www.euroopa.plus.ru



Stills from the film *Sky. Plane. Girl*

fresh eyes, to see difference differently is an especially important task of women's cinema.⁹ However, in order to solve it, it is necessary to review not only the female images themselves, but also the manner in which they have been 'envisioned' – it is no accident that the central category of analysis in feminist film theory is the concept of the 'gaze'. Feminist cinema emphasises the focus on work with the medium – with the cinematic apparatus perceived as a social technology, a reflexive approach to which allows analysing and deconstructing ideological codes deep rooted in representation.¹⁰

In the film we analyse here, camerawork and 'focus' on the medium in general deserve a separate discussion. First of all, there are no incidental vantage points or disorganised shots in it. The fact that shots are 'cleared' of anything unnecessary in this film seems at the beginning to be the moment unifying the aesthetics of the film (compared to Natanson's film where, on the contrary, the space of the shot is very rich – it is impossible either to see or to hear everything in it) but, first of all, this emptiness allows us to concentrate on the most important articulation of female love – an 'empty form' able to convey a strong feeling. Concerning camera work, it starts moving precisely when this is necessary for the expression of the inner emotional shock. In the film *Once Again about Love* the episode of unsuccessful seduction (the kissing) was filmed from the point of view of the male character: at the beginning his eyes follow Natasha's movement around the room, her hands cleaning dust from the guitar; the psychological rendering of Natasha's reaction that perplexed Evdokimov was conveyed by fixing the camera on Evdokimov sitting on the carpet in the middle of the room (in the very centre of the shot) – the frightened woman was moving carefully around him.

In the remake we are in the position of the camera showing this event from Lara's point of view: firstly, Georgy's face filmed close up

⁹ *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, edited by Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams, Los Angeles, The American Film Institute, 1984, p. 12.

¹⁰ See De Lauretis Teresa, "Rethinking Women's Cinema. Aesthetics and Feminist Theory," in *Issues in Feminist Film Criticism*, edited by Patricia Erens, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 289.

is moving towards us (to be more precise, 'drawing over' us), and at the moment when he tries to kiss her the camera unexpectedly 'breaks loose' and starts moving chaotically thus creating a dizzying effect. The handbag thrown abruptly by Georgy back to Lara as if 'hitting' us, thus forcing us feel the power of the man's indignation when his advances have been rejected (by offering to disinfect a scratch instead). The prevalence of close-ups solves a double task: on the one hand, close-ups are able to convey a 'chamber' and intimate atmosphere, and on the other hand, they help to establish and analyse female subjectivity.

The goal of a remake is to reveal, to supplement (or to rewrite) the original text, which, due to certain reasons, preserves its urgency and a demand for it exists in a new cultural situation, but at the same time requires a revision of its contents. The film made by Storozheva and Litvinova marks the 'problematic' points of its precursor quite straightforwardly; on the one hand, it is necessary to 'speak about love' once again, and, on the other hand, it is no less important to speak once again about the woman. Both aspects are closely related: using the love story for the second time allows bringing the woman and her feelings to the foreground, and, accordingly, rewriting the text for a woman, which has been written by a man. This film, and women's cinema in general, leads us implicitly to the idea that the female world is self-sufficient, autonomous and imbued with the spirit of solidarity.

Among the most frequent objections addressed to the film *Sky. Plane. Girl* is the statement that this film is nothing else than a film by Renata Litvinova "about herself being loved," that this is in a way her benefice. In this case it would be worth remembering that the 'hyper-emphasised presence of the author' is characteristic of women's cinema as such; this feature, however, is not the consequence of the 'natural narcissism' of women, as some critics might think, but a necessity to re-think the figure of the author in general (women's cinema positions itself as an *auteur* cinema). Even if Lara were played by another actress – not Renata Litvinova (with her remarkable individuality) – the female character would still remain central in the film.

According to Teresa de Lauretis, 'women's cinema' should define its audience as female with the help of all available means of identification: characters, story, representation and camera work.¹¹ There is no doubt that Vera Storozheva and Renata Litvinova's film has reached this goal: the female audience has understood and has been able to appreciate the 'message' that has been directed to it. Now then, "one would not want to laugh at love any longer".¹² Even if *she* thinks about him, and *he*, as usually, about work.

¹¹ De Lauretis, pp. 288 – 308.

¹² Елена Кутловская, «Небо.Самолет.Девушка», in <http://afisha.weekend.ru>. (Elena Kutlovskaya).

Renata Šukaitytė

A WOMAN WITH A CAMERA: NEW VISION, NEW IDENTITIES

Since the very invention of cinema, a camera has become an exclusively male toy, a work and control tool allowing them to create and promote their own – masculine – vision of the world, their own cultural and gender models. The male gaze at the surrounding environment has become dominating and universal in contemporary culture despite the more-and-more frequent attempts of women artists to create an alternative to this male monopoly. In both cases cinema is not and does not have to be a representation of the socio-cultural reality: it can deform it, distort, simplify, stereotype, mythologise or embellish. However, a certain personal system of values including the author's position, principles, priorities, doubts and criticisms lie behind every image of a human being and his or her environment. In this short paper, I will try to explore where the 'cinematic eye' is directed at when a camera appears in a woman's hands. How is [her] vision important or personal? How is it possible to construct one's own, alternative model of being and the world with the help of camera? I intend to look for the answers to these questions by analysing the specifics and mechanisms of constructing the gaze as well as the presence in the field of vision in the films by Janina Lapinskaitė, Inesa Kurklietytė, Giedrė Beinoriūtė, Oksana Buraja and video artist Kristina Inčiūraitė, because being visible on the screen has become a certain model of being in culture and that facilitates the production of new identities.

During the second half of the 1970s, feminist criticism in Western Europe started to explore the particularity of women's cinema and women's art in general as well as the differences between female and male styles. In this regard, the famous 1975 essay by Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", is significant: she analysed the mechanisms of constructing the 'male gaze' in classical cinema and thus inspired the search for an alternative gaze.¹ Claire Johnston², Monique Plaza³ and Molly Haskell⁴ criticised the stereotyped and mythologised images of women in cinema that had been, according to them, the products of patriarchal ideology and that continued the strengthening of this ideology in the society. As distinct from the early feminist film theorists, Christine Gledhill⁵ and Teresa De Lauretis⁶ saw the nature of the 'sexist' images of women in cinema not in the referential reality, but in the linguistic process thus emphasising the importance of radical innovations in the making of a cinematic text. The works of these and other film theorists have encouraged a critical rethinking and change of the dominating paradigm of the subject as well as creation of new meanings and images, and cutting the connection to the male way of seeing. According to Karin Davis, women are able to reform and rethink critically the surrounding cultural models and participate actively in the creation of their own identity. In our country, feminist discourse became urgent only in the 1990s as cultural and academic collaboration with

¹ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative cinema," in *Film and Theory: An Anthology*, edited by Robert Stam, Toby Miller, Malden, Mass, Blackwell Publishers, 2000.

² Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema," in *Notes on Women's Cinema*, edited by Claire Johnston, London, SEFT Pamphlet, 1975.

³ Monique Plaza, "Phallic Power and the Psychology of A Women'," in *Ideology and Consciousness*, No 4, 1978.

⁴ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: Treatment of Women in the Movies*, Baltimore, Penguin, 1974.

⁵ Christine Gledhill, "Developments in Feminist Film Criticism," in *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, edited by Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams, Los Angeles, The American Film Institute, 1984.

⁶ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Western institutions intensified, women's movements and organisations started forming and there were more women artists appearing in the art scene. We can only speak of works articulating women's issues emerging in the early 1990s, for the differences between men and women were neither exposed nor discussed in terms of gender in the Soviet tradition.

Para-documentary films by Janina Lapinskaitė and Oksana Buraja, features by Giedrė Beinoriūtė and Inesa Kurklietytė as well as video art by Kristina Inčiūraitė are not typical within the feminist context. There is no struggle within the films, and women's emancipation is not important to their makers. When they explore 'gender discourse' (Inčiūraitė and Beinoriūtė consciously, while Kurklietytė, Buraja as well as Lapinskaitė more intuitively) the artists question the traditional models of vision and visibility as well as the established social roles of men and women; they criticise the images and stereotypes of gender created by the media. They seek to present woman as a personality, to analyse the change of women's identity in contemporary culture and reveal the socio-cultural factors influencing this change. Although the artists are not advocates of feminism, general women's style and philosophy could be perceived in their work.

Lithuanian cinema is often considered to be 'masculine': men are not only directors, script writers and cameramen, but also star in the main 'serious' roles. Thus, the world presented in Lithuanian cinema is often patriarchal. Women, both in classical and in contemporary Lithuanian cinema, are very detached from reality. They are represented not as strong personalities, but as mythical characters, dream creatures or decorations. Women perform the roles (often secondary and negative) they are assigned: mother, wife, a hired girl, fiancée, the mistress, the gambler or just a beauty, et. al. They submissively perform the cultural duty assigned to them and function as the objects to be observed. They often become simply 'McGuffins' as defined by Hitchcock – a device that helps to unfold action, reveal the episodes of sex, violence and cruelty or to create a sentimental or romantic atmosphere. The stories of the heroines of films reveal, in

a sense, the structure of our culture and its existing stereotypes, and the changing images of women in cinema become a signal and the register of very important cultural and mental changes in the society. In this regard, works by Janina Lapinskaitė and Kristina Inčiūraitė are very significant.

In her films Lapinskaitė has been elaborating a unique female gaze, an original attitude towards the established patriarchal images and thus making a great step towards women's cinema. The director observes people who have ended up in the margins of society due to various circumstances – nature, destiny or social order. However, they are strong and able to take off their masks and tear away from conventions. Gender differences are not essential in this case. In the film *From the Life of Elfs* (1996), Eleonora who raises three adopted children dwarves is such a heroine; in *Nude* (1999) it is the photographer Snieguolė Michelkevičiūtė who photographs unconventionally nude middle-aged men; in *Venus with a Cat* (1997) it is three middle-aged unmarried sitters from the Vilnius Academy of Fine Arts; in *Venecijus's Life and Cezaris's Death* (2002) it is an eccentric wood carver Venecijus who lives alone in the country left by his wife and children; and in the most recent film, *A Land of Glass* (2004), it is a young woman, a mother of two, going through a psychological crisis. A frequent motif in the films is the heroes' escape from reality and their 'imaginary,' 'formed,' identity. The photographer and the sitters, Eleonora, the young mother or Venecijus live in their peculiar worlds and follow their own rules. The style of para-documentary cinema, colour filters and an illustrative soundtrack help the director to reveal this uniqueness.

Lapinskaitė's films emphasise the conflict between the individual sensibility and the norms of patriarchal society designed to squeeze an individual into a strictly defined social role. Lapinskaitė supplements the feminist perspective with an analysis of intolerance and discrimination, regardless of gender differences. In this case, it is much more important to analyse the system of values. For instance, Eleonora *From the Life of Elfs* tentatively opposes the constructed image of a submissive woman and ignores her husband's ban on ap-

pearing with the dwarves in public. The defiance of her neighbours is also not important to her. The 'Three Venuses' belong to the type of liberated women. They defy completely the traditional cultural model of woman-mother-wife and would not change their way of life even if they could start everything from the beginning. The lonely Venecijus is little perturbed by the external world: he writes poetry, carves wooden sculptures and lives following the principle; "do not hang yourself today, if you can do it tomorrow. Tomorrow you may not need to hang yourself". In addition, the photographer Snieguolė Michelkevičiūtė, ignoring harsh criticism from her colleagues, inverts the ideas prevailing in art by undertaking the nude genre traditionally ascribed to men.

Lapinskaitė analyses and questions traditional images, cultural roles of men and women, and Kristina Inčiūraitė attempts not only to explore the particularities of contemporary woman's identity, but also to create new images by using new methods of representation. Inčiūraitė refuses the idea of woman as an element of the spectacle. Identity is created by choosing not a woman's image, but her voice. Woman has to be not only seen, but also heard in the society. According to the artist, "images of women in the society are widely represented as objects of desire. In my works, by criticising the established stereotypes of the scopophilic gaze, I present a woman who is not visible, but participates actively in specific situations." While choosing the verbal form of women's identity, the artist does not agree with the feminist idea that spoken language belongs to the sphere of male domination; the male experience and the unconscious encoded in it do not allow woman to take the position of the subject.

In her works – *Differences* (2003), *Spinsters* (2003), *Repetition* (2002) and *Leisure* (2003) – Kristina Inčiūraitė makes the visual sphere completely secret; she as if lowers a curtain in front of the observer and makes him/her listen to woman's voice. She ignores the perceptual space of the screen and focuses totally on what is happening behind the screen. Therefore, the artist destroys the linear structure of the work of art, thus confirming gender issues even more (the post-structuralist adversaries of feminism attribute linear structure to the

sphere of men). This strategy coincides with the statement of Michel Foucault that “the monolithic stratum disappears where everything that is visible and what is legible is mixing...things and words separate. The eye will be assigned to look and just that, the ear, only to hear”.⁷ The artist’s method is quite alien to the area of audio-visual arts where usually everything should be visible on the screen. Film and video are shown in order to be seen and observed. While exploring the issues of women’s identity, the artist is able to leave a wide field for the observer’s imagination to manoeuvre; to use the out-of-shot acoustic space.

The interviews with women in Kristina Inčūraitė’s videos, *Differences* and *Leisure*, reveal the vitality of the traditional image of woman as a spectacle and its urgency to women. An interviewed woman in *Differences* was pathetically complaining how the romantic atmosphere of the *Neringa* restaurant had been spoiled by a terrible (in terms of appearance) waitress and how important a beautiful environment is for relaxation. A woman from Visaginas interviewed in *Leisure* told that women had nowhere to spend their free time, unless at a lake or in their garden in summer. She said, nostalgically, that the situation was completely different in Spain and Italy where there were clubs for adults to meet and communicate. Like the heroine of *Differences*, this woman also ascribed the sphere of beauty and good looks to women; she was proud of women in Visaginas who took care of their appearance willingly (but, unfortunately, were unable to take care of their leisure). These dialogues make it apparent that the perception of self-identity among [our] women is still a matter of cultural tradition and not of choice.

Inesa Kurklietytė, Janina Lapinskaitė, Giedrė Beinoriūtė and Oksana Buraja do not refuse the ‘pleasure of looking’; only their ‘visions’ are very diverse. Inesa Kurklietytė creates peculiar cinema without going deep into women’s issues. The director overturns the

⁷ Michel Foucault, “Słowa i rzeczy,” in *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, edited by W. Karpiński, Warszawa, 1974, p. 318 (*Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines* (1966), *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York, Vintage Books, 1994).

established positions of the subject and object in Lithuanian cinema by trying to look closer at the world of men. Kurklietytė avoids creating specific images as if rebuking her colleagues who create abstract portraits of women. In one of her first films, *Farewell* (1996), the camera observes a meaningless chasing of the main characters – the salesman and the postman, their reconciliation and purposeless journey in a boat. In another film, *Men* (1997), she records the life of losers, beggars and alcoholics where the role of women is not very remarkable, but decisive: because of a woman's will men find themselves in the street and then behind bars. A woman saves them when they get into a difficult situation – they find a lost baby in a cemetery and do not know what to do with him. Like in the films by Janina Lapinskaitė, femininity here is related to strength and willpower. *White Wind* made by Kurklietytė in 2001 is absolutely masculine in terms of both topic and characters. This time the director delves into the criminal world where the main characters are men: breakers of public order – drug dealers and users – and those in charge of the order – policemen and military people. The camera records the masculine world with all its attributes: weapons, money, cars and sex clubs.

