



ANTANAS STANČIUS

Vilniaus Gedimino technikos universitetas

VYRIŠKAS TAPATUMAS MEDIJŲ MENE

Masculine Identity in Media Art

SUMMARY

Identity seems familiar and simple until someone tries to define and specify it. Then it appears as quite complex phenomenon embracing unique qualities of character, memories of personal and cultural experience, knowledge, environmental influences and other social and psychological elements. These elements constitute a system of sophisticated interactions which surpasses the boundaries of personality. Identity can be classified by the concepts of sex, race, community, national identity, and culture. The article analyses masculine identities in their socio-cultural environment and discusses the forms of their expressions and representations in media art.

SANTRAUKA

Tapatumas – iš pirmo žvilgsnio tokia įprasta ir kasdienė mūsų išraiška – vis dėlto yra daug sudėtingesnis reiškinys, bandant jį apibrėžti ir sukonkretinti. Tapatumas, nors ir veikiamas unikalų charakterio savybių bei patirties, pranoksta vien tik personalumo ribas, sąveikauja su platesniais atminties, aplinkos, visuomenės ir kitais socialiniais, psichologiniais fenomenais. Tapatumą galima klasifikuoti lyties, rasės, bendruomenės, tautiškumo, kultūros sąvokomis. Straipsnyje socialiniame-kultūriniame kontekste analizuojami vyriški tapatumai ir jiems būdingos formos bei tarpusavio išraiškos, aptariama jų reprezentacija ir raiška medijų mene.

ĮVADAS

Vyrai ir moterys, kaip biologiniai objektai, įvairiose kultūrose suvokiami gana panašiai, tačiau vaidmenys, kuriuos jie atlieka, nepasiduoda niveliuojančiai klasifikacijai. Gyvenimo būdų skirtumai

antropologiškai suvokiami kaip socialinės ir kultūrinės konstrukcijos. Mąstytojai iškėlė gimties ir lyties sąvokas norėdami pažymėti ir sudaiktinti gamtinių, socialinių ir kultūrinių konstrukcijų va-

RAKTAŽODŽIAI: vyriškas tapatumas, medijų menas, seksualumas, esencializmas, performansas.

KEY WORDS: masculine identity, media art, sexuality, essentialism, performance.

rijuojančias plotmes. Gimtis nurodo biologinius saitus, o lytis – socialinius, kultūrinius. Žmogaus gimtis skiriama pagal vidinius ir išorinius lytinius organus, kuriais remiantis nustatoma, ar tai vyras, ar moteris (pasitaiko, kad žmogus turi abiem lytims būdingų požymių). Vis dėlto lytis yra socialinės konstrukcijos rezultatas – tai, kas bendruomenėje suvokiama kaip įprasti vyro ar moters bruožai, pareigos, savybės. Stereotipiniai lyčių gebėjimai yra formuojami vaikystėje, paauglystėje ir vėlesniais gyvenimo metais. Tam įtakos turi šeima, draugai, žiniasklaida, religija ir netgi politika.

Didžioji visuomenės dalis panašiomis sąlygomis bendrininkauja perteikdama socialinius ir kultūrinius normatyvinius lūkesčius. Mokomi ir auklėjami vaikai sužino, kad lytis, apie kurias kalbama, yra vyrai ir moterys, vėliau tampa aišku, kad šios sąvokos aprėpia visą spektrą psichologinių ir elgesio skirtumų. Tačiau gimtis neturi įtakos ir nenulemia seksualumo (to išmokstama), taip pat gimtis neturi įtakos asmeninėms savybėms, charakteriui ir gabumams. Iki moderniam mąstymui ši gimties/lyties skyra, atrodo, nesvarbi. Pasak Anthony'io Giddenso: „Viduramžių Europoje giminytės linija, lytis, socialinis statusas ir kiti tapatumui reikšmingi požymiai buvo santykiškai pastovūs. Reikėjo pereiti įvairius gyvenimo tarpsnius, bet šiuos perėjimus lėmė suinstitucinti procesai, kuriuose individo vaidmuo buvo palyginti pasyvus.“¹

Istoriniai tyrimai leidžia teigti, kad tai buvo Europos kultūroje iki XVII a. Moterys buvo suvokiamos kaip kitokios negu vyrai, bet kitokios ta prasme, kaip

būdamos neišbaigtos ar žemesnio rango to paties charakterio atstovės (pvz., turinčios mažiau motyvacinių gebėjimų ir pan.). Moterys ir vyrai nebuvo suvokiami kaip esantys skirtingų ypatybių charakteriai, ši koncepcija susijusi su biurgeriška atskirų sferų ideologija.

XX–XI a. sandūra paženklinta naujos lyties vizijos. Lytinio tapatumo suvokimo raidą nulėmė tai, kad lytis siejama ne tik su fiziologinėmis funkcijomis, o su bendrąja individo pasaulėjauta, kuri apima ne vien tik seksualinius troškimus, bet ir gyvenimo būdą, elgesio stilių, individualius siekius, asmenines vertybes².

Modernaus žmogaus mąstyme lyties sąvokoje seksualumas ir gimtis dažniausiai susilieja, teigiant, kad gimtis išreiškiamą per seksualumą ir kad kiekviena lytis turi tik jai būdingą seksualumą. Kad ir kaip būtų, pirmiausia, aptariant seksualumą, reikėtų atskirti lytį nuo gimties ir ištyrinėti artikuliaciją tarp jų, nustatyti, kokiomis sąlygomis ir koku mastu seksualumas, lytis, bei gimtis gali būti nepriklausomi kintamieji.

