

Renata Šukaitytė

NAUJOJI DARBININKŲ KLASĖ LIETUVIŲ KINE: LOŠĖJAI, DILERIAI, KREATYVAI

Komunikacijos fakulteto Kūrybinių medijų institutas

Vilniaus universitetas

Saulėtekio alėja 9, Vilnius 10222

El. paštas: renata.sukaityte@kf.vu.lt

Straipsnyje analizuojamos naujosios „darbininkų klasės“ reprezentacijos šiuolaikiniame lietuvių kine, kurios tapo itin matomos filmuose, sukurtuose po 2000-ųjų. Šie nauji subjektyvumai perteikiami pasitelkus antiherojų ir „nedarbininkų“ (lošėjų, dilerių, kontrabandininkų ir pan.), funkcionuojančių už Michelio Foucault apibrėžtos „disciplinuotos visuomenės“ ribų, vaizdinius. Jie yra tipiški bastūnai, judantys iš vienos vietos ar bendruomenės į kitą, ieškodami naujų nuotykių, unikalių potyrių, lengvai uždirbamų pinigų ir neįpareigojančių santykių. Juos galime traktuoti kaip savotiškus takaus darbo, šeimos, socialinių formų signifikantus postindustrinėje ir neoliberalioje visuomenėje, kaip šį takumo fenomeną apibrėžia Zygmuntas Baumanas savo darbuose. Šios darbininkų reprezentacijos yra būdingos daugeliui Lietuvos filmų kūrėjų darbų – Šarūno Barto, Valdo Navasaičio, Igno Miškinio, Kristijono Vildžiūno, Kristinos Buožytės, Emilio Vėlyvio ir Igno Jonyno, – atsiradusių postsovietinėje ir neoliberalioje darbo ir gyvenimo situacijoje, todėl gali būti analizuojamos socialinių ir ekonominių fenomenų kontekste. Šis naujasis postsovietinio „darbininko“ tipas yra multiplikuojamas Vakarų Europos kine ir kitose medijose, tad tampa savotišku rytų europiečio (kaip egzotiškojo kito) stereotipu Rytų ir Vakarų vizualinėje kultūroje bei gali būti traktuojamas kaip savotiškas regioninės tapatybės simptomas.

RAKTAŽODŽIAI: Lietuvos kinas, kūrybinis darbas, dileris, bastūnas, lošėjas, neoliberali visuomenė, takumas.

Lietuvių kinas netgi sovietmečiu ignoravo tradicinę darbininkų klasę ir mažai reflektavo „tikrą / naudingą“ darbą, nes dėmesys krypo į provincijos arba į miestų inteligentiją, t. y. inžinierius, architektus, žurnalistus, mokslininkus, menininkus, mokytojus, kitus „simbolinio / kūrybingo“ darbo produkuotojus. Šį darbą ir „kūrybinį darbuotoją“ labai tinkamai apibrėžia Johnas Ruskinas, teigiantis, kad iš šio tipo darbuotojų „niekas nesitiki jokio sąžiningai atlikto ir naudingo darbo“ arba „prasmingo darbo“, bet – „originalumo, sumanumo, naujumo, vaizduotės“ arba „genialumo“ (Ruskin, cituota iš Beck 2003: 3). Svarbu pastebėti, kad „kūrybiniai darbininkai“ žavėjo kino kūrėjus (ypač Arūną Žebriūną, Vytautą Žalakevičių, Raimondą Vabalą) ne tik dėl jų produkuojamo „simbolinio / genialaus“ darbo turtingos ideologinės ir moralinės verčių paletės, bet ir dėl pačių charakterių mentalinių charakteristikų turtingumo, o tai kino kūrėjams leido laisviau operuoti kuriant personažus, t. y. neišspraudžiant jų į binarinių opozicijų reprezentacinę schemą (pvz., darbštus / tingus, patikimas / nepatikimas, altruistas / savanaudis ir pan.) kaip tradicinių darbuotojų atveju. Andrew Beckas knygoje *Kultūrinis darbas: Kultūrinių industrijų suvokimas (Cultural Work: Understanding the Cultural Industries)* pastebi, kad kūrybinio darbo paslaptingo ir neapčiuopiamumo išpūdį tam tikra prasme „sustiprina knygos ir filmai, siekiantys demistifikuoti tam tikras įvairiose epochose egzistavusias kultūrinio darbo formas, kurios kultūroje pradėjo funkcionuoti tarsi *roman à clefs*. Tuo būdu jie tarsi kviečia auditoriją dekoduoti tekstą ir taip patekti į paslaptinę ratą tų, kurie žino tikrąsias tų knygų ar filmų užmaskuotų personažų tapatybes“ (Beck 2003: 3). Galima teigti, kad Tarybų Lietuvos kine „kūrybiniai darbuotojai“ atliko savotišką „rakto“, atveriančio tikrąją politinės kultūros ir darbo situaciją Sovietų Sąjungoje bei pačių inteligentų vaidmenį palaiškant ir griauinant šias struktūras, funkciją.