Giedrė Beinoriūtė looks at 'existential' problems of contemporary women and relics of patriarchal family with certain irony. In the film *My Lonely Friends* (1997), the director presents fragments from the lives of not very beautiful, but free, clever and independent girls. The heroines of her films pay little attention not only to their domestic environment, but also to their appearance (perhaps, this is why their male friends "would agree to marry them immediately, if they had not married another woman or divorced the other one before"); they create their own identity by ignoring cultural norms. In the film *Mummy, Daddy, Brother, Sister* (1999) she parodies the traditional model of Lithuanian family: all members of the family love each other, obey their daddy and try to hide carefully their 'imperfections' from him. Concerning the characters in *Trolleybus City* (2002), it would be better to push the questions about 'masculinity' and 'femininity' to the background. In this film, we come

across general cultural phenomena with a free, individual choice of identity, and not with imposed traditional cultural norms. Depending on changing conditions and circumstances, the characters of the film become victims and executioners, criminals and the righteous, unemployed, pregnant women, smart barwomen etc. Contemporary identity is a game of free choices, a theatrical presentation of the self, requiring only the decent performance of various roles and actions. Contemporary audio-visual culture promotes intensively and precisely such a flexible, fragmentary identity. The characters of the most recent film by this director, *Existence* (2004), get involved in cultural 'entanglements of the visual' and 'drastic games with identity,' and this ends in a didactic way. The 'cinematic eye' of Giedrė Beinoriūtė follows the actions, grimaces and movements of her characters with a very penetrating gaze, and records, meticulously, new identities, models of existence in culture, the adaptation of which requires vigilance and selectivity.

In Janina Lapinskaitė's films, we also encounter the voyeuristic gaze of the camera, which observes its subjects keenly, with pleasure, although they could hardly be called attractive or sexual: naked bodies of middle-aged men and women, wrinkled faces of dwarves. The camera reveals intimate moments from the characters' lives thus giving the audience the pleasure of observation. We also see the alternate situation: when the person under observation experiences pleasure. This situation is obvious in *Venecijus's Life and Cezaris's Death* where the main character clearly flirts with the camera and indulges in his tele-visibility. In this sense, *Diary* (2003) by Oksana Buraja is close to Lapinskaitė's films where everyday intimate details of Larisa and Valery's life are revealed to the viewer (quarrels, reconciliations, changing clothes or family dinners), even family secrets are told (a grandmother's letter written even before Larisa's mother was born predicts her unhappy life). Valery, like Venecijus, poses for the camera with pleasure: he dances, undresses, comments on his childhood music etc.

The films of both directors, Janina Lapinskaitė and Oksana Buraja, have a great aesthetic and psychological effect due to the drastic

stories and atypical characters. Buraja often films people who live on the social and cultural margins; she analyses their relationships and reveals the crisis of family values and the drama of everyday life. One of the most emotionally effective films is *Mother* (2001) in which the audience may observe from close up the scenes of adult alcoholism, the corners of abandoned houses and children strangely playing with cockroaches. On the basis of the given information, the viewer may easily guess what sort of a mother and 'motherly values' the filmmaker discusses. In *Nude* (1999) Janina Lapinskaitė documents close up the process of Snieguolė Michelkevičiūtė photographing male nudes. The film starts with 'a woman screaming' – the head of a screaming woman is shown close up. This scream is repeated during the course of the film as if commenting on the photographer's creative actions, which are equal to a woman's scream in our society.

The director documents the process of creating a nude in *Venus with a Cat* entirely differently. In this work, not the creators of nudes, but their models are important to the director: they are presented not as things, but as personalities. The filmmaker's point of view is especially obvious in the film – Lapinskaitė intervenes directly into the film by interviewing the characters, as if, proving the objectivity of the world she presents. Yet as she appears with all her crew on the set in front of the viewer, she seems to demonstrate the ambiguous nature of the media. We encounter the author's point of view also in Kristina Inčīuraitė's videos where her presence could be perceived in the conversations and stories told by the heroines of the films in some off-screen space. Both artists work by applying methods relating to TV reportage and asking questions, recording the characters' answers and presenting them in fragments on the screen.

The works of these artists enter gender discourse independently, via different expressive and stylistic means (para-documentary, feature, musical cinema and video). Using different creative strategies, characters and positions, each of them explores urgent issues of contemporary women's identity, analyses and creates models of visibility in culture and questions as well as rethinks rules and stereotypes dominating in patriarchal culture (often inverting them in

their works). By choosing filmmakers who, at first sight, have little in common, I wanted to look at the issues from different points of view and find common points among many differences. I did not want to gather women artists under the flag of feminist discourse, for their work is not equally conscious of this aspect. For instance, Kristina Inčiūraitė explores female issues under the obvious influence of feminist theory, and the choices of Kurklietytė, Beinoriūtė and Lapinskaitė are more intuitive, based on the analysis of the socio-cultural situation. Nevertheless, the authors are undisputedly united by a common style of a woman-creator. This is a rather emotional style, a filmmaker's attempt to look at gender issues from a new perspective.

Artūras Tereškinas

QUEER THEORY, QUEER GAZE AND THE MALE BODY: FROM JEAN GENET TO DEREK JARMAN

If the sexual body is indeed historical – if there is, in short, no orgasm without ideology – perhaps ongoing inquiry into the politics of pleasure will serve to deepen the pleasures, as well as to widen the possibilities of politics.

David Halperin¹

[In the city] everyone walks down the street, and everyone is free to look at everyone.... The homosexual, then, develops the gaze. Conversely, it may be that the gaze develops the homosexual: another man's surface captivating one's glance, another man's gaze meeting one's own and arousing interest. Whatever the case, it is impossible to be homosexual without having a gaze.

Henning Bech²

1. Introduction

This paper focuses on four films that could be classed as 'queer' movies: *A Song of Love* (*Un Chant D'Amour*, 1950) by Jean Genet considered to be the most famous gay short film in European history, and

¹ David Halperin, "Historicizing the Sexual Body: Sexual Preferences and Erotic Identities in the Pseudo-Lucianic Erotics," in *Foucault and the Writing of History*, edited by Jan Goldstein, Oxford, Basil Blackwell, 1994, p. 34.

² Henning Bech, *When Men Meet: Homosexuality and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 108.

films by three British directors – a short film by Richard Kwietniowski, *Flames of Passion* (1989), *Looking for Langston* (1989) by Issac Julien and a film by the famous director and writer Derek Jarman, *The Garden* (1990). The choice of films is arbitrary, but it allows us to speak about non-accidental possibilities of the queer gaze and the politics of representational technologies repeated in all these films.

All these films should be considered as experimental or avant-garde; the avant-garde form of self-representation on its own does not let the gay, lesbian, transsexual and simply queer subjects to dissolve in mainstream visual production.³ Visual technologies used in these films that we will discuss later not only allow a more precise representation of the so-called 'deviant' subjects and objects, but also are an integral part of them and of the development of their relationships. As Earl Jackson Jr. who has researched the images of men in gay texts (both literary and cinematic) claims, visual technologies reinforce radical transformations of communities where they circulate, and of the subjects related to those possibilities of representation.⁴

In short, about the films. The story of Genet's almost pornographic film is set in prison. It tells a story of gay love related to crime, punishment, surveillance and the panopticon. *Flames of Passion* by Kwietniowski is a remake of the 1945 film by David Lean, *Brief Encounter*. It tells about a man who is commuting to work by train. In the detective story set in a railway station, another man leaves cryptic messages to the travelling subject; one of them is a suggestion to marry him. *Looking for Langston* by Issac Julien, largely understood as one of the crucial texts of the new queer cinema, is slightly different. This is a narrative, an essay as well as a feature and documentary film about a representative of the Harlem Renaissance, the black poet Langston Hughes.

The Garden, an autobiographic film by Derek Jarman, depicts the director asleep in his own garden. His dreams and fantasies include not only love among men, but also homophobia and death. In the

³ Earl Jackson Jr., *Strategies of Deviance: Studies in Gay Male Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

centre of the director's dreams are two lovers who are tortured and crucified like Jesus Christ. This film gives much attention to the social situation of gays, lesbians, bisexuals and transsexuals. To a queer spectator, the politically and erotically pleasant film, *The Garden*, reminds that Christianity is still part of the legacy of hatred based on sex and gender. It is still responsible for the perpetration of homophobia.

2. Queer Theory and Queer Gaze

Queer theory, like contemporary film criticism, raises questions fundamental to cultural studies: those of passion, identification, fantasy, representation, cultural borrowing and performativity. Referring to post-structuralist theories of the subject as a discursive construction, queer theory questions the essentialist concepts of sexuality and identity and seeks to draw the trajectories of "multiple marked identities".⁵

According to the well known American queer theorists Lauren Berlant and Michael Warner, one of the crucial tasks of this theory is to make the categories of identity problematic.⁶ These researchers argue that: "Amalgamating politics and feeling in a way that requires constant syncretic gestures and movements, queer commentary has tried to drive into visibility both the cultural production of sexuality and the social context of feeling."⁷ Emphasising a comprehensive opposition to the regimes of normality, queer theory rejects the dividing logic of tolerance and a simple political interest. The term 'queer,' which has emerged in the context of violence, abuse, humiliation and anxiety, refers not just to the simplest intolerance, but also to the wide field of normalisation as a place of violence.

Consequently, one could say that the objectives of queer theory are philosophical, political and erotic: this is an effort to blur the boundaries between them, because this theory attempts not only to analyse the system of sexual abuse and normalisation, but also to oppose and

⁵ Lisa Dugan, "Making It Perfectly Queer," *Socialist Review*, 22: 1, 1992, p. 18.

⁶ Lauren Berlant and Michael Warner, "What Does Queer Theory Teach Us about X?," in *PMLA*, Vol. 110, No. 3, May, 1995, p. 344.

⁷ *Ibid.*, p. 347.

deconstruct them.⁸ Queer theory reads and investigates carefully various social codes and the rhetoric of sexuality as well as reveals their inconsistency, instability and artificiality.

The ideological conditions of our gaze are especially important to the analysis of visual imagery. Thus in the centre of the analysis of queer, gay and lesbian films are the issues of representational politics and stereotyping; the problem of gendering visual production, the exposure of the queer dimension of gaze, fetishism and scopophilia as well as popular visual and narrative styles appropriated by the queer gaze.

3. The (Non)Pleasures of the Queer Gaze

Like women, sexual minorities are the objects of the voyeuristic and fetishistic gaze. Therein, is a queer gaze possible at all? How is it possible to appropriate the objectifying male gaze for one's own pleasure?

Usually, the queer gaze is referred to in the discussions of its ability to recreate heterosexist films on its own account, to support its own interests and passions, to oppose the heterosexist and heteronormative hegemony. The queer gaze is important to counter-cultural marginal practices as an answer to discursive displacement and rejection.

Nevertheless, it is possible to say by referring to the aforementioned films that the queer gaze may be also the totality of performative practices and strategies that empower the queer identity. This is a gaze with its own specific signs producing a specific social visibility.

While inquiring into the possibilities of the queer gaze, it is necessary to remember Laura Mulvey's article, which has been very important for film theory, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". She argues in it that woman in classical cinema is what one looks at, and the male subject adopts the cinematic gaze for his own voyeuristic pleasure. The male gaze perceiving unconsciously the threat of what he understands as the vision of female castration fetishises the images

⁸ Ellis Hanson, *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 4.

of women, that is he supplies them with the illusion of phallic completeness, and this is expressed in classical cinema through misogynist violence and objectification. Consequently, the spectator's passion is defined in this cinema either as voyeuristic or as fetishist – as a pleasure to see the forbidden aspects of female body. The image orchestrates the gaze, the limits of looking and their 'pleasant' transgression.

Describing visual pleasure experienced by a heterosexual man, Laura Mulvey thinks that his scopophilia emerges: "in using another person as an object of sexual stimulation through sight". [It] "implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen". The viewer identifies with the active male protagonist on the screen; however, passion/desire and identification never coincide, for man cannot "bear the burden of objectification".⁹

Following the insights of Mulvey, it is possible to say that a female spectator either identifies masochistically with the fetishised spectacle of femininity or, having become a transvestite, identifies with the camera and the position of the male gaze. According to Kenneth MacKinnon:

If the female spectator is restless in transvestite garb, then presumably the male occupies a spectator position which delights him and protects him from anxiety. He can wear the clothes of his own gender, and with far less investment in fantasy project himself psychologically into the male hero and share in his victory over the desired woman.¹⁰

This would also mean that cinema protects male spectators from the responsibility for the fact that their gaze at a woman is eroticised.¹¹

Despite the importance of Laura Mulvey's work to film studies, queer criticism questions her insights. In the opinion to queer theorists, the heterocentric and especially strict structure of the gaze (patriarchal masculinity gazing at the objectified femininity) in Mulvey's

⁹ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Screen*, 16:3, 1975, p. 16–17.

¹⁰ Kenneth MacKinnon, *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*, London, Arnold, 2003, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

article pushes homosexuality completely out of the field of its analysis. Thus, Ellis Hanson asks: "How do women desire women in and through film? How do men desire men? Is a lesbian gaze a male gaze in drag?"¹² Laura Kipnis argues that in her theory of the gaze Mulvey does not pay enough attention to class: "the assumption of the gaze as determinate and all-powerful has contributed to the lack of attention to class in feminist theory..." While interpreting the male gaze in a monolithic way, we ignore the fact that not all men have access to the same social power.¹³ Therefore, we will not commit an offence by saying that Mulvey's analysis does not pay enough attention to the theorising of gaps, cracks and failures of the male gaze.

When we start recognising that the eroticised male body becomes part of suggested pleasure, the situation in cinema changes. What happens, when a male hero turns into the object of gaze? One could think that his objectification is temporary. However, does the spectator's identification with him when he is the object of gaze mean that the spectator identifies with his passive and feminised state? Does this also mean that the spectator experiences the threat of feminisation similar to that of a female spectator who experiences the process of masculinisation in her desire to feel cinematic pleasure?¹⁴ If we read films through Mulvey's ideas, we would have to give a positive answer.

Yet not all these important questions are essential in the context of the films by Genet, Kwietniowski, Julien and Jarman. Why? First of all because the 'deviant' subjects in them (gays, criminals, martyrs or blacks) identify regularly with the figures they objectify (i.e. they identify with the objects of their passion and desire). Here the pleasure of the gaze directed at the object of one's passion potentially merges with the erotic identification with that object.¹⁵ To use the analysis of gay visual expression provided by Earl Jackson Jr., one could claim

¹² Ellis Hanson, *op. cit.*, p. 13.

¹³ Laura Kipnis, *Ecstasy Unlimited: On Sex, Capital, Gender, and Aesthetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 10.