Vakarų visuomenėje seksualinė orientacija yra labai svarbi asmens tapatumo dalis. Mike'o Brake'o teigimu, gimtis aptariama ne tiek fiziologiniais pagrindais, kiek kaip įtvirtinta lytis, kurios gyvybingumas yra seksualinė elgsena bei tapatumas. Žmonėms diegiamas įvaizdis matyti save savo pačių seksualumo terminais, tai suvokiama kaip asmenybės branduolys. Tačiau įvairiuose kontekstuose seksualumas suvokiamas skirtingai, todėl tik per socialiai išmoktų prasmų pritaikymą įgyjama seksualinė patirtis.

HEGEMONINIS VYRIŠKUMAS D. NARKEVIČIAUS FILMUOSE

Industrinėje visuomenėje mokslas ir technologijos suvokiamos kaip vyriška sritis ir jai priskiriamas pažangos vaidmuo. Hegemoninis vyriškumas išreiškia savo pretenzijas įkūnydamas valią tiesai ir tokiu būdu reprezentuoja visos visuomenės interesus. Išsivystęs kapitalizmas tikslingai racionalizavo ne tik verslą, bet ir kultūrą susitelkdamas ties technologine motyvacija. Vyriškumas, kaip visuma, suformuojamas taip, kad sutilptų į korporacinę ekonomiką ir jos sutramdytą kultūrą.

Lietuvių menininkai įvairiai atskleidžia vyriškų tapatumų sampratą. Deimantas Narkevičius (gimęs 1964 m. Utenoje), kaip ir dauguma jo kartos medijų menininkų, įgijo skulptoriaus išsilavinimą. Naujųjų medijų pasirinkimas susijęs su postsocialistinėmis sąlygomis. Griuvus sovietinei sistemai, Narkevičius metams išvyko į Londoną, Delfinos studiją. Tuo metu Britanijoje nuvilnijo „Britų Jaujųjų Menininkų“ (BYA) banga, paveikusi vyraujančią vizualiai sausą konceptua-

lizmą. Nauja patirtis turėjo įtakos Narkevičius kūrybai.

Videofilme „Europa 54'54–25'19“ (1997 m.) Narkevičius dokumentiniais kelionės vaizdais į Europos centrą reflektuoja mentalinių ir socialinių santykių įtampą, išvyką iš miesto, iš šalies, iš savęs. Filme kelionės motyvas siejamas su nostalgija ir laiko samprata, kurioje tu nes. Filme susipina minties daugiasluoksniškumas deteritorizuojant geografinę Europos centro vietą. Ekonominė ir kultūrinė transformacija pateikia naujos tikrovės sampratą, todėl visai nesvarbu, kur galėtų būti geografinė centro vieta, kaip ironizuoja autorius, kad ir Lenkijoje. Vis dėlto filme jaučiama Narkevičiaus praeities atmintis, užvaldanti žiūrovą, kad tokia vieta negali būti industrializuotoje, prabangioje Vakarų Europoje. Šiame darbe Narkevičius akivaizdžiai išreiškia, kad Europos centras ir traukos centras skiriasi.

Filme autorius vyriško ar kultūrinio tapatumo negriauna, tačiau kvestionuoja buvimą ateityje, abejoja jo verte.



1, 2 il. Deimantas NARKEVIČIUS. *Europa 54'54–25'19*

3 il. Deimantas NARKEVIČIUS. *Istorija*

Videofilmas „Istorija“ (1998 m.) daug intymesnis ir atviresnis negu „Europa 54'54– 25'19“. Istorija čia turi daug prasmų – pirmiausia tai menininko tėvo istorija, o per ją – ir sovietinis laikotarpis, galiausiai paties Narkevičiaus portretai, jo socialinio tapatumo analizė. Kultūrinė tapatybė atskleidžiama pasivaikščiojimu pajūryje, kelione traukiniu, miško vaizdais. Tėvo istorijos pasakojimas žmonai, stebint vaikui, atskleidžia psichologinį Narkevičiaus portretą. Filme atsiveria šeimos vertybių ir moralinių normų sistema, jautriai analizuojamos išorinės įtakos, implikuojančios vidinį subjekto tapatumą, keliami retoriniai klausimai, nurodantys bendražmogiškas gyvenimo, būties prasmes.

Viename iš vėlesnių darbų „Aplankant Soliarį“ (2007 m.) Narkevičius vy-

4 il. Deimantas NARKEVIČIUS. *Aplankant Soliarį*

rišką tapatumą sieja su intelektu. Filme supinamos kino kalbos, vaizduotės, meninės raiškos, kultūros ir istorijos prasmės. Pats Narkevičius filme pasirodo tik fragmentiškai, kartu su žmona atskleidamas žiūrovui aktoriaus Banionio charakterį ir pateikdamas jo, kaip personažo, interpretaciją. Filme svarbus vyriškojo tapatumo pasirinkimas ir motyvacija, reikšmingas žaismas tarp paties Narkevičiaus sau paskirto vaidmens ir autentiškos Banionio atliktos scenos filme „Soliaris“. Tapatumas formuojamas per racionalų ir grėsmingą protą siekiant sužinoti Soliaris paslaptį. Nagrinėjamu klausimu itin svarbi frazė, pasakyta atsisakant bet kokių paaiškinimų herojaus bendražygei moteriai: „Tu kėsiesi į mano pažinimo šaltinį.“ Šia fraze legiti muojamas bei hegemonizuojamas racionalus protas, nors filme metaforiškai alegorijomis ir net tiesiogiai kritikuojamas toks hegemoninis intelektas, bet galutinio sprendimo nėra. Nebent utopinėje Soliaris plotmėje.