Kita ryškiai matoma socialinė grupė lietuvių kine – vadinamieji „dileriai“, arba smulkūs sukčiai (neretai – nesisteminiai žmonės), sovietų kine turėję tik neigiamas konotacijas ir reprezentavę gobšiąją ir savanaudišką visuomenės dalį. Tai žmonės, kuriems artimos Vakarų kapitalistinės vertybės ir būdingas naudojimas sovietinių žmonių sukurta socialine gerove. Dažniausiai šią socialinę grupę kine reprezentuoja vadinamieji „spekulantai“, gabenantys prekes arba valiutą iš Vakarų, taip pat korumpuoti (mažesnio kalibro) viršininkai, vadovaujantys nedidelėms kontoroms arba fabrikams provincijoje, nes politinis ar ekonominis elitas (partijos, valstybės lyderiai ar strateginių valstybinių įmonių vadovai) negali įkūnyti neigiamų personažų. Įdomu tai, kad šiuolaikiniame lietuvių kine atsirado naujo tipo personažas – tarsi koks hibridas, paveldėjęs sovietinio „inteligento“ (simbolinės vertės kūrėjo) ir „dilerio“ (juodosios rinkos dalyvio) charakteristikas bei pasiskolines kapitalistinio pasaulio „kūrybinės klasės“, kaip ją apibrėžia Richardas Florida

(Florida 2002: xxvii–xxx), ir Baumano kosmopolito „bastūno“, postmodernaus „žaidėjo“ (Bauman 1996: 28–32) bruožus. Šio tipo personažai lietuvių kine yra tipiškai avantiūristai, kurie turi įvairialypes tapatybes, žaidžia žaidimus ir užsiima rizikingu verslu, kad patirtų naujus dalykus, atrastų naujas galimybes ir iššūkius jų nuobodžiame ir nykiame gyvenime. Baumanui tokie individai yra savanaudžiai, neturintys aiškių tikslų ar siekinių, gyvenimas jiems – neišsemiamų galimybių ir nuotykių erdvė. Floridos pasiūlytas naujo socialinio fenomeno – „kūrybinės klasės“ – apibrėžimas yra gana patetiškas. Pastarąjį Florida pristato knygos *Kūrybinės klasės iškilimas. Kaip transformuojasi darbas, laisvalaikis, bendruomenė ir kasdienis gyvenimas* (*The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*) įvade:

Jei esi mokslininkas arba inžinierius, architektas arba dizaineris, rašytojas, menininkas ar muzikantas, arba jei savo kūrybingumą pasitelki kaip pagrindinį elementą darbe versle, švietime, sveikatos apsaugos srityje, teisėje arba kitoje profesinėje srityje, kurios atstovas esi (...). Kūrybinė klasė įgyja tapatybę dėl savo atstovų kaip kūrybingumo tiekėjų vaidmens. Nes kūrybingumas yra varomoji ekonomikos augimo jėga, pagal savo daromą įtaką kūrybinė klasė tapo dominuojančia socialine klase (Florida 2002: xxvii).