¹⁴ Kenneth MacKinnon, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Earl Jackson, *op. cit.*, p. 172.

that the relationship of the camera, the gazing queer subject and the object of the gaze is multifaceted and mobile in these films.¹⁶

Another thing that makes the questions raised previously not so important is the issue of distance and control over the image related to the specifics of the female and the queer gaze. It is the opposition between closeness and distance, between the control of the image and its loss that localises the possibilities of looking and gazing in the space of problematic sexual difference.¹⁷ Both woman and the queer subject are images, passive objects, thus the spectator's passion may be defined as some kind of narcissism: I become an image, and the image becomes me.

The peculiarities of the narcissistic gaze are particularly remarkable in all four films. Emphasising narcissistic exhibitionism and voyeuristic eroticism, the queer subject in these films may be described both as the looking one, and the one who is looked at. In these films, the male subject transgresses himself by objectifying himself and yielding to the destruction of the gaze. To continue Jackson's idea about the representation of gays, we could say that this yielding is the creation of one's identity as the object of somebody else's gaze.¹⁸ One identifies with the desiring gaze of the camera and also one identifies erotically with the object of male desire.

4. Melancholic and Narcissistic Male Bodies

All the films under discussion here emphasise marginal sexualities in a repressive sexual regime. In Genet's film, the brutal, oppressive society is actualised through the images of prison; in Jarman's film, it is expressed through the dreariness of industrial districts; in Kwietniowski's film, the greyness of railway stations, and in Julien's film, the gazes of the blacks stiffened by shadows.

¹⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁷ Mary Ann Doane, "Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator," in *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, edited by Katie Conboy, Nadia Medina and Sarah Stanbury, New York, Columbia University Press, 1997, p. 181.

¹⁸ Earl Jackson Jr., *op. cit.*, p. 142.

A Song of Love, Flames of Passion, Looking for Langston and *The Garden* are overfilled with images of nakedness and various sexual practices. The desiring and desired gazes join here, and the pornographic visuality resists the grip of normative culture. Eroticised spectacles are filled with exhibitionist pleasure and ecstasy, but at the same time – melancholy, punishment and masochism. These are the dramas of the bodies of queer subjects.

In all films, marginal subjects are both imprisoned and liberated by their gaze and passion, which seeks love and indulges in violence, is accepted and rejected by others. Those are odd subjects forming the queer gaze and formed by it.

The films by Genet, Jarman, Kwietniowski and Julien are particularly erotic and eroticised. Genet's film visualises cinematically the male homosexual and alternative prison culture. *A Song about Love* abounds with images of erection and masturbation, autoerotism, exhibitionism and voyeurism against the background of prison. Here the spectator, like a prison supervisor, may observe as a voyeurist the multifaceted experience of self-gratification and analyse its relationship to patriarchal privilege and pleasure. The sexually open images in Genet's film come "from radically divergent political, psychic, and social motivations, producing ultimately unpredictable significations and effects, and eliciting diametrically opposed responses."¹⁹

Flames of Passion by Kwietniowski eroticises suburban life and railway stations, which signify movement, sexual arousal, indifference, potential danger and surveillance. A railway station is turned here into a sexualised place filled with possibilities to use one's queer gaze, send signals, read them, dissolve in the crowd and appear in it again. In Henning Bech's words, railway station districts are spaces of chronic transit from one point in life to another. This is why moods and motifs of longing, desire, dreams, adventures and sexual experiences are so strong here.²⁰

The Garden allegorises homophobia by retelling the story of two male lovers who seemingly occupy Christ's position. The non-hierarchical love between people of the same sex in the film encounters the

¹⁹ *Ibid.*, p. 129.

²⁰ Henning Bech, *op. cit.*, p. 159.



Rudolfas Levulis. *Lazdijai*_

violence of subjects in the position of power against the queer subjects. The idealised passivity of Jarman's gay heroes expresses not the desexualisation of love, but the heroes' withdrawal from the hostile world.²¹ Perhaps, the garden of dreams is the only place where it is possible to hide.

Julien's film *Looking for Langston* is dominated by the images of closed and secret gay bars and shadowy alleys of love and anonymous sex. There the pleasure of looking merges with the sodomising male gaze underscoring the masochist subtext of experiences by marginal subjects.

One of the most exceptional features of the presence of queer subjects and of their gaze in these films is melancholy. The feeling of death, vanishing and (self)destruction is very strong here. Melancholy

²¹ For more about this see Andrew Moor, "Spirit and Matter: Romantic Mythologies in the Films of Derek Jarman," in *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*, edited by David Alderson and Linda Anderson, Manchester, Manchester University Press, 2000, pp. 49–67.

in Jarman's and Julien's films relates to communal mourning and a kind of lamentation: over oneself, either over one's community or over history. In Genet's and Kwietniowski's films, melancholy is more individual, but it is obvious there as well that passion and despair exist next to each other and that passion often turns into melancholy.

In Jarman's film, set against the background of permanent suffering, punishment and blood (the red sea of blood, the two gays carrying the cross like Christ) an off-screen voice recites: "I woke in the garden holding hands of my dead friends/frosted generation/they died so quietly silently/cold cold cold/sadness is all I have/you died so silently, we die so silently/I die so silently." In Genet's film, the prison wall separating the two lovers is the source of melancholy, pain and pleasure. Julien's film *Looking for Langston* starts with the image of melancholy and mourning: in the opening sequence, a black man lies in a coffin, and tears run down another black man's face. Poetry is recited in the film: "We lurk in shadows/we are the hunger of shadows/ in the dark we don't have to say 'I love you'." In this film, one mourns both over 'unsuitable passions' and over their context.

In the films by Genet, Kwietniowski, Jarman and Julien, melancholy belongs to their subjects' daily life. This is melancholy that helps to reconcile with the catastrophes of life, and to reconstruct as well as support one's own queer identity from what is offered by the queer gaze and the hostile environment. Melancholy is inseparable from the creation and experience of collective and individual passions, which are perceived as stigmatising.

The male body has a very important role in all films – it is both the space of melancholy and the place of the dispersing and joining passions where voyeurism, exhibitionism, narcissism and fantasy narratives are linked. The narcissist body of the films becomes a connecting chain between the queer spectator and the heroes, the narrator and the narrative. Those looking recognise themselves and their community in the signs of the narcissistic body. However, here narcissism emphasises not the stability of identity, but its fluidity.

A Song of Love by Jean Genet in which flowers symbolise the male penis remarkably expresses the dramas of a narcissistic exhibitionist

body. Erection is represented here as a flower opening out. In particularly polysemantic shots, Genet uses the image of a straw being stuck through a hole in a prison wall: through this straw, one man blows smoke into another man's mouth. Those images could be easily interpreted as penis and semen during the process of fellatio. Genet's film emphasises the beauty of male sexual organs and indirectly opposes normative heterosexuality as well as its naturalisation.

On the other hand, in the films both by Genet and by others the represented body is especially ephemeral, destroying the border between reality and fantasy; one could even say that it erases boundaries between the pleasure and reality principles, between passion and sublimation, authenticity and inauthenticity as well as reality and image.²² The constant and repetitive performance – the series of acts, gestures and practices incised into the bodily surface – create identity, but never reveal it. There is no inner truth of identity in the films, only fantasy inscribed onto the surface of the body. The personal erotic self-expression and individual opposition to normalisation happen here on the level of 'body space'. This is an opposition to the "liberal panopticon," to use the phrase of Gordon Brent Ingram.²³

The body in these films is a spectacle of ecstasy, a unit of self-defence and a ritual of thanksgiving. This is a place where melancholy and a masochist spectacle may be transformed into rage and pleasure. The pulsating dynamics of power and resistance is embodied in the surface of the bodies of queer (perhaps male) subjects. Such a male body destroys the politics of heteropatriarchal masculinity and male identity. Touching different queer issues and analysing the questions of race, suburban culture, religion and homosexuality, crime, punishment and homosexual relationships in prison, all these films emphasise inner contradictions of the heteropatriarchal masculinity and confirm once more that there is no direct and complete correspondence

²² See Earl Jackson Jr., *op. cit.*, p. 49.

²³ Gordon Brent Ingram, "Marginality and the Landscapes of Erotic Alien(n)ations," in *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, edited by Gordon Brent Ingram and Anne-Marie Bouthillette, Yolanda Retter, Seattle, Bay Press, 1997, pp. 27–52.

between ideology and passion, narrative and pleasure, or image and subject.

5. Closing Remarks

The films by Genet, Kwietniowski, Jarman and Julien claim that the queer subject does not exist without the queer gaze and that the queer gaze constructs its own queer audience, which differs epistemologically and politically from the heterosexual spectator and is at the same time unavoidably 'mixed': not only gays, lesbians, bisexual persons and transsexuals belong to it, but also those who strive to destroy representational strategies based on the patriarchal heteronormative paradigm.

In the face of the eroticised gaze, the positions of the queer subject transgressing gender dichotomies dominating in heteronormative representation are fluid. The exhibitionist and voyeurist subject destroys the dialectics of him and the other by referring to the sexual difference between himself as the receiver of the gaze and of possessor. In the representational technologies of these films, the distance between the subject and object is complicated at the same time deconstructing indirectly the normative heteropatriarchal male ideal. Thus, it is quite possible to think that the queer gaze in these films turns into oppositional criticism expressed by signifying practices that define queer identity.

III. GENDER POLITICS IN THE SPACE OF MASS CULTURE

Margarita Jankauskaitė

POWER GAMES IN IMAGES OF MASS CULTURE

Representation is a sensitive subject, especially if we speak of marginal groups in a dominating culture. The latter uses various strategies in order to recreate, support, and make invisible the mechanisms of separation. One such strategy is the gender system, which defines individuals as men and women and suggests that the differences in social, political and symbolical representations of gender are natural. This is particularly true of the codes of visual language that create the 'illusion' of the global visibility of women, but does not guarantee their representation.

Images of women (and men) are often used as the main components of advertisement strategies. By using easily recognisable images and codes of femininity (and masculinity), advertisements out to the core of identity and attract the consumers' attention (as well as convince them) that much faster. However, advertising does not exploit just any image. It refers not so much to the real behaviour of women (and men) as to the stereotypical imagination about their behaviour. Thus, one should not take those images as representations of gender experience in the media. This is particularly prevalent of women whose sexuality is identified via typical heterosexual fantasies [of the man in an advertisement].

Nevertheless, this is not 'erotica'. Jane Caputi agrees with Audre Lorde that 'erotica' is "the force of freedom, ecstasy, exuberance

and creativity, the potency that enables us to act and create, to grow and transform, and to resist oppression.”¹ At the same time, images of women that have flooded visual space form a rather destructive, humiliating attitude, and do not liberate self-consciousness. Thus speaking of strategies to form the images of women characteristic to mass culture Caputi suggests: “By pornography I do not mean simply sexually explicit material. Rather, as I use it, pornography is material developed around exploitation, objectification, and “denigration of women and a fear and hatred of their female body” [...] Pornography and everyday pornography construct feminine and masculine subjectivities based on gender inequality, conditioning us to eroticize domination, subordination, violence, and objectification, even when, as in some contexts, a woman takes the masculine role or man the feminine.”² By reflecting the ideology of gender, ‘everyday pornography’ becomes a norm forming our self-consciousness; thus, its signs that have grown into the ‘body’ of mass culture remain unnoticed.

The Hierarchy of the Sexes

Visual codes characteristic to Lithuanian media are based on the opposition woman/man and the confirmation of the ‘natural’ hierarchy of sexes. It is conveyed by emphasising both the ‘natural’ and status differences. Masculinity marked by physical power, rationality and control is modelled as an opposition to the passively submissive, emotional, voluptuous and objectified femininity, the main function of which is to enhance the impression of masculine power. Sports are one of the areas where the concept of normative masculinity is formed and maintained, and subordinated femininity is established.

The stars of sporting Olympus symbolise not only physical power. They give sense to much wider characteristics of ‘true masculinity’: élan, control, willpower, self-command or a legitimised, motivated ag-

¹ Jane Caputi, “Everyday Pornography,” in *Gender, Race, and Class in Media: a Text-Reader*, edited by Gail Dines and Jean M. Humez, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, 2003, p. 435.

² *Ibid.*, p. 434.

gression, strategic thinking, financial success, faithfulness to a group and endurance. Sporting men become the honorary ambassadors of the state; their success and failures turn into national ecstasy or mourning. On the other hand, women almost do not have a chance to represent sports in Lithuanian media for fear of destroying the myth of dominating masculinity.

In 'actual' sports and in their advertisement, the male body also turns into the object of the gaze. In such situations, we fail to follow thoroughly a visual strategy that testifies to the 'natural' opposition between man as the observing subject and woman as the observed object. Accordingly, in order to protect normative masculinity from undesirable meanings of feminisation or homosexuality, to rehabilitate the status of man as the subject, the image of an objectified woman is especially underscored by the visual sport related discourse. Both in athletic fields (for instance, support groups are always predominantly women) and on the pages of the press, they are represented as sexual objects serving men's visual pleasure. The equivalent of the male activity, following the 'natural' opposition of sexes, is not women's sports, but the beauty industry. In the media, we see seducing 'idolatresses' more often than sports women – decisively fighting for victory. In magazine or newspaper layouts, the stars of the sports arena (Šarūnas Jasikevičius is presented in the magazine *Ekstra panelė*,³) are placed next to pop stars (Kylie Minogue and Džordana Butkutė), while the dashing dynamics of sportsmen is opposed to the demonstrative passive mannerism of pop beauties.

Television sports channels and newspaper supplements are usually called 'male media' as opposed to 'female' fashion programs and magazines. The opposition of sexes based on the opposition of the sports and beauty industries is so much 'natural' that nobody is surprised when a mention of women champions in *sotto voce* becomes an occasion to elucidate exhaustively on Miss Universe, World, or local beauty pageants. The attitude is being formed systematically that the 'natural' opposition of woman/man is not distorted by competition

³March 2004, p. 32

if women are competing for the most beautiful breasts, legs or bottoms.⁴ The purpose is to convince that in the context of sports women may hope for attention only when they exhibit their beautiful bodies (an example of this could be the nudes of famous sportswomen or the appearance of a half naked supporter in the field), but they should not hope for more, because the media are systematically forming the attitude that they use balls as tools of sexual stimulation more inventively than play football or basketball.⁵

Military service is also an institution that establishes male status; hence, the presence of women there is unsettling. In Lithuania, nobody dares to object openly to the fact that women study at the Military Academy. However, visual interpretations of the theme betray a discomfort provoked by the change of women's status. The subheading of the article by Lina Jankevičiūtė, "On Equal Rights in Men's Zone", declares: "They obey strict rules and wear uniforms masking their figure. They carry the heaviest ammunition, soak in swamps and perform feats as great as men do. Not necessarily, the one who has greater physical power is stronger. Women in military service prove this every day."⁶ However, the illustration accompanying this article tells something quite different. It denies rather than confirms the idea of equality between women and men. An impressive photograph shows soldiers pushing a military machine with hellish effort, on the top of which sits a girl wearing a helmet and holding a megaphone. Her dress is drenched with rain and clings to her body, which in no way could be called a military uniform (although it is spotted and has camouflage colours). The girl's appearance reminds more of a wet t-shirt competition than of responsible military service. She is too delicate and passive to be considered an equal comrade-in-arms, but she is a perfect spectacle. Therefore, the illustration sug-

⁴ The title of the article is translated as "A Bottom Worth a Trip to Egypt": „Užpakaliukas, vertas kelionės į Egiptą“, *Julius*, a supplement of *Respublika*, 17 July, 2004, p. 9, photographs by Jurgita Kviliūnaitė and Martynas Ambrazas.