Apibendrinant Narkevičiaus filmuose perteikiamą vyriškąjį tapatumą, jį galima būtų priskirti prie alternatyvių tiesioginio hegemoninio vyriškumo racionalizacijos formų, besiremiančių šeimos, tradicijos ir autoriteto kultu.

Įprasta patriarchalinės ideologijos tema yra ta, kad vyrai yra racionalūs, tuo tarpu moterys emocionalios. Tai įsišaknijęs teiginys Europos filosofijoje, bei viena iš vyraujančių idėjų lyčių vaidmenų teorijoje ir, tuo labiau, toks požiūris plačiai paplitęs populiariojoje kultūroje. Mokslas ir technologija dominuojančioje ideologijoje suvokiamas kaip progreso variklis, o kultūroje yra apibrėžiamas

kaip vyriška sritis. Hegemoninis vyriškumas išreiškia savo pretenzijas iš dalies įkūnydamas valią tiesai, ir tokiu būdu reprezentuoja visos visuomenės interesus, taigi yra klaidinga tapatinti grynąjį hegemoniškumą vien tik su agresija.

Išsivystęs kapitalizmas tikslingai padidino racionalizaciją ne tik versle, bet ir apskritai visoje kultūros sistemoje – vis labiau susitelkiama ties technologine motyvacija, t. y. ties priemonių efekty-

vumu nei jų pilnu išbaigtumu. Vyriškoji hegemonija moterims ir kitiems dabar labiau legitimuojama per techninę produkcijos organizaciją, nei per jėga įtvirtintą religiją. Kai berniukai užauga, jų vyriškas tapatumas yra supavidalinamas taip, kad užpildytų korporacinio darbo poreikius. Vyriškumas, kaip visuma apskritai, yra suformuojamas taip, kad sutiltų į korporacinę ekonomiką ir jos sutramdytą kultūrą.

SUBORDINUOTAS VYRIŠKUMAS G. MAKAREVIČIAUS KŪRYBOJE

Hegemoninis vyriškumas nėra fiksuotas charakterio tipas, visada ir visur vienodas. Tai labiau vyriškumas, kuris užima visuomet ginčytiną hegemoninę poziciją konkrečiame lyčių santykių modelyje. Bet kuriuo duotuoju momentu viena vyriškumo forma yra labiau kultūriškai išaukštinama nei kitos. Hegemoninis vyriškumas galėtų būti apibrėžtas kaip lyčių konfigūracija, kuri išreiškia dabartinį priimtą apibrėžimą problemai, įteisinant patriarchytą, kuris garantuoja dominuojančią vyro poziciją ir moters subordinaciją.

Tai nereiškia, kad aiškiausiai matomi hegemoninio vyriškumo atstovai yra visuomet patys galingiausi ir įtakingiausi žmonės. Jie gali būti ir tik pavyzdžiai, tokie kaip filmų aktoriai, ar fantastinės būtybės, kaip kad filmų herojai. Individualios institucinės jėgos ar didelio turto turėtojai gali būti ir labai nutolę nuo hegemoninio vyriškumo idealo savo asmeniniame gyvenime.

Nepaisant to, hegemonija, jeigu jai nėra individo atitikmenų, yra įtvirtinama per kultūrinius idealus, institucines jėgas

ir kolektyvą. Taigi verslas, kariuomenės pajėgos ir valstybių viršūnės parūpina gana įtikinamą bendrą vyriškumo reprezentaciją, vis dar mažai išjudinama feminisčių moterų ar besipriešinančių jai vyrų. Tai sėkmingesnis autoritarizmo įtvirtinimas, nei tiesioginė prievarta, kuri taip pat yra hegemonijos žymė (kurios dėka dažnai paremiama ar net palaikoma valdžia).

Hegemoninis vyriškumas išreiškia dabartinę priimtą strategiją. Kai patriarchyto gynimo sąlygos keičiasi, konkretaus vyriškumo dominavimo pagrindai yra suardomi. Naujos grupės gali iškelti iššūkius seniems sprendimams ir sukonstruoti naują hegemoniją, o bet kurios grupės vyrų hegemonijai gali būti mestas moterų iššūkis.

Vadinasi, hegemonija yra išoriškai mobilus santykis. Be viską persmelkiančios lyčių ryšių struktūros yra ir specifiniai dominavimo ir subordinacijos santykiai tarp pačių vyrų grupių. Kai kurie vyrai ir berniukai irgi yra pašalinami iš legitimacijos rato, o tai raiškiau žodynu nužymėtas procesas: „mamos sūnelis“,

5, 6 il. Gintaras MAKAREVIČIUS. *Upė*

„ačkarikas“, „slabakas“, „suskis“ ir t. t. ir čia simbolinis ryšis su moteriškumu taip pat akivaizdus. Subordinacijos santykis su kultūriniu dominavimu (hegemonija) siejasi kaip visuma³.