Kitaip nei sovietiniame kine, naujasis „kūrybinis darbininkas“, atsiradęs ir išplitęs dabartiniame lietuvių kine, neturi stiprių negatyvių konotacijų, bet funkcionuoja kaip tam tikra kritikos arba atstūmimo forma to, ką sovietai ir kapitalistai laiko produktyvumu, naudingumu ir tradicinėmis visuomenės vertybėmis. Naujų subjektyvumų atsiradimas kine ir vertybių reprezentacijos pokyčiai gali būti traktuojami kaip pokyčių Lietuvos visuomenėje signifikantas, nes darbštumas, sąžiningumas, kuklumas – labiausiai propaguotos lietuvių vertybės – šiuolaikinėje neoliberalioje visuomenėje nėra tokios svarbios, nes visų pirma turi mokėti save parduoti ir būti išradingu „dileriu“ ir kūrybingu „žaidėju“, galinčiu sėkmingai funkcionuoti globalioje rinkoje ir manevruoti tarp politinės kairės ir dešinės, Maskvos, Briuselio ir Vašingtono. Šie vertybiniai pokyčiai stebimi ir kitose Rytų ir Vakarų Europos valstybėse, tad tai galėtų paaiškinti, kodėl Ewa Mazierska pasigenda tikro darbo ir darbininkų reprezentacijų šiuolaikiniame kine bei rimtų šios srities mokslinių refleksijų, nes šiuo metu nei kinas, nei jo tyrėjai neatskleidžia šio fenomeno įvairovės (Mazierska 2013: 2).

Svarbu pastebėti, kad šis naujas postsovietinis „darbininko“ tipas yra gana dažnai eksploatuojamas Rytų ir Vakarų kinematografijoje, netgi tampa savotišku stereotipizuotos „naujojo Europiečio“ (ypač vyro) tapatybės simptomu. Į šį fenomeną atkreipė dėmesį ne vienas Rytų Europos kino tyrėjas, ypač Roumiana Deltcheva, Ewa Mazierska ir Christina Stojanova. Straipsnyje „Praeitį dabartinia-

me Rytų Europos kine“ („The Past in Recent East European Cinemas“) Deltcheva teigia, kad „rytiečio“ vaizdavimas šiuolaikiniame Vakarų mene turi peržengti charakterių asortimentą formuojančias stereotipines schemas: rumunų romas – išmaldos prašytojas, lenkų sukčius, smulkus slovėnų sukčius, smurtingas mačo iš Balkanų, ar Rytų europietė *femme fatale*, virtusi prostitute.“ Tačiau ji pažymi, kad Rytų Europos filmams „būdinga tapatybės kaita su visais šį procesą lydintiais prieštaravimais ir dviprasmybėmis“ (Deltcheva 2005: 208). Stojanova taip pat pastebi panašų fenomeną šiuolaikiniame Rytų Europos kine ir atkreipia dėmesį į „prikauštančios dėmesį antiherojų, bastūnų ir lūzerių grupės“ – savotiškų neharmoningų, nebrandžių ir probleminių asmenybių – dominavimą, pagrindinis jų tikslas yra išvengti atsakomybės už savo gyvenimą ir moralinius pasirinkimus jame (Stojanova 2005: 215). Tačiau Mazierska, rašydama apie naujas tendencijas postkomunistiniame kine, pastebi labai ryškų klasinį pasidalijimą lenkų visuomenėje ir provincijos bei ten gyvenančių asmenų egzotizavimą. Šie dalykai ypač ryškiai artikuliuojami Wojciecho Smarzewskio filmuose „Vestuvės“ (*Wesele*, 2004), „Blogi namai“ (*Dom zły*, 2009), Boryso Lankoszo „Kita monetos pusė“ (*Rewers*, 2009) ir daugelyje kitų. Kaimiečių įvaizdžiai yra itin ryškiai stereotipizuojami – jie yra pristatomi kaip girtuokliai, mušeikos, vagys, žudikai ar tiesiog agresyvūs pirmykščiai žmonės (Mazierska 2011: 12). Skirtingai nei jauni lenkų kino kūrėjai, lietuviai mieliau įkurdina savo personažus urbanistinėje aplinkoje, nes miestas ir jo priemiesčiai puikiai tinka atskleisti įvairaus spektro charakterius ir reprezentuoti skirtingo pobūdžio darbus (nelegalius taip pat) bei šiuolaikinio laisvalaikio formas.