⁵ See *Ieva*, March, 2004, p. 70; *Krepšinis*, supplement of *Lietuvos rytas*, 2 December, 2003.

⁶ Jankevičiūtė Lina, „Lygiomis teisėmis vyrų zonoje,“ *Cosmopolitan*, Lithuanian edition, March, 2004, p. 73.

gests that women *cannot* be on equal rights in the zone of real men, for where men act as an accordant team, women become ballast.

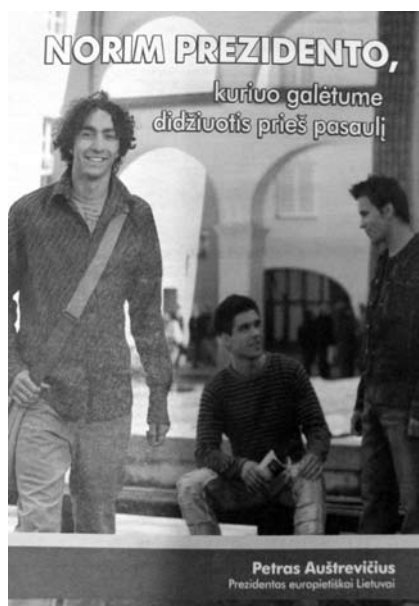
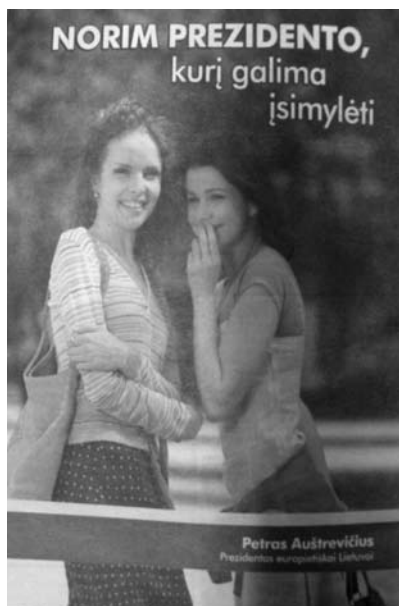
Similarly, the magazine *Ieva*⁷ presented a collection of costumes “Patriotic Games,” which also supposes the incompatibility of woman and military service and the concept of public spirit. The magazine seemingly agrees with the idea formulated more than four hundred years ago by Machiavelli that a ‘good’ woman is, in fact, a ‘bad’ citizen, and if she is a ‘good’ citizen, she cannot be a ‘good’ woman.⁸ A subheading presenting the collection declares: “Our power is not the 8th of March tulips, but heartbreaking signs of national identity. Free like Lithuania. Sexy like the March 11th Act. Colourful like the Tricolour. Fashionable like scandals. A Lithuanian girl’s braids and *Žalgiris* are national attributes that will not go out of fashion. There are no losers.”⁹ Irony is obvious in the text combining patriotic and sexual aspects, and the image only enhances this impression.

National pride, creation and preservation of history traditionally belong to men in our culture. The world of women is beauty and fashion. As such, they are only allowed to join important political and public events (the ‘singing revolution’ inspired by the *Sajudis* movement, restoration of independence, joining NATO; rejoicing over the victories of *Žalgiris*), if they keep safe the distance separating the worlds of men and women. The distance is created by visual codes marked by irony and sexual intonation, which make connections between femininity and patriotic values impossible. In the context of male representation, an ironical attitude towards NATO, fanatic praise of the victories of *Žalgiris* or ‘singing revolution’ would attain shades of social or political criticism. However, women, following the principles of ‘natural’ oppositions, differ from men precisely in the fact that they have no power status and are related only to eroticism and silly oddities.

⁷ *Ieva*, March, 2004.

⁸ Elstain Jean Bethke, *Vyro viešumas, moters privatumas*, Vilnius: Pradai, 2002, p. 113 (*Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1981).

⁹ *Ieva*, March, 2004.

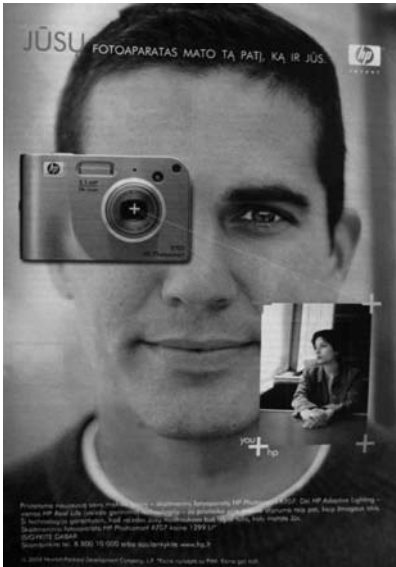


Posters campaigning for Petras Auštrevičius during the 2004 presidential elections

Not only photo sessions, but also political advertisements follow this logic. *Lietuvos rytas* in posters campaigning for Petras Auštrevičius during the 2004 presidential elections emphasised the idea of a modern leader referring to ‘natural’ differences between the sexes. Thus, female and male audiences were separated as having no common citizen’s motivation. The campaign addressing young men was offering the president one could be ‘proud of in front of the world’. To attract the female electorate the candidate was presented as worthy of ‘falling in love.’ Ironically, the fact that publicity specialists for the parties which have chosen full-fledged partnership in the European Union as their most solid argument are trying to sell the idea of ‘being European’ by packaging it into patriarchal stereotypes, although EU efforts are made to realise gender equality.

A Sexual Object

Physical power is not the only aspect establishing men's status. [He] is constructed as the subject controlling the gaze. "Your camera sees exactly the same as you do," declares the advertisement for the production of *Invent* published in the magazine *Naujoji komunikacija* where a man's right eye identified with the lens of the camera is focused on the image of a woman.¹⁰ This picture is a perfect illustration for John Berger's thesis: men look and women demonstrate themselves, which aptly sums up the particularities of visual discourse. No matter, what purpose an image of a woman is used for – publicity or representation – it always preserves features typical to an object of pleasure.



The advertisement for the production of *Invent*, *Naujoji komunikacija*, 20 July - 15 August, 2004

In the Renaissance, the beauty of a woman's body was considered as the synecdoche of the beauty of painting. Today an objectified

¹⁰ *Naujoji komunikacija*, 20 July – 15 August, 2004, p. 5.

woman's image becomes synonymous with mass culture. The media as an inseparable part of this culture form and support such an attitude; often to reproducing women as a sexual object in advertisements. And the image of woman as commodity has taken root also as a synecdoche of the press. *Ekstra žinios*, *Lietuvos rytas*, *Vakaro žinios* and *Vakarų ekspresas* exploit the bodies of half naked girls suggesting that the only readers interested in national news (and worthy of publicity expenses) are heterosexual males. Women are only bait suitable for seduction. The attitude of *Vakaro žinios* claiming to be the most 'scandalous' newspaper seems to be particularly drastic in this context. Not only pornographic visual clichés are used to attract the readers' attention. The cheap price is also attractive – and as such women are identified with the product, (the Newspaper) in which they appear costing barely 50 cents, commodity, which is offered to purchase without thinking much – one can always get rid of a cheap thing after having used it.

Those in charge of *Omnitel* advertisement campaigns follow in a similar attitude. Video clips and posters, "Would you like to show?", that appeared in Spring 2004 were offering the service of visual messages to mobile telephone users – it was also addressed exclusively to men as potential consumers of new technologies. *Omnitel* offered them a product that matched perfectly the requirements of male culture based on constant competition and facilitated showing off in front of their friends. One just has to be armed with image reproducing technologies that guarantee the demonstration of the most exotic property. Publicity specialists offer an antique car, a hen with a peacock's tail attached and a girl as possible alternatives: the girl has just climbed out of a swimming pool and is carried away against her own will for the appreciation of friends. This story, as well as advertisements in newspapers, turns her into a sexually attractive thing. An opinion is suggested to viewers that the girl is a trifling object unable to compete either with the hen or with the car (it is shown the first, and following the logic of the story the most significant things are left for the end) in boys' rivalry. Meanwhile, culture guarantees the boys the status not only of observers, but also of presenters; advertisement

allows them to use things they like in the ways they want: to show, to show off and, if necessary, to be violent.

Violence

Analysing various socio-cultural contexts of violence in tribal societies, Peggy Reeves Sanday argues that contrary to what we are used to thinking, male nature is not programmed for violence. Sexual behaviour of humans, although it is based on biological needs, is more a social and cultural power than a simple bodily connection between two individuals. Violence, according to the anthropologist, is also a part of cultural configuration covering interpersonal violence, men's power and separation of the sexes, which acquires sexual expression in places where men's harmonious relationship with their environment has been seriously damaged¹¹.

One could not say that modern Western culture is harmonious. As early as 1937 Karen Horney published her observations – she called the personalities of her contemporaries 'neurotic'¹² – together with Sanday's insights. They furnish an understanding of why violence often acquires an ostentatiously sexual expression in contemporary culture. This is especially obvious in films shown on television in which episodes of rape are presented as scenes establishing brutal male power, sexually stimulating and giving visual pleasure, but not revealing injustice or inducing outrage and sympathy. Such images, to use the words of Susan Brownmiller, keep women in constant fear by encouraging understanding that it is vital to be careful with man's biological instrument, because it may suddenly turn into a weapon of bad intentions.¹³ On the other hand, weapons with various moving mechanisms or rockets ploughing space acquire phallic signifi-

¹¹ Сендей Пегги Ривз, «Социально-культурный контекст насилия: кросс-культурные исследования», *Гендерные исследования* (6), 2001, с. 88–89 (Sanday Peggy Reeves, "The Socio-Cultural Context of Rape: A Cross-Cultural Study," in *Journal of Social Issues* 37, 4: 1981, pp. 5–27).

¹² Karen Horney, *Neurotiška mūsų laikų asmenybė*, Vilnius, Apostrofa academia, 2004 (*The Neurotic Personality of Our Time*, New York, Norton, 1937).

¹³ Brownmiller quoted in Сендей (Sanday), p. 89.



A poster advertising the sales of the 2004 summer collection of *Utenos trikotažas*

tions in popular culture, which define man not only as the subject of military power, but also as the subject of sexual power. Referring to 'natural' differences between the sexes in this context, women only play the role of a passive target with which a man may test the tools of his power: the gaze, his penis and his weapon. This is illustrated particularly well by the visual structure of the *Trivia* section in *Vakarų ekspresas* in which the portrait of Pierce Brosnan (James Bond) – he

wears a suit and holds vertically a gun with a silencer and dissects the viewers with his attentive gaze in control of the situation – is combined with the figure of a girl hardly covered by a sash and the semi-naked actress Drew Barrymore.¹⁴

Pornographic codes used to create meaning not only legitimise violence against women and turn it into a sexual stimulus, but also induce the attitude that women seek violence or sexual abuse. They never say 'NO' in the world of pornography, thus in real life there is also a tendency to interpret a woman's refusal as a seduction trick. In such a trajectory of thinking, rape is just a romantic affair.

A poster advertising the sales of the 2004 summer collection of *Utenos trikotažas* represents two muggers tearing clothes off a girl and the victim trying to counter their aggression. In this scenario, it is easy to recognise the situation of group rape where men cannot decide who would possess the woman as a cut-price commodity (at a 50 % discount). Yet the image raises not horror, but curiosity. First of all, because the members of the pop group *Skamp* enact this scene. A smile repressed with difficulty is visible in the faces of Viktoras Diawara and Vilius Alesius imitating rage, and Erika Jennings's struggle does not look convincing or persistent. The gazes of the group's members, directed at the audience, make us believe that all this is just a joke in which potential customers of *Utenos trikotažas* are invited to participate. The advertisement could be understood as an invitation to follow the example of *Skamp* – the favourites of youth. When the key code for the interpretation of the image is not violence, but acting, an impression is created that this process gives pleasure both for the boys and for the girl. Thus the results of the survey carried out in Lithuania in 2004, *The Attitude of Young People towards Sexuality and Sexual Abuse*, showed that no less than a third of Lithuanian youth think that many women want unconsciously to be raped, and most men want, unconsciously, to rape them.¹⁵

Observing how widely the metastases of daily pornography have spread in mass culture, a question arises: is the representation of

¹⁴ *Vakarų ekspresas*, 30 July, 2004, p. 17.

¹⁵ See BNS announcement 17 May, 2004.

women that would not repeat the codes of objectification possible in a society in which sexuality is constructed as an erotic expression of domination and subordination? It is not simple to transform visual clichés that represent women (or to prefigure theoretically the strategies of their change). While analysing the recreation of meanings defining masculinity, Artūras Tereškinas observes that: “borrowing from the culture of marginal groups, absorbing a multitude of marginal elements and appropriating them as its part, normative masculinity constantly rewrites itself in specific images and strategies of masculinity, for which such masculinity may be accessible.”¹⁶ The most reliable among them is to appropriate the position of the subject of the gaze.

This status is not absolute. In the context of consumer culture, the male body also turns into a ‘thing’. However, when it turns into a spectacle, its image acquires the features of homosexuality, which preserves a man’s right to have an object of desire. The objectification of man’s image does not turn women into the subject of the gaze. Masculinity may be feminised, homosexual, handicapped, old, immature, but on the symbolical level, it still possesses the gaze giving meaning to power. Meanwhile, women perform the function of a ‘spectacle’ even when they acquire social status (become candidates to the president’s office, businesswomen or politicians). How to explain such a durability of representational clichés? One of the answers lies in the very gender system based on the imperative of heterosexuality, recreated and supported by the codes of consumption.

Advertising offers not things, but desire, and sexual desire is the strongest. It addresses us and constructs us as desiring and desirable subjects. However, it legitimises and naturalises not just any representation of sexuality, but the one based on the norms of heterosexuality. Yet when heterosexuality giving sense to ‘natural’ differences between the sexes acquires the status of ‘nature,’ the scheme of power/subordination characteristic to the gender system is naturalised as well as transferred to, and established in, the sphere of sexuality. Thus, formu-

¹⁶ Artūras Tereškinas. *Bodily Signs: Sexuality, Identity and Space in Lithuanian Culture*, Vilnius, Baltos lankos, 2001, p. 103.

lated visual codes define woman as an object subordinate to the active male desire and ignore any representation of her as an active subject.