Gintaras Makarevičius (gimęs 1965 m.) priklauso tai pačiai menininkų kartai, kaip ir Narkevičius, tačiau jis turi tapytojo išsilavinimą. Galbūt todėl jo darbams būdingas ir kiek kitoks vizualinis apipavidalinimas. Videodienoraščio pobūdžio filme „Upė“ (1999 m.) matome intymų autoriaus pasisėdėjimą prie upės. Kūrinyje, turint omenyje netgi lyg ir impresionistinį filmavimo stilių, galima rasti sąsają su garsiuoju Eduardo Manet darbu „Le déjeuner sur l’herbe“ (Pusryčiai ant žolės), kuris šiam kūriniui kompoziciją pasiskolino iš Renesanso dailininko Marcantonio Raimondi estampo, o šis savo ruožtu – iš Rembrandto tapybos motyvo. Tačiau „lietuviškajame variante“ apsinuoginusios ir besiprausiančios merginos taip ir lieka vaizduotės plotmėje, autoriui kūrinio pabaigoje postringaujant apie seksą.

Filme Makarevičius atskleidžia personalinį tapatumą, reiškiamą išsakytomis mintimis, abejonėmis (kaip ir Nar-

kevičius), provokuojamomis kalbomis apie seksą ir net šlapindamasis (panašiai kaip Evaldas Jansas, kurio kūrybą apžvelgsime vėliau). Nepaisant šių kūrėjų „kažkuo“ panašių tapatumo sampratų, Makarevičius išvelgia kitokias vyriškumo tapatumo etines aspiracijas ir estetišką pojūtį. Jausmingumas ir emocionalumas jam svarbiausi. Nepasitikėjimą savimi, depresinę nuotaiką, kelis kartus brendant į upę ir galiausiai pasineriant, nuplauna vanduo, kol galiausiai susivokiama, kiek yra valandų, ir grįžtama į kasdienę realybę.

Dienoraščio skaitymas, braidžiojimas po šaltą vandenį, monologu mąstant egzistencinėmis temomis, sureikšminant kūną ir emocionalumą, atveria visai kitokį personalinį tapatumą. Šis tapatumas pasižymi intuityvumu, o ne hegemonija, jame galima išvelgti ir tam tikrą moteriškumą, jis negali prisitaikyti prie kasdienybės ir norminių vyriškumo reikalavimų.

Normatyvinis lyčių apibrėžimas susiduria su problema, mat nedaug randa ma vyrų, kurie atitinka normatyvinį standartą. Panašiai yra ir dėl hegemoninio vyriškumo. Vyrų, praktikuojančių

grynos formos hegemoninio vyriškumo modelį, yra nedaug.

Vis tik dauguma vyrų pelnosi iš hegemonijos, kol gauna nauda iš patriarchalinės sistemos. Pranašumą pirmiausiai vyrai įgauna iš visą apimančios moters subordinacijos. Aišku, kad daugelis vyrų tapatina save su simptomais ir tipais, ne su skaičiais, tačiau mąstant apie sociumo dinamiką apskritai, skaičiai tampa svarbūs.

Seksualumo politika yra masinė politika, ir strategiškai mąstant, tenka susirūpinti kuo tampa didžioji žmonių masė. Jei žmonės masiškai turi kažkokį ryšį su hegemoninio vyriškumo projektu, tačiau neįkūnija hegemoninio vyriškumo, reikia būdo teorizuoti jų specifinę situaciją. Tai gali būti padaryta tarp skirtingų vyrų grupių įvardijant santykių bendradarbiavimo su hegemoninio vyriškumo projektu.

Tokiu būdu sukonstruojamas vyriškumas, suprantantis patriarhatiškumą, tačiau išvengiantis įtampos būnant priešakinėse konfrontuojančiose gretose. Šia prasme tai yra bendradarbiaujantis san-

tykis. Hegemonija, subordinacija ir bendrininkavimas, kaip ką tik apibrėžta, yra vidiniai tarpusavio lyčių ryšių santykiai.

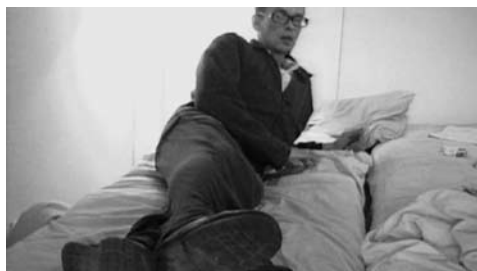
Sąveika su kitomis struktūromis, tokiomis kaip klasė ar rasė, sukuria tolimesnius santykius tarp vyriškumų, o būtent, marginalizavimą. Nors terminas ir nėra išbaigtas bei gali būti ginčytinas, tačiau nurodo į tam tikrus vyriškumo saitus dominuojančiuose ir subordinuotuose klasėse, etninėse grupėse ir t. t. Marginalizacija visada susijusi su autoritarizmu bei dominuojančios grupės hegemonija. Marginaliniai santykiai taip pat gali egzistuoti ir tarp subordinuotų vyriškumų. Šie santykių tipai – hegemonija arba dominavimas, subordinacija ir bendrininkavimas ir marginalizavimas bei autoritarizmas – suteikia karkasą, kurio pagalba galima nagrinėti specifinius vyriškumus. Pabrėžtina, kad terminai, kaip hegemonija, marginalizacija ir t. t. nėra fiksuoti charakterių tipai, o praktikų konfigūracijos, sukeltos konkrečių situacijų tokiose tarpusavio santykių struktūrose⁴.