Šiame straipsnyje toliau gilinsiuos į naujosios „darbininkų klasės“ reprezentacijas šiuolaikiniame Lietuvos kine (apimdama platų žanrinį lauką – judąsias komedijas, kelio filmus, kriminalines ir psichologines dramas). Daugumai filmų, kurtų po 2000-ųjų, būdingi antiherojai ir netradiciniai darbininkai (lošėjai, dileriai, kontrabandininkai, prostitutės ar kiti nelegalūs darbininkai); laisvai samdomi arba dirbantys pagal individualias taisykles darbuotojai (architektai, mokslininkai, logopedė, vaizdo montuotojas ir pan.), funkcionuojantys už Foucault knygoje *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas* (*Surveiller et punir: Naissance de la prison*) artikuliuotos „disciplinuotos visuomenės“, kurią suformuoja tam tikros disciplinuojančios ir kontroliuojančios (globojančios) praktikos, ribų. Jie yra tipiški urbanistiniai veikėjai ir bastūnai, judantys iš vienos vietos ar bendruomenės į kitą ieškodami naujų potyrių, nuotykių, lengvų pinigų ar neįpareigojančių santykių. Jie yra savotiški „takios“ tapatybės, darbo, šeimos ir urbanistinių formų indikatoriai postindustrinėje, kapitalistinėje neoliberalioje visuomenėje. Minėtieji darbininkų tipai esti būdingi daugeliui filmų, sukurtų įvairių kartų kūrėjų, pavyzdžiui, Šarūno Barto „Septyni nematomi žmonės“ (2005) ir „Eurazijos aborigenas“ (*Indigène*

d'Eurasie, 2010), Valdo Navasaičio „Perpetuum Mobile“ (2008), Kristijono Vildžiūno „Nuomos sutartis“ (2002), Kristinos Buožytės „Kolekcionierė“ (2008), Igno Miškinio „Artimos šviesos“ (2009), Emilio Vėlyvio „Zero“ (2006), „Zero II“ (2010), „Redirected / Už Lietuvą!“ (*Redirected*, 2014), Algimanto Puipos „Miegančių drugelių tvirtovė“ (2011), Igno Jonyno „Lošėjas“ (2013) ir keletas kitų, todėl gali būti analizuojami iš naujo socialinio bei ekonominio fenomeno perspektyvos.

Taki tapatybė – naujasis darbininkas nuolatiniam *perpetuum mobile*

Stuartas Hallas teigia, kad kultūrinė tapatybė yra „tapimo“ ir „buvimo“ procesas. Jis mano, kad „[kultūrinė tapatybė] yra tiek pat ateities dalykas, kiek ir praeities. Tai nėra kažkas, kas jau egzistuoja, peržengdamas vietą, laiką, istoriją ir kultūrą“ (Hall 2009: 706), ji nuolat kinta. Baumanas taip pat kalba apie tapatybę kaip apie tam tikrą laikiną projektą, turintį pradžią ir pabaigą. Esė „Nuo piligrimo iki turistų – arba trumpa tapatybės istorija“ (*From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*) autorius rašo apie šiuolaikinį postmodernųjį „gyvenimo žaidimą“, kuriame žaidėjai – įvairių kategorijų vartotojai – keičia savo tapatybes žaidimo procese bei ieško naujų „atvirų galimybių“. Jis teigia, kad šiuolaikinis žmogus – „žaidėjas“ – keičia savo tapatybes ir adaptuoja naujas per trumpą laiką tarsi vilktūsi naują kostiumą. Jis / ji vengia ilgalaikių įsipareigojimų ir prisirišimo prie vienos vietos, bendruomenės, profesijos, t. y. „lojalumo kam nors ir bet kam“, ir gyvena tarsi „nuolat besitęsiančioje dabartyje“ (Bauman 1996: 23–24). Šis „postmodernaus žaidėjo“ portretas puikiai tinka Navasaičio filmo „Perpetuum Mobile“ protagonistų – Rono, Adi ir Dinos – apibūdinimui. Jie vakarus leidžia gerdami, lošdami, bendraudami bare, kurio bendrasavininkiais yra Adi ir paslaptinę garbaus amžiaus barmenas. Įsivelia į nešvarius verslo reikalus, bastosi po Vilniaus gatves, leidžia savaitgalius žvejodami ar patirdami kitus mažus malonumus. Jie mėgaujasi kiekviena gyvenimo akimirka, neturi ilgalaikių įsipareigojimų niekam, nėra prisirišę prie nieko (netgi vaikų ar kitų šeimos narių), yra atviri naujoms galimybėms, nuotykiams ir nesijaudina dėl ateities, netgi televizijoje išgirstas pranešimas apie artėjančią finansinę krizę nepadaro jiems jokio poveikio. Ronas yra išsituokęs bedarbis biologas, kurio pagrindinis interesas – girtuoklystės, moterys ir lošimas. Jis retai matosi su savo tėvais ir sūnumi, netgi svarbios šeimos šventės (pvz., sūnaus pirmoji Komunija) neįpareigoja jo leisti laiko su šeima ir atlikti tėvo pareigų. Nestabili socialinė ir finansinė situacija jo visiškai neįaudina, nes jo pasiturinti draugė architektė pasiūlo jam patogų laikiną gyvenimą. Taigi personažas gali mėgautis