Thereby the problem of the representation of women shifts unexpectedly. Obviously, it is necessary to destroy the clichés of the objectification of women in visual discourse. It is understandable that the dominating vocabulary of mass culture imagery should be supplemented with the codes of handicap, old age, ethnic identity and other codes, which change imperceptibly the field of meanings defining the dominating subject and diminish the danger of separation. However, all those means will hardly guarantee essential transformations in the hegemony of masculinity that constantly recreates itself, if at the same time attempts are not made to abolish the privileged position of men as the subject of the gaze that forms contemporary visual discourse. Yet, if in the normative gender system supported by the imperative of heterosexuality a simple inversion of the situation of the gaze does not take place (when a man becomes the object of observation, a woman does not automatically become the observing subject) we have to rethink critically the heterosexual imperative in order to achieve structural changes in the visual representation of the sexes.

Artūras Tereškinas

'MALE' TELEVISION: GENRES, POWERS AND PORNOGRAPHISMS

1. Men's Crisis, the Television of Crisis

In her article about American television of the 1950s, Lynn Spigel points out that the border between the inside (domestic world) and the outside (economy) was negotiated then: "Television was caught in a contradictory movement between private and public worlds, and it often became a rhetorical figure for that contradiction".¹ Television was like an antiseptic window to the world, but also an unstable fragile partition letting in various social diseases. This ambiguity had gender connotations because television "became a central trope for the crisis of masculinity in post-war culture".² Although the fear of feminisation had been discussed since the 19th century in America (and all over the world), the concern over television increased: it seemed that it erased the divide between the private and the public spheres and became a powerful tool in the hands of housewives who ostensibly used technology in order to destroy the sexist hierarchies of the public and the private. There were even statements claiming that women controlled the sexual passion of their husbands by consuming television.³

¹ Lynn Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 213.

² *Ibid.*, p. 229.

³ *Ibid.*, p. 229–231.

This interesting analysis by Spigel allows us to raise an important question: are men, who constantly experience the fear of feminisation, controlled by television and women? Does television reflect the crisis of men and masculinity? Perhaps, what the Lithuanian trailer for the low quality American film *Barb Wire* with Pamela Anderson proclaimed was true: "Men, listen! Women rule the world!... Pamela Anderson is a tough Barb!"⁴

In the face of tough Barb, Lithuanian men can really lose their male aggressiveness and self-confidence. According to research on masculinity, men increasingly lack self-confidence in controlling the opposite sex, and even the relationships among men become complicated and more complex. Men are in crisis. Will this mean that changes in society create discomfort and raise concern for those who lag behind this change? Alternatively, perhaps, television reflects this discomfort and concern?

To tell the truth, it would be really naive to think that masculinity has remained unchanged in Lithuania, let us say, for half a century and now it experiences an unwanted change.⁵ Male subjectivity (and not only in Lithuania) has been experiencing the pressure of fragmentation and fluidity for a long time already. For a while, men have found it more and more difficult to cope with different roles in their families and in society, with the increasing competition at work, the new standards of sexual behaviour and the male body. However, all these factors do not mean that men are defeated and losing the dominant status in family and society. According to Tania Modleski, "male power is actually consolidated through cycles of crisis and resolution".⁶

Everybody who has had anything to do with gender issues knows that normative or hegemonic masculinity and subordinate forms of masculinity exist in every society. Hegemonic masculinity, as a dominant form of masculinity, is an essentially ideological construct serv-

⁴ 02 11 2004, evening trailer, TV3

⁵ David Buchbinder, *Masculinities and Identities*, Melbourne, Melbourne University Press, 1994, p. 104.

⁶ Tania Modleski, *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, New York, Routledge, 1991, p. 7.

ing material interests of the dominating groups of men. Heterosexuality, economical independence, the ability to maintain a family, physical power, rationality, control over women and other men are the most important features of hegemonic masculinity. Consequently, this form of masculinity, the most appreciated in the society, emphasises courage, aggressiveness, success and a tough body.⁷ Hegemonic masculinity not only reflects, confirms and cultivates actively the inequality of the sexes and male domination, but also allows the men of the elite to control men of a lower status on the basis of the “interdominance hierarchy”.⁸

Every form of masculinity has its own history with a unique discursive structure. Men always define themselves in relation to women and forms of masculinity that are alien to them, which are called subordinated or marginal masculinities (such is homosexual masculinity). Therefore, when we speak of men and masculinity, it is necessary to speak also of the marginal forms of masculinity as well as about femininity and the history of the forms of femininity.

In order to analyse the political economy of television, we have to consider how television genres, television imagery and characters are gendered. On the other hand, television is an intertextual world providing a possibility not only to reflect on the concepts of masculinity and femininity, but also to dispute them. Thus, I shall examine several ‘masculine’ television genres in the attempt to understand their significance to male subjectivity. What trajectories does the masculine television draw? What troubles do men and television experience?

2. Masculine Television, Male Genres

In his book *Television Culture*, the researcher of pop culture John Fiske speaks of a ‘gendered’ television. According to him, the entertainment industry produces television for specific audiences. First of

⁷ Michael Kimmel, “Masculinity as Homophobia,” in *Toward a New Psychology of Gender*, edited by Mary Gergen and Sara Davis, New York, Routledge, 1997, p. 226.

⁸ Donald F. Sabo, “Pigskin, Patriarchy, and Pain,” in *Changing Men: Issues in Gender, Sex and Politics* 16, 1986, pp. 24–25.

all, the design and structure of those programs is oriented towards the choice of genres that are traditionally known as male and female. Fiske maintains that soap opera is a female form of television, while action and adventure series (for instance, cop shows) is a male form. The female forms of television focus on emotions and personal relationships, and male ones, on action and physical conflict. Female television emphasises the development of relationships, and male – competition for power.

Watching television is also a gendered activity. This means that our culture conditions women and men to watch television in different ways, at different times, and choose different programs. Male and female pleasures are articulated differently in different television genres.

Yet, this is not all. In television, even the gender of the audience that is addressed affects the characteristics of programs, costumes, lighting and the staged environment. Fiske argues that even masculinity is presented in different ways in different genres. Masculinity in a soap opera is very different from masculinity produced for the male audience:

The good male in the daytime sopas is caring, nurturing, and verbal. He is prone to making comments like "I don't care about material wealth or professional success, all I care about is us and our relationship." He will talk about feelings and people and rarely express his masculinity in direct action. Of course, he is still decisive, he still has masculine power, but that power is given a 'feminine' inflection. [...] The 'macho' characteristics of goal centeredness, assertiveness, and the morality of the strongest that identify the hero in masculine television tend here to be characteristics of the villain.⁹

Which programs of Lithuanian television could be classed as masculine? If we skim through the magazine *TV Antenna*, or any other publication of television programs, we could start listing: *Cops*

⁹ John Fiske, "Gendered Television: Femininity," in *Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader*, edited by Gail Dines and Jean M. Humez, Thousand Oaks, Sage Publications, 2003, p. 471.

V (*Mentai V*, BTV), *Autopilot. A Program about Cars* (*Autopilotas. Laida apie automobilius*, TV3), *Rex the Comissar* (*Komisaras Reksas*, LRT), *The Crew. TV Magazine* (*Ekipažas. TV žurnalas*, TV1), *Bushido League. A Program on Combat Sports* (*Bušido lyga. Kovinio sporto laida*, TV3), *Lethal Weapon IV* (*Mirtinas ginklas IV*, LNK), *Secret Agent* (*Slaptas agentas*, Tango TV), *Xena* (*Ksena*, Tango TV), *American Wrestling* (*Amerikietiškos imtynės*, BTV), *World Football. Football Review* (*Pasaulio futbolas. Futbolo apžvalga*, Tango TV), *The Sopranos* (*Sopranai: mafijos kronika*, LNK), *The Shield* (*Skydas*, LNK), *World Rally Championship. Spain* (*Pasaulio ralio čempionatas. Ispanija*, BTV), *Nash Bridges* (*Nešas Bridžas*, TV1), *Erotic Collection. Wild Heat* (*Erotikos kolekcija. Laukinis karštis*, LNK), etc.¹⁰ It is obvious that either sports or action TV series and soft pornography dominate among masculine programs (as in *Xena* and *Erotic Collection*).

It is especially difficult to classify certain programs and attribute them to an audience of particular gender, because infrequent surveys of the Lithuanian audience show that both sexes watch criminal news programs and comedy shows almost equally in Lithuania. This, perhaps, allows us to claim that the latter two genres are orientated towards both female and male audience and project the image of multifaceted gender. However, the programs that we have classed as male genres do not project such an image. On the contrary. They only confirm the discourses of hegemonic masculinity and femininity and marginalise the discourses that do not fit within them.

On the other hand, the gendering the television genres does not mean that the audience receives TV 'messages' about gender automatically and passively. Since the texts are polysemic, the spectators who belong to different ethnic groups and classes and those of different sexual orientation may interpret them in different ways in different circumstances. "For this reason alone, hegemonic [gender] ideology is always to some extent under threat. There may be 'resistant' readings of texts."¹¹ Thus, it is quite difficult to say, while interpreting television genres, whether the gender image presented is really

¹⁰ The listed programs were broadcasted in September – November, 2004.

¹¹ Kenneth MacKinnon, *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*, London, Arnold, 2003, p. 67.

accepted by the audience literally, and whether it is negotiated, struggled against or opposed.

3. Sports, Struggle, Hegemony

In our culture, sports are perceived as one of the most important places of male initiation, as a socially constructed sphere of masculinity confirming the ideal of hegemonic masculinity. In mass consciousness, sports are considered as a boy's introduction into the social world. Boys learn 'positive' male values of competition, aggression, physical struggle and intellectual 'toughness' by participating in sports competitions.¹²

Sports are also one of the last bastions of traditional masculinity in the so-called 'feminised' and 'increasingly feminist' society. In sports programs broadcasted on Lithuanian television, we see physically aggressive masculinity manifest in football, basketball games or a bushido ring. This is a completely different masculinity than the one presented to the audience of soap operas. It is dominated by the violence of hegemonic masculinity: body and muscles are being demonstrated; men attack, defend themselves and experience extreme situations. Even the trailers of fight films repeat this discourse of masculinity. For instance, the trailer for the film *Lethal Weapon* says: "The code of action is Kung-fu". Meanwhile, the announcement of the German action series *Cobra 11* declares: "These men work for 24 hours. Our safety is in their hands!"¹⁴.

Knowledge in sports and passionate sports viewing on television are regarded as the label of true masculinity. The domination of men and masculinity not only in sports programs, but also among sports commentators, sends significant signals about male activity and the standards of masculinity as inseparable from hegemonic masculinity to the mass audience.¹⁵

¹² *Ibid.*, p. 105.

¹³ November 2, 2004 evening trailer, TV3

¹⁴ November 2, 2004 evening trailer, TV3

¹⁵ *Ibid.*, p. 105.

Sports programs facilitate the discussion of the analogy between sports and professional achievements of men. It is clear from watching sports programs that men's lives, like sports, are a constant struggle, disciplining oneself and others, a blood-and-guts competition for status and achievement. Consequently, images of sporting men and sports programs in general do not only confirm the paradigm of hegemonic masculinity, but also convince men that they have always to fight for themselves. The masculinist ideology of the competing winner and loser is obvious in sports programs. On the other hand, sports images and metaphors visualise the values and features of behaviour, which are particularly appreciated in the work market: competition and struggle as the law of patriarchy.

The dominating sports images show that sports are inseparable from politics, nationalism and war. Lithuanian politicians and pop culture stars, sporting and constantly competing with each other, notice that sports have also a direct political significance. Victories in sports raise national pride; the winners of various competitions become national heroes, and those politicians who meet the winners and award them accumulate an extraordinary amount of political capital in the face of the rejoicing nation. Nationalism, politics and sports doubtlessly draw inspiration from the same treasury of 'masculine' values.

In sports programs, sports, power, status and endurance are first of all associated with masculinity. They most often emphasise the 'powerful' masculinity and the mechanical physical apparatus of the made-up body (e.g. the image of American football advertising Nikon cameras. The caption under the figures of sportsmen declares: "Willpower is the essence of victory". There is another caption below: "Nikon is the essence of the image"). They exalt a sportsman-superhero, and justify his physical and verbal aggression.

The heroic athletic masculinity focuses on a fit male body. The male body is turned into a weapon directed at other players in sports competitions. Thus, pain and trauma are the unavoidable

¹⁶ *FHM* magazine, September, 2004

result of such competitions. Although sporting aggression is regulated and bound by rules, death can still be the result of such aggression.¹⁷ According to Kenneth MacKinnon, "Team sports create a powerful intimacy, coded socially as feminine, among members of the team. An important function of aggression, therefore, is as a means of disavowal of that intimacy and of the unwelcome connotations of femininity and emotionality."¹⁸

Sporting metaphors and tropes hyperbolise and extol the differences between women and men. They idealise men and masculinity, while trivialising and devaluing women and their activities. Those metaphors and tropes exalt strong and aggressive men, and humiliate as well as emasculate those who look weak, passive and non combative.¹⁹ This means only that sports as a cultural institution reproduce the ideology of 'natural' gender differences and gender domination. It is worth remembering here the statement of Michael A. Messner that: "Violent sports as spectacle provide linkages among men in the project of the domination of women, while at the same time helping to construct and clarify differences between various masculinities".²⁰

Sports concentrate on the body that masculinises and feminises practices related to it. Thus, next to the images of hegemonic masculinity, the image of both muscular and sexualised sports woman sets in sports programs. Although sports also belong to women, the images of sports women more often than those of men emphasise only sexuality and sensitivity, fragility and hesitation. Women in sports and sports women are often shown as sex objects or assistants to men. The latter are dancers filling half-time breaks, decorative sex objects.

Sports are officially constructed by men who believe that some elements of sports are characteristic only to the physical and bodily nature of men. For this reason, women's victories are devalued in sports regarding women's abilities as not different, but simply worse than

¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹ Sue Curry Jansen, *Critical Communication Theory: Power, Media, Gender, and Technology*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002, p. 195.

²⁰ Michael A. Messner, "When Bodies are Weapons: Masculinity and Violence in Sport," in *International Review for the Sociology of Sport*, 25 (3), 1990, p. 213.

those of men. Consequently, it is alleged that sports are simply a biological and not a social phenomenon.

Sports women or women imitating sportswomen simply savour subordination, personal fragility and nymphomaniac behaviour. The photograph advertising the group *Mango*, which used to be constantly published in *Vakaro žinios* as well as in other newspapers and magazines in 2004, is interesting in this sense. It shows three female singers looking down coyly and dressed in footballers' sports gear with their shorts slipping off. This is, perhaps, the woman's mission in sports: to take off her clothes submissively and give herself to the pornographing male gaze. Let us look at the example of soft pornography on Lithuanian television: *Amber Lady*, which was broadcast in Winter – Spring, 2004, and which may help to answer this question.