E. JANSO VYRIŠKO KŪNO TAPATYBĖS INTERPRETACIJA

Grynasis vyriškumas pirmiausiai yra asocijuojamas su vyro kūnu. Kūnas arba išprovokuoja tiesioginius veiksmus (teigiant, kad vyrai natūraliai yra labiau agresyvūs nei moterys, prievartavimas kyla iš nekontroliuojamos aistros ar prigimtinio potraukio agresijai), arba kūnas juos apriboja (tariant, kad vyrai iš prigimties nesirūpina vaikais, homoseksualizmas yra nenatūralu ir pan.). Šie įsitikinimai yra strategiškai reikšmingi mo-

dernioje lyčių ideologijoje, bent jau Vakarų pasaulyje.

Taigi svarbus socialinės analizės uždavinys yra priartėti prie vyro kūno supratimo ir santykio su vyriškumu, ką bando atskleisti Evaldas Jansas savo filmuose. Jansas (gimęs 1969 m.), išgarsėjęs savo provokuojamais performansais ir video menu, galėtų atspindėti hegemoninį vyriškumą dėl agresyvių ir provokuojamų veiksmų, tačiau jo kūryboje

7 il. Evaldas JANSAS. *3 in 1*

išlaikoma neapibrėžta riba tarp ironijos ir realybės. Janso filmuose iki galo neat-siskleidžia, kokios jis laikosi nuostatos – realios ar imituojamos. Jo principinė kūrybinė nuostata – reakcija į supančią socialinę tikrovę.

Jansas savo video darbe „3 in 1“ [trys viename] (2008 m.) kerpa iš žurnalų nuogas moteris, greitus automobilius bei naujus namus ir šias iškarpas klijuoja ant sienos tarsi atskleisdamas savo siekius ir tikslus.

Kitame epizode menininkas stebi televizoriaus ekrane orų mergaitę. Ji oro temperatūrą prognozuoja rodydama į smegenis, kuriose vyksta cheminės reakcijos. Filme skamba techno muzika, imituojamos haliucinacijos, vėliau implikuojama paranoja, tarsi perspėtų apie kvaišalų pavojų bei su jais susijusias subkultūras.

8 il. Evaldas JANSAS. *Falsifikuotos dokumentikos antropologija: prievarta*

Kinematografiškai jungiami epizodai neatskleidžia santykio tarp populiariosios kultūros ir subkultūros, iki galo nėra pasakoma, kas kam ir kaip daro įtaką, kokios tų įtakų pasekmės konkretaus individo egzistavimui. Tačiau filmo personažas (ar pats autorius) išreiškia hegemoninių socialinių struktūrų, masinės žiniasklaidos ir kitomis medijomis suformuotą vartotojišką tapatumą, nors personaliniame lygmenyje – susivokimo akimirksniu – individas gali paranojiškai ir isteriškai reaguoti į esamą situaciją.

Janso filmuose susiduriame su sudėtinga psichologine ir jautimiška situacija. Videoperformanse „Falsifikuotos dokumentikos antropologija: prievarta“ (2004 m.) žmogus staiga pačiumpamas, ištempiamas į šaltą lauką ant sniego, agresyviai išrenģiamas, apipilamas der va ir pūkais, o galiausiai išvaromas iš draugijos. Šį prievartos aktą aptaria korespondentai, veikėjo pažįstami, sėdintys kavinėje. Nepagrįstos, sureikšmintos agresijos aktas gali būti paaiškintas tik hegemoninio dominavimo siekiu, poreikiu marginalizuoti atsitiktinį ar pažįstamą (iš turinio aišku, kad jis autoriui puikiai pažįstamas) asmenį, tenkinant autoritarizmo norą.

Filme „Prievartos antropologija“ (2004 m.) Jansas iš sukauptos gausios video medžiagos atrenka epizodus, kuriuose žmonės prašo jų nefilmuoti, ir rodo jų reakciją į videokamerą. Angliškas žodis filmuoti skamba taip pat kaip ir šauti, todėl Jansas, pasiėmęs tikrą šautuvą, žaidžia su juo, imituodamas šūvio garsus balsu, ir nukreipia ginklą į praei-

9, 10 il. Evaldas JANSAS. *Prievartos antropologija*

vius. Šiame kontekste, be vyriško atributo – šautuvo, svarbi ir pasirenkama pozicija – agresija. Nepaisomi pagrįsti žmonių reikalavimai gerbti jų anonimiškumą, laikytis medijų menininko etiketo. Jansui šiuo atveju svarbiau ne žmogaus teisė į asmeniškumą ar videomeno strategijos, bet kiekvieno asmens paviešintas atvaizdas kaip meno kūrinys. Vakarų Europoje toks žmogaus viešinimas galėtų baigtis ir teisiniu procesu, tačiau Jansui reikšminga yra pati socialinė prievartos refleksija.