laisve ir nerūpestingai leisti laiką su draugais ir Dina. Beje, ne tik Ronas, bet ir jo bičiuliai neturi nuolatinių partnerių, stabilių pajamų ar darbo. Tai tipiški „vidutinės krizės“ amžiaus vyrai – nuotykių ieškotojai. O štai Dina (laikinais uždirbanti pinigus kaip pozuotoja), yra archietipiška šiuolaikinė *femme fatale* – ji apgauna Roną, Adi ir išvyksta į JAV su pavogtais iš baro pinigais, abiem vyrams sukeldama didelių nemalonumų.

Visi aprašyti „Perpetuum Mobile“ personažai mėgaujasi miestietišku nomadinu gyvenimo stiliumi ir „baumaniškais“ „bastūnu“ ir „žaidėju“ bei praktikuoja šiuos stilius kaip tam tikrą išsilaisvinimo nuo buvimo susaistytais ir „stabiliais“ strategiją. Jie neturi apibrėžtos tapatybės, nuolatinio partnerio ar gyvenimo vietos, darbo, nes jų gyvenimo modelis yra paremtas paprastais gamtos gyvenimo dėsniais – „defoliacija, vegetacija ir migracija“ – kaip Adi ir jo biologas draugas Ronas apibrėžia paskutiniame filmo epizode. Du bičiuliai filmo pabaigoje lieka be lėšų ir darbo, juos palieka ir apgauna moterys, o baro savininkas (po pinigų dingimo) išmeta juos iš darbo. Tačiau draugai – tikri žaidėjai – atviri naujoms galimybėms ir nuotykiams, Baumano žodžiais tariant – „bastūno žingsniai yra nenuspėjami“ ir jis neturi „išsikelto aiškaus tikslo“, nes niekas nežino „kurlink jis judės, nes ir jis pats nežino ir nelabai jam tai rūpi“ (Bauman: 1996: 28).

Filmų „Artimos šviesos“ (Linas, Tadas ir Tado žmona), „Kolekcionierė“ (Gailė ir vaizdo montuotojas) ir „Nuomos sutartis“ (dvi vidutinio amžiaus verslininkės ir buto nuomotojas) personažai, kaip ir Navasaičio aptarto filmo, įsivelia į keistus žaidimus ir eksperimentus vengdami disciplinavimo, varžymo ir nuobodulio kasdieniniame gyvenime ir profesinėje srityje. Šiuose filmuose gerai apmokamą darbą dirbantys specialistai (logopedė, verslininkės, draudikai) staiga (po asmeninės krizės išgyvenimo) nutaria įgyti naują tapatybę ir keisti savo socialinį statusą, išsilaisvinti iš rutinos ir įprastų įsipareigojimų. O „Lošėjo“ protagonistams (greitosios pagalbos tarnybos darbuotojams) keistas žaidimas tampa nuolatiniu pajamų šaltinių. Jie nuolat balansuoja ties skurdo ir etinių pasirinkimų riba. Kasdieniai dramatiški susidūrimai su pacientais, psichologiškai ir fiziškai sunkus darbas, už kurį negauna deramo atlyginimo, skurdi aplinka ir pan. reikalauja gana dažnų emocinių iškrovų, kurias filme puikiai perteikia konvulsiskų ir destruktivių puotų bei kitų pramogų – senų automobilių daužymo, ar nevaldomo pykčio scenos (pvz. daiktų spardymas ar daužymas ar pan.). Šie personažai nėra empatiški, nes iš kitų to taip pat nesulaukia. Tai žmonės, valdomi instinktų, kurių ryškiausias – išgyventi. Tad, medikų, o vėliau ir kitų profesijų atstovų, įsitraukimas į Vincento sugalvotą makabrišką žaidimą, skatinantį lošti iš žmonių gyvybių, įskaitant „savus“ ir kūdikius, tampa gana įtikinamas dėl emocinės filmo argumentacijos. Šių filmų personažai laikinai apsigyvena Baumano apibrėžtame „pasaulyje-žaidime“, kuris taip pat yra „rizikos, intuicijos ir