4. Pornospheres: the Homosocial Mission of *Amber Lady*

Before the beginning of the women's wrestling program, *Amber Lady*, started, the tabloid newspaper *Vakaro žinios* wrote: "Tomorrow 'Honey Fairies' enter the honey ring of *Amber Lady* on TV3: the most beautiful girls who won the title of leggy models. 'Honey Fairies' are the graceful and beautiful 'honey cakes' who delight the referees' eyes not only with their fight, but also with their appearances."²¹ The names of the fighting women were also interesting: The Angel of Vilnija, Ginger Salamander, Wayward Anaconda, The Extreme of Kupiškis, Steel Magnolia, et al. The concept of the wrestling show itself was even more interesting: women were assessed not only for their ability to fight, but also for their beauty. On the other hand, perhaps, for their ability to dance in honey? As one of the wrestlers admitted, "This is not bushido, just a dance of 'honey cakes' in honey"²²

It is crucial to note that the title of *Amber Lady* is in itself quite ironical and has strange socio-cultural connotations. After all, the title of

²¹ Edita Maželytė, „Medaus ringe – ilgakojės manekenės,“ in *Vakaro žinios* (supplement *Naujas stilius*), 19 December, 2003, p. 10.

²² *Ibid.*

the most important Amber Lady in Lithuania belongs deservedly to the politician Kazimiera Prunskienė. However, another Amber Lady now stands next to her – the one who won the main prize for her dance in honey: Citroen C3.

The *Amber Lady* program witnesses both the sexualisation and pornographisation of mainstream culture and the ironical attitude towards the competing and fighting woman – after all, they fight in honey! The electrified pornographic male imagination, in which half-naked women roll erotically in honey, embrace in a sensuous manner and rub against each other, has produced for us not only *Amber Lady*, but also the fight film series *Xena*. The pornographic style and the strange localisation of women's bodies in the sticky mass has routinised the sexualised imagery of pop culture and at the same time effaced the edge between the mainstream culture and pornography even more.

In *Amber Lady*, women's bodies emphasise women's activities (fighting women!) and their accessibility not only to the male objectifying gaze, but also to their homosocial passion. It would seem that in sexualised pop culture, a sporting pornographic female body is one of the means to confirm the homosocial relationship of men. Thus, one could ask: can the solidity of male homosocial relationship be reproduced in contemporary culture only in this way?

As sports researchers claim, male sports are an essentially homosocial sphere in which the male domination over women is naturalised. Both women and many men are pushed out of the active sports practices and marginalised (for instance, in photographs of sports-women). In sports, men celebrate power and intimacy simultaneously; here male relationship has some erotic tension as well.

It is obvious in *Amber Lady* that the tone of this program coloured with irony and satire demonstrates a quite profound concern of men with their sexual identity. This is confirmed by the fact that only by turning constantly a woman into an object of exchange men confirm and reproduce their faith in their own force and power. The production of new homosocial male rituals in the pornographic *Amber Lady* not only represents the conventional patriarchal power, but also confirm the one-way passion of the heteronormative culture.

The participation of the female sex in homosocial relationships reveals also the fragility of the male world and once more emphasises the obvious opposition of masculinity and femininity: the opposition between the tough, fighting and deciding masculinity and the confused, struggling in honey and clumsy femininity.

5. Being 'Cool'. The Television of Action and Advertisement

In their book, Dick Pountain and David Robins analyse the concept 'cool' (which means being cool blooded, calm and detached) as the core factor in creating contemporary postmodern identity and personal relationships. They identify the main four components of this idea: indifference, narcissism, irony and hedonism. According to these scholars, "Cool represents a free market in personal relations and sexuality."²³

The ideas of cool blooded distance, conscious narcissism and sexual hedonism are very remarkable in pop culture: we will find them in male television genres, in male advertisement and men's magazines. The characteristics of 'cool' are especially obvious in another male television genre: action and adventure series (from *The Sopranos* to *Rex the Commissar*, from *Cobra 11* to *Cops V*). Advertising for male hygiene, especially for shaving gear, also reiterates these features. This is the world of 'cool' masculinity keeping distance and looking at a woman and another man with irony, and indulging enthusiastically in pleasures that turn up. Speaking of such a world, it is important to note that an autonomous, reserved and cool blooded man is not obliged to control his sexuality, which is understood as a certain manifestation of nature and elemental power in his life.²⁴ In this sense, the series *The Sopranos* and the hero's behaviour illustrate precisely the latter idea.

The self-confident and confidence boosting appearance of men

²³ Dick Pountain, David Robins, *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*, London, Reaktion Books, 2000, p. 14.

²⁴ Estella Tincknett, Deborah Chambers, Joost van Loon, Nichola Hudson, "Begging for It: 'New Femininities,' Social Agency and Moral Discourse in Contemporary Teenage and Men's Magazines," in *Feminist Media Studies*, Vol. 3, No 1, 2003, p. 56.

embodies the myth of male independence and narcissism. Television advertising emphasises such attributes of masculinity as muscularity, domination, independence, aggression and know-how. In this case, it is worth remembering the advertisement for cars dominated by a free, striving man who has no obligations and has as if lost the sense of gravity. This 'cool' man *par excellence*.

On the other hand, the 'cool' appearance of men is increasingly eroticised; male sexuality and sensuality are emphasised. Man is placed into the position of the eroticised woman, which still dominates pop culture. However, according to Denise Kervin, this has happened not because stereotypical characteristics of gender have started to disappear, but because advertising progressively needs new ways and means "to capture and hold consumer's attention".²⁵ Therefore, it would be possible to argue that 'cool' masculinity is a certain norm of postmodern masculinity that 'softens' traditional masculinity, but also adapts to it.

6. Conclusions: Tough but Concerned. The Irony of Masculine Anxieties

As we have seen, in the three male television genres discussed here men are associated to 'extreme sports,' bodily trials and 'cool' ideas, and at the same time to pleasure, granted by women 'honey cakes' participating in the homosocial relationships of men. This means that not only bodily endurance and power, but also heterosexual hedonism tinged with irony and derision supply men with pleasure. Women in male genres are objects requiring constant care and discipline: they are always surveyed and normalised by the pornographising male gaze.

Sports programs, action series and even *Amber Lady* construct a self-deceiving and self-entrapping masculinity. Behind the back of these genres, it is possible to observe deep concern with one's sexual identity and the order of the sexes: the myth of the dominating and winning male contributes to men's lack of self-confidence, concern

²⁵ Denise Kervin, "Advertising Masculinity: The Representation of Males in *Esquire* Advertisements," in *Journal of Communication Inquiry* 14 (1), 1990, p. 68.

Rudolfas Levulis.
_Lazdijai



with their own masculinity and dethroning of the stereotype of traditional masculinity. Among many male anxieties existing in culture are the loss of one's social status, ageing and sexual impotence ("The blue tablet is the guarantee for your love games", declares one of the ads for Viagra).

Moreover, who could guarantee that you are a man? Is it the fact that your beloved is a woman (let us remember the reality show

There's Something about Miriam where the desired woman turns out to be man)? All three male genres discussed in this paper demonstrate that while seeking such guarantees men must activate what the researchers Donald F. Sabo and J. Panepinto have called "dominance bonding" – the constantly self-reproducing fantasy that strengthens and confirms the weight and 'toughness' of the male identity.²⁶

²⁶ See Donald F. Sabo, Panepinto J., "Football Ritual and the Social Reproduction of Masculinity," in *Sport, Men, and the Gender Order—Critical Feminist Perspectives*, edited by Michael A. Messner and Donald F. Sabo, Leeds, Human Kinetics Books, 1990, pp. 115–26.

Laima Kreivytė

S/HE: QUEER IMAGES IN POPULAR SPACE

What is popular space? A square, *Akropolis* and *Europa* (shopping centres), a television reality-show *The Jungle*? Popular space explored in this text is not so much a physical place as zones of mass communication where images and life-style recipes are being produced. What significance does the true and sham queerness have to the mass production of images? Usually the dominating images of mass culture are discussed: straight, righteous and normal; queer images are just misrepresentations, deviations from the norm; their marginal position only consolidates the dominant system of images even more. Ostensible 'queerness' is quite acceptable to the prevailing patriarchal ideology – as gentle deviations from the traditional order of the sexes are a beautiful way to decorate the surface. For instance, the world of fashion appropriates the androgynous type and creates the 'new man' by ascribing to him features previously characteristic of gay culture. Such a decorative queerness is not the subject of this paper. Here we shall speak about the usage of queer images in three zones of pop culture: reality-shows, performances of the Russian pop group TATU and Madonna's musical performances. First of all, we have to find out what the words 'queer' and 'queerness' mean in the context of this paper.

The Queerness of Language

In terms of language, queerness is coded in the slash '/', which cuts the word into two parts: 's/he'. In spite of all norms of language, the

made-up word 's/he' becomes 'he,' if 's' indicating the female gender is lost, and vice versa, 'she' becomes 'he'.¹ This flexible, performative and chosen sexuality reflects at best a queer identity. This word is used to characterise people whose sexuality does not conform to the norms of 'obligatory heterosexuality' (the term of Adrienne Rich): gays, lesbians, bisexuals, transsexuals, transvestites, et. al. Due to political reasons, the Lithuanian words *kreivas* or *kreiva* (distorted, curved) are suggested as a translation of 'queer,' for the repressive mechanism of linguistic norms is closely related to the repressive mechanism of social norms. For instance, married Lithuanian women acquire the suffix *-ienė* in their surnames – isn't it strange that the suffix marking the change in a woman's life sounds similar to the suffix indicating 'cultured' or transformed nature: *mediena* (wood), *vištiena* (chicken meat) or *šaltiena* (meat jelly)? The English term 'queer' is suitable to define various non-traditional identities precisely because it does not indicate either male or female gender. The relics of the neutral gender in Lithuanian language do not allow naming – this means also establishing – different, non-heteronormative practices. To tell the truth, there are such 'genderless' words as *padauža* (scamp), *mušeika* (fighter), *nevalėika* (sloven), but their obviously negative meaning only proves that a sexually undefined subject is bad and unacceptable in Lithuanian language (and culture). The attempt to adapt the term 'queer' to the Lithuanian language by adding the ending *-as* also looks unsuccessful: *kviras* sounds like some abbreviation of *keistas vyras* (strange man), and all queers (despite gender and sexual preferences) following the laws of language automatically become male. There have been suggestions to translate 'queer' as *keista/s* (strange), but *keistuolis* (an eccentric) has already acquired the status of quite a positive exceptionality in our cultural exchange (*Keistuolių teatras* – Theatre of Eccentrics as well as many Lithuanian documentaries about interesting eccentrics who live in the country). Thus the inflexibility, uncomfotability coded in the word *kreiva/s* disappears. Beside that, the opposition to

¹ In Lithuanian it is *ji/s*, meaning the same as in English, only there is a shift: *ji* means 'she' and *jis* – 'he'. By adding or loosing the letter 's' he easily becomes she and vice versa.

'queer' – *kreivas* – is 'straight' – *tiesus*. Alternatively, what could we compare 'eccentrics' (*keistuoliai*) with? In this text I will use *kreivas* as 'queer'; or *kreiva* – without inverted commas. Perhaps, I will not break the law of language too much: the saying "Quick work – queer child" (*Greitas darbas – kreivas vaikas*) exists to mark a different nature and activity that does not fit the accepted norms.

The Queer Mirrors of 'Reality'

The participants of reality-shows are most often selected following the superficial principle of variety used in the film by Joel and Ethan Coen, *The Ladykillers* (2004), where the gang of villains consists of a black man, a Korean, a sophisticated expert in Renaissance music, a stupid security guy, a semi-handicapped pyrotechnist and so forth. Lithuanian reality-shows also attempt to cover as wide a social range as possible and demonstrate the desirable 'political correctness': singers, jokers, politicians, representatives of the entertainment industry, artists and the so-called 'ordinary people' participate in various 'reality' aquariums, bars and jungles. The selection of 'ordinary people' is the most interesting. At the first sight they are supposed to look 'like anybody else,' but to have some distinguishing features. This could be a loud demonstration of one's exceptionality (Ieva in *Robinsons* who took a vibrator to the uninhabited island) or a mystery awakening curiosity – revealed not at once, but somewhere in the middle of the series when the audience's attention starts waning. Such 'secret agents' are like bombs of delayed action or missile-carriers controlled from a distance. However, what might such a character hide? In the country of Catholic traditions where sexual revolution has not taken place and bodies have been disciplined during the Soviet times, such a 'mystery' is often a non-traditional sexual orientation. Let us remember the 2002 reality show *Robinsons* – right in the middle, it became suddenly 'clear' that one of its participants from Estonia was gay. The emphatically imposing voice of the presenter Vytautas Kernagis kept repeating this scary word during the announcements of that episode. Knowing that Lithuania is among the most homophobic countries in

the European Union, those words should have sounded to the wide audience like Levitan's announcements about the events of World War II on Moscow radio. When this information was spread, the aforementioned participant of the reality-show was observed with double awareness: his laughter and gestures, let alone his touches, fell out of the 'usual' evaluation system. Other participants of the show were encouraged to share their opinion concerning this question. The Estonian man, who had been the most important rival of Lithuanian Rimas Valeikis until that moment, finally lost to the latter. Without trying to devalue the Lithuanian's performance, we have to admit that the 'disclosure' of the Estonian made the task for our 'Robinson' much easier. However, the quiet, not impertinent behaviour of the Estonian has fulfilled, in a way, an 'educational' function: he showed that a 'queer' character is not necessarily worse than the 'straight' one or dangerous to anyone. Consequently, that communication is possible, if fear and distrust does not freeze the relationship.

TATU: The True and Sham 'Queerness' of Adolescence

What does the phenomenon of TATU stand for? Additionally, why did the two girls kissing on the stage cause all that turmoil in the media? It would be simplest to say that this was just a cheap trick of the group's producer – to sell a perverted 'virginity' to middle-aged men. Don't the chequered skirts and white shirts of the girls remind of an episode in *The Autumn of the Patriarch* by Gabriel Garcia Marquez in which prostitutes dressed in school uniforms are let out to 'pasture' around the decrepit commander? Nevertheless, why then did crowds of teenagers buy out millions of copies of the first album of TATU? When the song of the duo, *All the Things She Said*, reached the top of the Top Ten in United Kingdom, a video clip of TATU had to be shown on BBC at prime time. However, it was shown only the next day at a later time – apparently because of its similarity to child pornography. (The same thing happened in Italy before United Kingdom). Where is the pornography, simply speaking, a beastly vulgar bodily excess of live flesh? In the clip, we see schoolgirls in their school uniforms

flustering behind a wire fence. To tell the truth, the skirts are too short, and the white shirts are slightly too tight. In addition, rain drenching the clothes and thus revealing the shapes of bodies is like syrup to a viewer hungry for visual pleasure. As if it was not enough, those schoolgirls kiss, and their kiss is repeated several times showing their faces in close-up. Why does it induce secret curiosity and public horror? After all, mountains of dead bodies tumble from television every day, and participants of chat shows tell stories 'from real life' that, compared to, the fawning of the TATU girls is as entertaining as a cat concert on the roof. Herein lies the root of the matter: criminal reports and chat shows are the propaganda of violence, to be more precise, a visualisation of ways to discipline society. After all, it is no accident that chat shows often remind us of court where somebody sits in the dock, and the 'jury' gather in the studio or express their will by voting via telephone. Most of these programs only play at democracy, and in reality, they confirm the existing norms by relying on the anonymous opinion of 'majority'. They justify the necessity for disciplining or repressive institutions: an individual is exposed for general inspection, and a non-professional, but very virtuous 'commission' assesses his or her morally feeble body. They are like group therapy sessions; a huge couch at a psychoanalyst's; the unfortunates lying on them are 'cured' from the disease, which is easy for the doctor to diagnose.