Plėtodamas kūno tapatybę ir savo išgyvenimus, videoperformanse „Prasmingumo antologija“ (2003 m.) Jansas, prisirišęs koja prie sienos, bėga į priekį,

11, 12 il. Evaldas JANSAS. *Prasmingumo antologija*

kol galiausiai, paveiktas fizikos dėsnų, skaudžiai parkrenta. Tai savidestrukcijos raiška, tiesmukai iliustruojanti posakį “If You don’t Succeed to Fall Properly, Try Once Again!” (Jei nepavyko teisingai nukristi, pamėgink dar kartą). Meniniame kontekste šį performansą galima būtų palyginti su panašiu Ulay’iaus ir Marinos Abramovich darbu „Inscision“ (Pjūvis) (1978 m.), kuriame taip pat naudojama virvė ir jos apribojimai, tačiau kur kas labiau komplikuoatame meniniame veiksme, sudarytame iš kelių dalių kvestionuojant stebėtojo ir jo galimybių ribų santykinę ryšį.

Performanse „Savo sultyse“ (1998 m.) Jansas nuožmiai, šiurkščiai ir tiesmukai



13 il. Evaldas JANSAS. *Savo sultyse*

NAUJOSIOS VYRYŠKUMO HEGEMONIJOS FORMA D. LIŠKEVIČIAUS PERFORMANSUOSE

Per kūną atspindinčias praktikas suformuojamas ištisas socialinis pasaulis. Naujasis, *jautrus vyrukas* jau dabar yra žiniasklaidos įvaizdis, plačiai taikomas pirmaujančių pasaulio šalių reklamose platinant įvairią produkciją. Vis dėlto, nuojauta, kad tai tik maskaradas, verčia abejoti šio naujojo įvaizdžio efektyvumu. Tačiau šios dvi vaizdavimo tendencijos, emocionaliai neišraiškingo tradicinio vyro ir jam prieštaringo jautraus, intensyviai dalyvaujančio šeimos gyvenime *naujojo vyruko*, aiškiai matomos. Taigi rizika, keičiant nusistovėjusias vyriškumo formas, slypi tame, kad jos vietoj to, kad pakeistų socialinę struktūrą, ją tik dar labiau sumodernina⁵.

Tai ypač atspindi Dainiaus Liškevičiaus (gimė 1970 m. Kaune), baigusio skulptūros studijas Vilniaus dailės akademijoje, kūryboje. Savo performansus jis atlieka apsirengęs juodu kostiumu ir užsidėjęs tamsius akinius. Tai jo įvaizdis, firminis ženklas. Būtent „brandas“ ir „cool“ (šaltas, „kietas“) yra svarbi masinėje žiniasklaidoje generuojamo „naujo-

susišvirškščia sau savo paties kraujo. Tokiu būdu tarsi užimama antisocialinė pozicija, o tapatumas simboliškai apibrėžiamas savo paties nustatytu būdu.

„Šaudantis“ ir „besišaudantis“ Jansas akivaizdžiai reflektuoja hegemoninį vyriškumą, kurio polinkis dominuoti bet kokia kaina gali būti ne tik destruktivus, bet ir savidestruktivus, kaip atsakas į sukeltą (ar susikeltą) įtampą.

jo vyruko“ įvaizdžio dalis. Šiuo požiūriu Liškevičiaus atspindimas tapatumas galėtų būti priskirtas prie bendradarbiaujančio su hegemoniniu vyriškumu, nors jis pats savo veiksmais ironizuoja „cool“ ir kompromituoja šią hegemoniją.

Videoperformanse „Restartas / Kliak-sas“ (2000 m.) Liškevičius Lietuvos vėliavos fone surūko cigaretę (tai, kaip ir kostiumas, „kieto“ įvaizdžio dalis, o veiksmas, pasak autoriaus, paveiktas C. Zidi kino filmo „Pabaisa“ scenos), įkaitina plytelę šokolado (prabangiu „Zip“ žiebtuvėliu!) ir ja išsitepa veidą bei rankas – visą odą, šitai imituodamas juodaodį. Po to nukabina Lietuvos vėliavą ir ja nusivalo šokoladą. Suteptą vėliavą pakabina atgal ir užsirūko prabangią cigaretę.

Performanso pavadinimas yra asociatyvus – „restartas“, tiksliau – kompiuterio perkrovimas, jeigu nėra sistemos klaidos, naudotinas įdiegus naujas programas ar papildymus kompiuterinės sistemos programinei įrangai. Tačiau po šio pavadinimo paradoksaliai rašoma „kliak-sas“ – atsirandantis techniškai tiesiogiai

nesusijusioje motininėje plokštėje – trispalvėje. Šiame darbe supinami ne tik masinės žiniasklaidos, bet ir nacionaliniai, autentiškumo nulemti tapatumai, kaip ir globalumo bei lokalumo dichotomija.

Virtimas juodaodžiu arba juodadarbiu, naujaja darbo jėga kapitalistinėje santvarkoje drauge su aptartuoju „cool“ įvaizdžiu, kvestionuoja vertybes, veikiamas vartotojiško pobūdžio hegemonijos, taip pat ir vėliavos ištepimas, tarsi tautiškos nekaltybės netekimo simbolis, kelia šių vertybių svarumo klausimą.