Such programmes broadcasting violence live do not surprise anyone, and the aesthetically packaged video clip of TATU is censored or hidden from the mass audience even in such tolerant countries as United Kingdom and Italy. Why? It is because the kiss of two girls threatens the patriarchal order and its basis, the heterosexual norm. Not the direct possibility of women's pleasure without men that is dangerous, but the fact that they look so self-sufficient. Disturbing – yes, but compelling, and not repelling the gaze. So almost 'normal'. Marginal, but understandable, almost acceptable. Moreover, this list of 'almosts' is frightening, for there is a danger that compulsory heterosexuality established as social norm is, perhaps, not the reflection of God's will or a 'natural' result of evolution.



TATU "All The Things She Said" video still

The TATU singers present their real or sham love as a rebellion against the stiffening materialist world of adults. Not incidentally, the video clip of the song *All the Things She Said* has been constructed around the opposition between the girls and the rest of society. Wet and thus helpless, perhaps, even crying, they fluster behind the wire fence like animals in a constricting cage. A frozen crowd of men and women of various ages with umbrellas stand on the other side of the panopticon. They follow the rules, thus they have a 'roof'. From a safe distance, they observe with their gloomy faces the repetitive action in the cage: kisses and desperate dashing against the wall. In technical terms, the oppositional structure of the clip seems to be quite boring: the crowd does not move, for its function is to embody immovable norms and the pressure from the environment; the girls move a lot and chaotically, but in a very limited space, almost like in a prison cell. At the end, they seem to break free from the enclosure, but the

opened 'free' space is too empty and abstract. Thus, nothing changes essentially. Nevertheless, the image of teenagers caught in the trap awakens the audience's instinct to 'rescue' them – similarly half of Lithuania was trying 'rescue' the President Paksas recently mixed-up in a web of corruption.

Where are the TATU girls really trapped? The answer lies in the group's title. TATU is not just a temporary tattoo, which could be washed off easily and quickly from the surface of the skin. While giving an interview to the popular Russian youth magazine, the singers explained that the title of their group means 'she loves her' (*Ta lyubit tu*). The palace of the group's career is being built on the basis of this real or sham love. (Besides, the opposition real/fake loses meaning when it has passed through millions of screens and has been endlessly multiplied by printing machines: everything is cut and edited as well as mediated anyway. What is the degree of the 'reality' of simulacra?) The model of romantic love still dominates a Western cultural imagination, but the pragmatic consumer society finds it more and more difficult to sacrifice itself to it. After all, it is much simpler when "angels count the hearts" (group Bavarija). Why to fight up to the last ditch for one's lover, if one can just live together? However, the nostalgia for the romantic individual rebellion against society has not disappeared – TATU fills this gap perfectly. It gives what contemporary consumers desire the most: a real story. Moreover, it is not important whether it has been staged; everything may be even the opposite, but the 'sincerity,' 'authenticity' and open demonstration of feeling still does not lose value in mass consciousness. By adding a collection of popular myths such as 'The Wide Russian Soul,' 'Wild Eastern Sexuality' and 'Childish Naivety,' an explosive mixture of pop culture could be obtained. The singer from the Ukraine, Ruslana, who has successfully visualised a sexy 'wild girl' from Eastern Europe and won the Eurovision song contest, proves that these stereotypes are still vital.

TATU do not play 'bad girls'. They, as it has been said in various magazines, "just love each other". That love is not innocent, and they are perfectly aware of the subversive political power of their public

actions. When men are invited on the stage and suggested to kiss, they behave like real manipulators (perhaps exactly like the famous manager behaves with them). Yet it is impossible not to recognise the counter-stereotype effect of TATU. They sing about a gay boy and making love to a robot (the fashionable theme of cyborg); clowns and merry-go-rounds are inscribed into their queer landscape, and simple movements give pleasure, combined in the video clip with the images of mass gymnastics in Soviet times and copulating dogs.

However, kisses repeated during every performance have soon lost their revolutionary and shocking effect. The highway of TATU built on a 'true story' has started to crack, for a 'true story' should lead to a happy or unhappy end. How long can one speed *200 Km/Hr in the Wrong Lane* (the title of their first album), even if one drives the hell itself (a smoking fuel tanker in the video *Not Gonna Get Us*). TATU has played too much with ambiguities and the 'true story' has turned into arrogant antics (rumours about a planned underwater wedding). On the other hand, when they try to follow 'normal' rules, the singers are doomed to loose (the Eurovision Song Contest).

In a sense, the queer girls of TATU have really 'gone mad' (this is the title of their popular song) when they separated sense and sensibility in their shows, but they have sold this separation with profit. Unfortunately, after having grown out of the rebellious 'adolescence' they have not learned to play adult games. Alternatively, perhaps, 'love' has ended and the mournful time of reflection on the past has come.

Pop Queen on a Queer Throne

Different from TATU, Madonna has never pretended to create a 'true story'. By choosing provoking images, she has been making a show, a performance and rewriting the rules of the game every time. None of the images from her endless collection have pretended to be her real self, but together they have created the monumental icon 'Madonna,' which long ago became an illustration of the myth of per-



Madonna MTV
Video Music Awards
8/28/2003

manent return in pop culture. A wedding dress was followed by a male suit; the image of a prostitute, by an almost saint mother; sexual blonde, by a tough lesbian and so on. However, the most important characteristics have persisted: self-irony and subversity. Some critics struggling for the rights of minorities (not just with their texts)



Madonna and Cristina Aguilera MTV Video Music Awards 8/28/2003

have objected to Madonna's use of gay dancers or blacks thus seeking profit and turning them into an exotic decoration. Accordingly, Madonna is just engaged in "subcultural tourism at the level of style"² without taking into account real differences and hostility between the 'homo' and 'hetero' communities. On the other hand, that she may be "as queer as she wants to be, but only because we know she's not"³. Surely, it is much more comfortable to put on queerness as a mask, which may be changed any time, than to perform (or to try to realise)

² Pamela Robertson, *Guilty Pleasures – Feminist Camp from Mae West to Madonna*, London and New York, I.B. Taurus & Co., 1996.

³ Douglas Crimp and Michael Warner, "No sex in Sex," in *Madonnarama: Essays on Sex and Popular Culture*, edited by Lisa Frank & Paul Smith, Pennsylvania, Cleis Press, 1993

a queer love story. However, don't the objections at fake queerness remind us of the persistent attempts of the media to find out whether the TATU singers really sleep together?

Queer images spreading more and more widely throughout mass culture encourage rethinking the oppositions 'true' – 'not true,' 'natural' – 'socially constructed'. From this point of view Madonna, TATU and the gay participating in the reality-show find themselves on one side of the barricades regardless of whether they are really 'such'. We have to assess not only the fuss created by managers and their million Euro profits, but also the subversive potential of the 'secret agents' of pop culture, their ability not only to produce, but also to break the stereotypes of thinking. Perhaps, if we get down from the Ivory Tower of high culture, it will become clear that there are no barricades in reality, that 'being straight' has been also constructed, and gender is performative (as Judith Butler argues in her books, and Madonna in her performances). Then queerness will not look like an exotic deformation of the image or a transit stop of the ego, but will become a usual form of everyday life.

Paulina Eglė Pukytė

PUBLIC VOICE AND GENDER ON THE INTERNET

Comments on the Internet as contemporary folklore and approach to gender in this space of total anonymity and fictitious identities

New Europeans

A new European left his wife and baby at home and came to London, like many thousands of other Lithuanians, to earn some money without speaking English; could not find a job for a month, got drunk, touched a woman in a tube station, putting his hand on her breast, because he didn't know how to buy a ticket, was arrested, taken to a police station; charged with sexual assault, and taken to court, pleaded not guilty as he did not see any wrong-doing in his actions, besides, could not remember most of it; was found guilty on the basis of eye-witness evidence and sentenced to six months in prison; did not quite understand what was happening to him and why, and expressed his dissatisfaction with the situation in the following sentence: "That's America for you – free country."

The phenomenon I am going to talk here about I would attribute to mass culture rather than popular culture, although those two areas largely overlap. Popular culture is created by institutions for mass consumption of the people. I, however, am going to talk about culture created by the people, or, in other words, contemporary folklore.

My essays are published as a column on a well-known Internet news site www.omni.lt. I write in my name and about what happens to and around me, but not exactly from my viewpoint. In other words, the character that uses my name has not only my features, but also those of other people, and reacts to the world around, or, more precisely, to a foreigner's life in London – in a particular way. I describe various phenomena of popular culture, national character, etc. as seen through her eyes.

These newspaper-type Internet sites gave birth, in my opinion, to a totally new form of mass communication – *comments* on articles posted on the Internet. (I am not speaking here about so called chat-rooms, those dedicated entirely to communication between members of general public).

I don't know who's genius idea this was, but most likely the very nature of the Internet itself – on one hand mass-accessibility, on the other hand total anonymity – determined the existence of this phenomenon. But, I believe, this is a new, never before experienced possibility for masses to express their views on things in writing; as well as a possibility for those who actually create popular culture to hear some direct, spontaneous opinion. To what extent this opinion is valid, meaningful, effective or interesting – that is another question (usually it is neither meaningful nor interesting, but daft and aggressive), but it exists now also in a written-virtual form, widely accessible to others, (even if non-permanent, and also censored – but only regarding swear-words), rather than only in oral/spoken form, like in the old times. Thus these comments, in my opinion, are important as much as they express a lot of certain symptoms and tendencies in the state of mind and the way of thinking of general public.

It is necessary to mention, that I can not rely here on some serious and methodical research of this, and I can not say that I carried out a full and methodical research myself – although I might do it in the future – therefore I will return again to my essays back to myself and simply produce some examples of the reactions of the mass-user of the Internet. Of course, one cannot legitimately state that the readers of www.omni.lt., and especially those who comment, represent



WRITING: PAULINA PUKYTE

PHOTOGRAPHY: PAULINA PUKYTE

STYLING: PAULINA PUKYTE

HAIR AND MAKE-UP: PAULINA PUKYTE

PHOTOSHOP: PAULINA PUKYTE

MODEL: PAULINA PUKYTE

Trousers - given by friend Arune as a birthday present from a cache of original 1970's fashion clothes found in a warehouse in Italy in 1994 and shipped over to Vilnius by her friend

Hotpants - freshly cut from jeans given by friend Audrė because she could not fit into them anymore

Snake skin jacket - £ 25 from Walworth Road, London

Sunglasses - given by friend Aida because they were making her dizzy

Beaded bag - sent over to Vilnius from Florida in 1977 by Lithuanian relatives who emigrated to America in 1944 while running from Russians

Shoes - £ 135 from Kings Road, London

Jewellery - given by Mother who had late grandmother's garnet earring made into a ring because the second earring was lost

THEIR HABITS

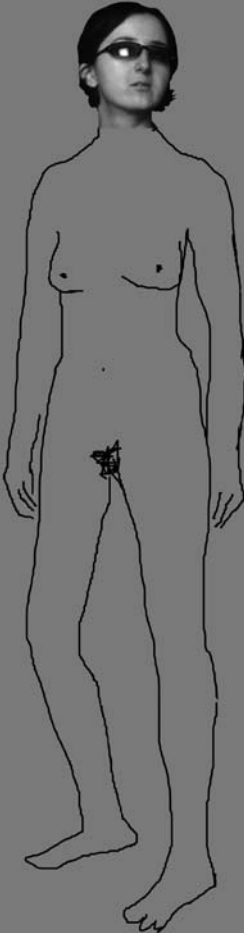
From: Saulius <ajs@remo.lt>
Sent: 21 May 2004 08:50:07
To: <paulinapukyte@hotmail.com>
Subject: Too personal

Hello,

It is totally inappropriate
to be so personal in public.
You would look better
in Eve's costume instead.

Sincerely Yours,
Saulius Pilkis

Tel: +370686052** mob.
+370346604**
+370346604**
+370346604**
Fax: +370346604**
e-mail: ajs@remo.lt
i2243@yahoo.com



all possible layers of society, but, nevertheless, they are the species of mass-user of the popular culture – and that is exactly what we are talking here about.

Neither am I going to examine here the fact, that the texts of writers, journalists and critics are only a pretext for those commentators to pour out their anger, inadequacies and so on (some of them do not even read the article properly, and, after mentioning it briefly, then go on fighting amongst each other - sometimes about something completely irrelevant), and a chance to demonstrate the fact that they know everything “better”. I will keep only to the issues of gender.

On the Internet, where on one page I receive e-mail messages saying ‘pukyte, enlarge your manhood safely and painlessly’, on another page I am attacked on the basis of my gender.

Of course, in the first event it is partly a coincidence. Not in many languages (Lithuanian is one of them) that use Latin (that is, readable to Westerners) letters, gender is obvious from the spelling of the surname itself (not to mention marital status – about that later) – therefore spam senders do not know and do not expect it. They aim at everybody in hope to hit the right target, so they do not distinguish between genders, as they know they do not have much basis for that. Besides, not everybody uses surname in his or her e-mail address.

However, the commentators that respond to my texts on the Internet are Lithuanian and can tell from my surname that I am a woman and, in addition to that, in their opinion, unmarried, therefore, in their opinion, – and thanks very much for that – I am more likely still immature and inexperienced, than already a hopeless spinster. However, on what basis are they so sure that I, who write, am a young girl rather than, for example, a middle-aged man? I believe, solely due to the suffix “-yte” in my name I get this kind of patronizing approach from my readers:

So, Pukyte, you are still scribbling in Lithuanian? Why don't you, *kid*, get a British passport, learn English, and become a normal English journalist instead?

(By the way, Lithuanian way of address 'vaikeli' is even more patronizing than English 'kid' that I use here due to the lack of a better substitute. It has no sexual connotations as in 'baby' for example.)

It would be understandable if they were addressing my protagonist, but no, they attack me personally – the author; for example:

I read the article and tried to imagine the Author: munching on lard and potato salad, lonely half-professional dancer. Interesting picture... Anyway, I hope the Author finds a good, black Ukranian stal..., sorry, dancing partner.

Je | 2004.05.21 12:14 |

At the same time the commentators themselves almost never give their real names, and their nicknames rarely reflect their gender, or any gender for that matter. But these people, called **XXL**, **Je**, **jo**, **AB**, **CD**, **cool**, etc., make comments based on gender and gender related stereotypes, usually, of course, insulting. For example, somebody who calls him- or herself **lyga**, posts this reaction to my essay:

What is this hen jabbering about? She should go and lay eggs instead.

lyga | 2004.05.04 08:28 |

Of course, judging from the text, this person is a male rather than a female, but we cannot be 100% sure.

Internet can only partly be considered as "public" – due to its anonymity and lack of censorship, which is quite paradoxical. However, exactly because of that we can more or less judge about the level of consciousness of our general public.

Here is another example of commentary made on my article about the exhibition of works by a Lithuanian photographer in European Parliament in Brussels, and about quite worrying inability of our representatives there (including interpreters) to express themselves in understandable English:

Poor Vilnius University philologist – she is suffering so much because of the incorrect usage of this half sacred English language, that she lost the point. We are talking about photography here, kitty. Believe you me, there are loads of artists in the world who speak dreadful English. So what? Nothing.

Nobody cares except little kitties from the philology faculty, who are unable to grasp the essence. The power and potency of art is not in the English language. Relax...

durun | 2004.05.16 02:03 |

I have to point out that I am not in any sense connected to faculty of Philology at the Vilnius University, nor to any faculty there for that matter. I am an artist and I am studying photography at the moment, about which the commentator claims he knows much more than I do. On what grounds? It is also not quite clear to me, whether this person is using the phrase "Vilnius University philologist" as a response to me writing about the usage of English language, or is he (it must be a "he") using this very well known stereotype solely as a means of insult. In any case, he uses the stereotype consciously. But he suspects, that it might not be a sufficient insult, so he adds another stereotype, and I become 'a kitty from Philology department'.

I have received more commentaries like this expressing contempt for supposedly mine and supposedly feminine profession:

Looks like they didn't accept Pukyte into the Ministry of Foreign Affairs with her cushions, so she is bitter now.

jo... | 2004.04.30 11:42 |

And another example of commentary, I believe, aimed at me as a woman, so that I 'know my place', so to speak:

It is quite understandable desire of this madam to 'stick out' and be the center of attention, but my dear, if you don't have an interesting subject, why write at all? Only to have your name in public and feel famous? Most likely you write these comments yourself (only positive ones, of course).

T.W. | 2004.05.21 12:29 |

This brings us back almost to the point where we started, because I am now accused of something of which I have accused my commentators.

I read the articles by two other women on the same Internet page, and people's commentary on them, but there were no sexist com-

ments. That means this type of commentary is caused not only by my hypothetical gender, but also by something inside my texts. What exactly? The aforementioned essays by other girls were either quite objective travel impressions or, on the contrary, rather personal stories about boys, relationships, etc. – these themes are virtually nonexistent in my essays. I also know that women who write about gender equality and feminist problems receive even harsher and more openly insulting commentary; but my articles do not directly discuss these issues either. If we accept the presumption that the author of my essays is a woman, what in her writing annoys some of the readers so much? (I am not mentioning here the numerous admirers of my essays.) Could it be the fact that the texts are very personal – not in a conventional way (e.i. not based on relationships between a man and a woman – many people love that kind of “personal”), but rather in some androgynous way that can not be explained by gender stereotypes. They hate a woman having an independent and critical opinion on matters not directly related to women.

APIE AUTORIUS/ CONTRIBUTORS

Benjaminas Cope'as dirba Zachęta nacionalinėje meno galerijoje Varšuvoje. Dėsto *Collegium Civitas* Varšuvoje ir Europos humanitariniame universitete Minske (nuo 2004 – *EHU International* Vilniuje). Apgynė disertaciją tema „Nathalie Sarraute romanai Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari akimis“ Oxfordo universitete. Interesų sritys: prancūzų filosofija, vizualioji kultūra, literatūra, socialinė kaita Rytu Europoje.

Benjamin Cope is from Zachęta National Gallery of Art and Collegium Civitas in Warsaw, and sentimentally attached to the EHU, Minsk (since 2004 EHU International). He wrote his Ph.D. thesis “Novels of Nathalie Sarraute through the Optic of Gilles Deleuze and Felix Guattari” at Oxford University. Fields of interest: French philosophy, visual culture, gender studies, literature, and social changes in Eastern Europe.

Margarita Jankauskaitė yra Lygių galimybių plėtros centro projektų vadovė. Igyvendina projektus, susijusius su visuomenės švietimu lyčių lygybės klausimais, lyčių stereotipų kaita, tolerancijos stiprinimu, homofobijos prevencija, socialinės atskirties mažinimu. Apgynė disertaciją Vilniaus dailės akademijoje. Dėstė Vytauto Didžiojo universitete, Vilniaus universitete, Vilniaus dailės akademijoje.

Margarita Jankauskaitė is project manager at the Centre for Equality Advancement. She is responsible for projects related to the promotion of gender equality, the change of gender stereotypes, tolerance enforcement, the prevention of homophobia and the diminishing of social marginalism. She received Ph.D. at the Vilnius Academy of Fine Arts. Previously she lectured at Vytautas Magnus University (Kauņas), Vilnius University, and Vilnius Academy of Fine Arts.

Laima Kreivytė rengia disertaciją tema „Lietuvių skulptūra viešojoje erdvėje nuo 1977-ųjų“. Dėsto Vilniaus dailės akademijoje ir Vilniaus universiteto Lyčių studijų centre. Dirba kultūros savaitraštyje *7 meno dienos* dailės skyriaus redaktore. Spausdina straipsnius Lietuvos ir

užsienio leidiniuose, kuruoja parodas. Interesų sritys: šiuolaikinis menas, kinas ir vizualioji kultūra.

Laima Kreivytė researches Lithuanian sculpture in public space at the end of the 20th century. She is a lecturer at the Vilnius Academy of Fine Arts and Gender Studies Centre, Vilnius University. Kreivytė is the sub-editor of the fine art page at the cultural weekly *7 meno dienos*. She contributes to various journals, also works as an art curator. Fields of interest: contemporary art, cinema, visual culture.

Almira Ousmanova dėsto Europos humanitariniame universitete Minske (nuo 2004 – *EHU International* Vilniuje). Yra knygos *Umberto Eco: interpretacijos paradoksai* (Propilei, 2000) autorė bei rinktinių *Lyčių istorijos Rytų Europoje* (EHU Press, 2002) ir *Bitekstualumas ir kinas* (Propilei, 2003) sudarytoja.

Almira Ousmanova is senior researcher at the European Humanities University in Minsk (since 2004 - EHU International). She has published several books and articles on gender studies, semiotics, and film theory. She is the author of the monograph *Umberto Eco: Paradoxes of Interpretation* (Propilei, 2000), and co-editor of the following volumes: *Gender Histories from Eastern Europe* (EHU Press, 2002) and *Bi-Textuality and Cinema* (Propilei, 2003).

Paulina Eglė Pukytė. Dailininkė, kuria videodarbus, fotografijas ir tekstus. Baigė Vilniaus dailės akademiją ir magistrantūros studijas Karališkajame Londono meno koledže. Spausdina straipsnius *www.omni.lt*, kultūros savaitraštyje *7 meno dienos*. Gyvena bei dirba Londone ir Vilniuje.

Paulina Eglė Pukytė. Artist, works with video, photography and texts. Postgraduate diploma from the Vilnius Academy of Fine Arts and MA from The Royal College of Art, London. Columnist at *www.omni.lt*, contributor to the cultural weekly *7 Meno Dienos*. Lives and works in London and Vilnius.

Renata Šukaitytė yra Vytauto Didžiojo universiteto Menu instituto doktorantė. Atlieka elektroninių medijų meno raidos Lietuvoje,

Latvijoje ir Estijoje XX-XXI amžių sandūroje tyrimus. Rengia straipsnius apie *on-line* ir *off-line* medijų meną, skaito paskaitas elektroninės kultūros ir meno bei šiuolaikinio kino tematika Lietuvoje bei už jos ribų.

Renata Šukaitytė is a Ph.D. student at Vytautas Magnus University, Art Institute, Kaunas. Her Ph.D. research project is based on the development of electronic arts in Lithuania, Latvia and Estonia during the last decade. She has published articles on off- and online media art, and has given presentations and lectures on the subject of electronic culture and art as well as on contemporary cinema nationally and internationally.

Lucy Tatman dėsto Lyčių, seksualumo ir kultūros humanitariniame centre Australijos nacionaliniame universitete Kanberoje. Kurį laiką dėstė Kalifornijos universitete San Diego ir Centrinės Europos universitete Budapešte. Yra knygos *Pažinimas, turintis reikšmę: feministinė teologinė paradigma ir epistemologija* (Pilgrim Press, 2001) bei rinktinės *Triukšmas ir tylą: atgarsiai iš pirmojo Europos moterų sinodo* (Sophia Press: 1997) sudarytoja. Interesų sritis – feministinė teologija.

Lucy Tatman is affiliated with Gender, Sexuality and Culture School of Humanities in The Australian National University in Canberra. She has also taught at the University of California, San Diego, and the Central European University, Budapest. She is the author of the monograph *Knowledge That Matters: A Feminist Theological Paradigm and Epistemology* (Pilgrim Press, 2001) and the co-editor of volume *Cymbals and Silences: Echoes from the First European Women's Synod* (Sophia Press: 1997).

Artūras Tereškinas dėsto Vytauto Didžiojo universitete ir Vilniaus universiteto Lyčių studijų centre. Knygos *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje* (Baltos lankos, 2001) autorius ir straipsnių rinkinio *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešumas, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje* (Baltos lankos, 2002) sudarytojas.

Artūras Tereškinas is Associate Professor of Sociology at Vytautas Magnus University, Kaunas, and Gender Studies Center, Vilnius Uni-

versity. He is the author of the monograph *Bodily Signs: Sexuality, Identity and Space in Lithuanian Culture* (Baltos lankos, 2001) and editor of volume *Public Lives, Intimate Places: Body, Publicity, and Fantasy in Contemporary Lithuania* (Baltos lankos, 2002).

Audronė Žukauskaitė dirba Kultūros, filosofijos ir meno institute, dėsto Vilniaus universiteto Lyčių studijų centre. Ji yra knygų *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika* (Aidai, 2001) bei *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos* (Versus aureus, 2005) autorė. Interesų sritys: šiuolaikinė filosofija, psichoanalizė, lyčių studijos, vizualioji kultūra.

Audronė Žukauskaitė is a researcher in the Research Institute of Culture, Philosophy and Art, lecturer at the Gender Studies Centre, Vilnius University. She is the author of the following books: *Beyond the Signifier Principle: Deconstruction, Psychoanalysis, Critique of Ideology* (Aidai, 2001) and *Anamorphoses: The Non-Fundamental Problems of Philosophy* (Versus aureus, 2005). Fields of interest: contemporary philosophy, psychoanalysis, gender studies, visual culture.

LI579 Lytys, medijos, masinė kultūra = Gender, media, and mass culture / [sudarytojos Audronė Žukauskaitė ir Virginija Aleksejūnaitė]. - Vilnius : Lygių galimybių plėtros centras : Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2005. - 272 p. : iliustr. - (Acta Academiae Artium Vilnensis = Vilniaus dailės akademijos darbai / redakcinė kolegija: Adomas Butrimas (pirmininkas) ... [et al.], ISSN 1392-0316 ; 37)

Gretut. tekstas liet., angl.

ISBN 9955-9775-1-5

Straipsnių rinkinyje lietuvių ir užsienio mokslininkai tyrinėja kaip keičiasi feminizmo samprata kapitalizmo kontekste. Straipsniuose analizuojami lyčių santykiai ir stereotipai naujosiose medijose (kine, televizijoje, reklamoje) bei populiariojoje kultūroje.

In the collection of articles, Lithuanian and international scholars explore how the concept of feminism is changing in the context of capitalism. The papers analyse the relationships between the sexes and stereotypes in new media (film, television and advertisement) as well as popular culture.

UDK 396+316.6+008:1

ACTA
ACADEMIAE
ARTIUM
VILNENSIS

VILNIAUS
DAILĖS
AKADEMIJOS
DARBAI

37

DAILĖ

Lytys,
medijos,
masinė kultūra

Gender,
Media, and
Mass Culture

Sudarytojos/Editors: dr. Audronė Žukauskaitė ir Virginija Aleksejūnaitė
Lietuvių kalbos redaktorė/Lithuanian language editor Ona Gudžiūnienė
Anglų kalbos redaktorius / English language editor Simon Rees
Vertėja/Translator Agnė Narušytė
Maketavo Alma Skersytė
Viršelyje panaudota Agnės Urbonaitės iliustracija

SL 174. Tiražas 500 egz.

Vilniaus dailės akademijos leidykla ir spaustuė
Dominikonų g. 15, LT-01131 Vilnius
Lygių galimybių plėtros centras,
Raugyklos g. 15, LT-01140 Vilnius, www.gap.lt

AUTORIŲ IR SKAITYTOJŲ DĖMESIUI

ACTA ACADEMIAE ARTIUM
VILNENSIS / VILNIAUS DAILĖS
AKADEMIJOS DARBAI. DAILĖ –
periodinis leidinys, leidžiamas nuo 1993
metų. Jame spausdinami moksliniai
straipsniai, dailės tyrinėjimų šaltiniai, kita
dailės tyrinėjimams aktuali medžiaga.
Redakcinei kolegijai pateikiamuose moks-
liniuose straipsniuose turi būti suformu-
luotas mokslinių tyrimų tikslas, aptartas
nagrinėjamos problemos ištyrimo laipsnis,
pateikti ir pagrįsti tyrimų rezultatai,
padarytos išvados, nurodyta naudota
literatūra, šaltiniai.

Prie straipsnio turi būti ne trumpesnė kaip
1800 spaudos ženklų straipsnio santrauka
ir ne mažiau kaip 500 spaudos ženklų
straipsnio anotacija lietuvių ir anglų
kalbomis, taip pat reikšminiai žodžiai.
Autorius turi nurodyti instituciją, kuriai
atstovauja, jos adresą ir elektroninio pašto
adresą. Iliustracijos (brėžiniai, piešiniai,
fotografijos) turi būti geros kokybės, jei
neįmanoma įteikti originalų – nuskenuo-
tos 300 „dpi“ rezoliucija ir išsaugotos „tif“
formatu.

Redakcinei kolegijai pateikiamos trys
straipsnio su iliustracijomis kopijos.
Straipsniai recenzuojami.

Redakcinė kolegija taip pat laukia jau
išspausdintų straipsnių ir dailėtyros
mokslinių monografijų, išleistų Lietuvoje
ir užsienyje, recenzijų.

Leidyklos adresas:
Dominikonų g. 15,
LT-01131 Vilnius
<http://leidykla.vda.lt>
tel. 2791015

GUIDELINES FOR SUBMITTING ARTICLES

ACTA ACADEMIAE ARTIUM
VILNENSIS / VILNIAUS DAILĖS
AKADEMIJOS DARBAI. DAILĖ is
a periodical established in 1993 and
devoted to academic articles, art study
sources and other materials relevant to art
study.

Academic articles submitted to the
editorial board should contain clearly
formulated aims, scope and results of the
research. Conclusions should be drawn
and references listed.

Articles should be accompanied with
keywords, a summary of no less than 1800
characters and an abstract of at least 500
characters in both Lithuanian and English.
The author should indicate the institu-
tion represented, including its email and
postal address.

If the originals cannot be submitted, il-
lustrations (graphs, drawings or photo-
graphs) must be scanned at 300 “dpi”
resolution and saved in “tif” format.
Three copies of the article with illu-
strations should be sent to the editorial board
for review.

Editors also invite reviews of previously
published articles and scholarly monog-
raphies related to art study, published in
Lithuania or overseas.

Our contacts:
Dominikonų 15,
LT-01131 Vilnius
<http://leidykla.vda.lt>
tel. 2791015