Performanse „Pirmas ir paskutinis kartas“ (2000 m.) Liškevičius prieina prie kameros, išsitraukia cigaretę, kuri jam pridegama. Jis desperatiškai patraukia

keletą dūmų, užsimauna šalną ir įsibėgėjęs trenkiasi į sieną, pargriūva. Šiame performanse svarbus žaismas tarp pavadinimo ir realaus veiksmo.

Nei nikotinas, nei šalmas nesuponuoja baigtinumo, kaip „oficialiai“ teigiama pavadinime. Tokiu būdu interpretuojamas emikos ir etikos santykis kvestionuojant vertybes ir nuostatas, jų sistemą ir praktinį įgyvendinimą.

Lyginant šį performansą su panašiu Janso darbu „Prasmingumo antologija“, galima įžvelgti kur kas daugiau. Janso hegemonijos ir Liškevičiaus naujosios hegemonijos refleksijose matyti esminių skirtumų. Visų pirma pats destruktivaus veiksmo sušvelninimas šalnu kontras-



14, 15, 16, 17 il. Dainius LIŠKEVIČIUS. *Restartas / Kliksas*



21 il. Dainius LIŠKEVIČIUS. 30 Kartų



18, 19, 20 il. Dainius LIŠKEVIČIUS. Pirmas ir Paskutinis Kartas

tuoja ne itin funkcionaliai Janso kepuraitėi. Antra – tiesmukai besikartojantis Janso griuvimas ir tik numanomas šio veiksmo pasikartojimas „Pirmajame ir Paskutiniajame Karte“, galiausiai, virvė ir cigaretė – tai skirtingos. Taigi darosi

aišku, kad hegemonijos transformacija, paveikta feminizmo ir kitų aplinkybių, iš tiesų tėra tik maskaradas, akių dūmimas, o pasekmė – ne tokia brutaliai akiavaizdi, kur kas anonimiškesnė ir rafinuotesnė situacija.

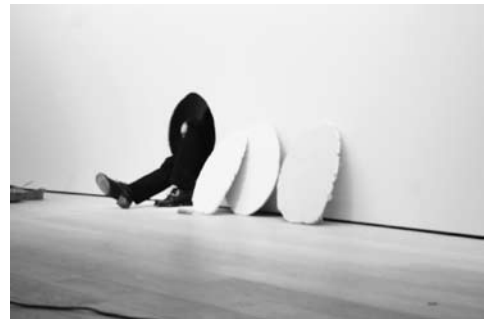
Performanse „30 Kartų“ (2000 m.) Liškevičius, sulaukęs trisdešimties metų, tiek pat kartų šliaužia ant kilimo prieš laikrodžio rodyklę. Šiuo darbu siekiama pavaizduoti laiko negrįžtamumą, šliaužimas interpretuojamas kaip simbolinis atgailos aktas, o kilimas – kaip sakralizuota, ritualinė erdvė. Ironija – naujosios hegemonijos firminis ženklas – čia veikia prieš ją pačią. Žemės kirmino ir stilingo naujojo vyruko įvaizdžiai tarpusavyje nedera, o buvimas sakralinėje erdvėje – visai ne „cool“, tačiau tokia vaizdinių ir prasmių kombinacija provokuoja estetišką žaismą kūrinyje. Liškevičiaus pozicija, susijusi su jo paties meniniu įvaizdžiu, tampa aiški ir itin sąmoningai (bei sąmojingai) artikuliuota.

Performansas „Namų berniukas“ (2009 m.), atliktas Jono Meko vizualiųjų menų centre, yra susijęs su vieta ir institucija. Veiksmas pradedamas priešais juodu aksomu uždengtą postamentą. Už-



simaunamos guminės sterilios pirštinės, nuimamas aksomas, po kuriuo stovi raugintų „Uspaskicho“ agurkų stiklainis, jis atidaromas ir ragaujami agurkai.

Po truputį visų atsikandus, pirštinės nusimaunamos, padedamos prie stiklainio ir nueinama prie sienos. Ant jos su markeriu užrašomi žymenys, tuomet einama prie kitos sienos ir vėl rašomi, tik šį kartą kitokie žymenys. Galiausiai atsinešamas didelis mėlynas lagaminas, grįžtama prie šios sienos ir iš lagamino traukiant įvairius įrankius, pjūklus, gražtus, kaltus sluoksnis po sluoksnio pjauinama ovali ertmė sienoje. Atsivėrus kiauryme, atsidengia kita, nefasadinė ekspozicijų salės pusė. Liškevičius sulenda į atsivėrusią skylę, o po kelių minučių išlenda jau su berete. Iš ertmės jis ištraukia įjungtą televizorių, kuriame rodomas namuose nuobodžiaujantis berniukas.



22, 23, 24, 25, 26 il. Dainius LIŠKEVIČIUS. *Namų berniukas*

Šitaip supriešinama privati namų ir viešojo parodų erdvė. Po performanso palikti daiktai – televizorius ir „Uspaskicho“ agurkų stiklainis – sukelia ir kitų asociacijų: tarp politinės instituciskai nulėmtos socialinės realybės ir personalinio kasdienio individo egzistavimo. Tokiu būdu tampa aišku, kad naujoji hegemonija, kurią įkūnija Liškevičiaus įvaizdis, funkcionuoja tarp įvairių su socialine realybe susijusių plotmių.

Aptariant šį naująjį *kietojo vyruko* įvaizdį, pasak Davido Gauntletto, reikia nepamiršti fakto apie žurnalų, skirtų vy-

rams apie vyrus, atsiradimą. Davido Gauntleto vyriškų gyvenimo stiliaus žurnalų analizė⁶ atskleidė daugelyje publikacijų slypintį naratyvą, išreikštą keiliais pagrindiniais leitmotyvais ir ironišku rašymo stiliumi, susipinančiu su humoru. Vis dėlto kodėl ironija, o ar vyrai neskaitytų šių publikacijų, jei jos būtų nešmaikščios? Gauntletto pastebėjimai atskleidžia, kad vyrai jaučiasi nesaugūs ir pasimetę moderniajame pasaulyje, o ironija puikiai apsaugo tiek nuo išorinių, tiek nuo vidinių, globalų vyrišką tapatumą persekiojančių grėsmių.

POST SCRIPTUM

Apibendrinant galima teigti, kad negana suvokti vyriškumo legitimumą ir įvairovę, reikia įvardinti bei kvestionuoti santykius tarp skirtingų vyriškumų, tokių kaip dominavimas (arba hegemonija), bendradarbiavimas ir subordinacija bei marginalizacija. Šie terminai yra ne fiksuoti charakterių tipai, o praktikų konfigūracijos, sukeltos konkrečių situacijų

tokiose santykių struktūrose. Vien tik atpažįstant skirtingus vyriškumus, ypač individualioje kultūroje, rizikuojama juos perimti kaip alternatyvius gyvenimo stilius, vartotojo pasirinkimo dalyką. Tačiau taip nėra ir ši įžvalga taip pat leidžia lengviau suvokti stiprią prievartą, per kurią lyčių konfigūracijos, o kartu su jomis ir jas lydintys tapatumai ir yra suformuojami.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Anthony Giddens, *Modernybė ir asmens tapatumas*. Iš anglų k. vertė V. Radžvilas. Vilnius: Pradai, 2000, p. 99.
- ² Žr. *The cultural construction of sexuality*, ed. Patricia Caplan. London, New York: Routledge, 1987.
- ³ Žr. Robert William Connell, *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995.

- ⁴ Žr. ten pat.
- ⁵ Žr. David Gauntlett, *Men's Magazines and Modern Masculinities*. Kn. David Gauntlett, *Media, Gender and Identity – An Introduction*. London, New York: Routledge, 2008.
- ⁶ Žr. David Gauntlett, ten pat.

Ilustracijų sąrašas

- 1 il. „Deimantas Narkevičius Lithuanian Pavilion the 49th Venice Biennial“, Sapnų sala, Vilnius, 2001, „Europa 54'54–25'19“, psl. 28.
- 2 il. „Deimantas Narkevičius Lithuanian Pavilion the 49th Venice Biennial“, Sapnų sala, Vilnius, 2001, „Europa 54'54–25'19“, psl. 32.

- 3 il. „Deimantas Narkevičius Lithuanian Pavilion the 49th Venice Biennial“, Sapnų sala, Vilnius, 2001, „Istorija“, psl. 8.
- 4 il. http://www.s1artspace.org/programme/past/200801/index_text.htm, Deimantas Narkevičius, „Aplankant Soliarį“.

- 5 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Gintaras Makarevičius „Upė“, 1999.
- 6 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Gintaras Makarevičius „Upė“, 1999.
- 7 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Evaldas Jansas „3 in 1“, 2008
- 8 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Evaldas Jansas, „Falsifikuotos dokumentikos antropologija: prievartai“, 2004.
- 9 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Evaldas Jansas, „Prievartos antropologija“, 2004.
- 10 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Evaldas Jansas, „Prievartos antropologija“, 2004.
- 11 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Evaldas Jansas, „Prasmingumo antologija“, 2003.
- 12 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Evaldas Jansas, „Prasmingumo antologija“, 2003.
- 13 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Evaldas Jansas, „Savo sultyse“, 1998.
- 14 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Dainius Liškevičius, „Restartas / Kliaksas“, 2000.
- 15 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Dainius Liškevičius, „Restartas / Kliaksas“, 2000.
- 16 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Dainius Liškevičius, „Restartas / Kliaksas“, 2000.
- 17 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Dainius Liškevičius, „Restartas / Kliaksas“, 2000.
- 18 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Dainius Liškevičius, „Pirmas ir Paskutinis Kartas“, 2000.
- 19 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Dainius Liškevičius, „Pirmas ir Paskutinis Kartas“, 2000.
- 20 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Dainius Liškevičius, „Pirmas ir Paskutinis Kartas“, 2000.
- 21 il. Kadras iš ŠDIC archyvo, Dainius Liškevičius, „30 Kartų“, 2000.
- 22 il. Nuotrauka iš Antano Stančiaus dokumentacijos, Dainius Liškevičius, „Namų berniukas“, 2009.
- 23 il. Nuotrauka iš Antano Stančiaus dokumentacijos, Dainius Liškevičius, „Namų berniukas“, 2009.
- 24 il. Nuotrauka iš Antano Stančiaus dokumentacijos, Dainius Liškevičius, „Namų berniukas“, 2009.
- 25 il. Nuotrauka iš Antano Stančiaus dokumentacijos, Dainius Liškevičius, „Namų berniukas“, 2009.
- 26 il. Nuotrauka iš Antano Stančiaus dokumentacijos, Dainius Liškevičius, „Namų berniukas“, 2009.