atsargumo pasaulis“, kuriame „nėra nei taisyklių, nei jų nesilaikymo, nei tvarkos, nei chaoso. Yra tik labiau ar mažiau protingi, išvalgūs ar sudėtingi sprendimai“ (Bauman 1996: 31). Šie žaidėjai seka tam tikromis taisyklėmis, bet yra labai arti buvimo nekontroliuojamais ir nevaldomais ribos, todėl jų veikslai nenuspėjami. Jie yra tarsi Foucault „valdymo meno“ ir savitų moralinių normų bei mąstymo praktikuotojai, ką mąstytojas apibrėžia kaip „meną būti beveik nevaldomiems“ (Foucault 2007: 45).

Gailė, „Kolekcionierės“ protagonistė, dirba kalbos terapijos klinikoje logopede. Po tėvo mirties ji staiga pasijunta nebegalinti patirti stiprių pojūčių, stiprių emocijų, todėl nusprendžia jas reanimuoti pasitelkusi videoterapiją, į kurią įtraukia ir nuo įvairių priklausomybių kenčiantį videovaizdo montuotoją. Vyriui dosniai sumokama už įvairių provokuojančių situacijų, keliančių grėsmę eksperimento dalyviams ir režisuojamų bei užpildomų pačios Gailės, filmavimą ir montavimą (pvz., tyčinis šuniuko prispaudimas durimis klinikoje, rizikingas boso automobilio vairavimas, mylėjimasis su sesers sužadėtiniu ir pan.). Moteris taip ištraukia į šį naują eksperimentinį žaidimą-terapiją, kad dėl jo paaukoja ir darbą, ir gerus santykius su vienintele seserimi. Ji yra nepriklausoma ir veikia pagal pačios susikurtas taisykles, netgi geba pritaikyti disciplinavimo priemones vaizdo montuotojui, kuris tampa itin nuo jos priklausomas. Gailė išperka vyro skolas puikiu žaidimu kazino ir tampa jo „valdytoja“. Šiame filme, kaip ir „Perpetuum Mobile“, susiduriame su „kūrybiniais darbuotojais“ (logopede ir vaizdo montuotoju), funkcionuojančiais standartinių darbinių santykių ir juos reguliuojančių taisyklių užribyje. Jie dirba ir gyvena pagal savas taisykles, normas ir darbotvarkes. Pavyzdžiui, vaizdo montuotojas medžiagą dėlioja taip, kaip jam įdomiau, geriau, visiškai ignoruodamas užsakovo pastabas ir preferencijas. Neretai dalykinius susitikimus su klientais praleidžia, užsibūdamas bare ar kazino. Abu „Kolekcionierės“ personažai yra sporadiškai valdomi kitų arba valdo kitus, tam, kad darbo procesas nenutrūktų. Šie veikėjai labiau mėgaujasi pačia „eksperimentinio darbo“ eiga nei siekia kokių nors apčiuopiamų jo rezultatų. Tuo būdu šio darbo vertė slypi jo galioje atskleisti individo tuštybę ir pragmatiškumą, tarpasmeninių santykių trapumą ir emocijų nesaugumą.

Nepaisant spartaus Lietuvos gyvenimo „vakarietiško“ ir gana sklandžios integracijos į Europos Sąjungą bei globalią ekonomikos ir politikos erdvę, nesaugumas ir netikrumas vis dar stiprus Lietuvos visuomenėje. Tai susiję su nestabiliais socialiniais saitais (ypač šeimoje) ir maža pagalbos tikimybe nelaimės atveju bei ekonomikos ir darbo rinkos nestabilumu (pajamų neužtikrintumas, aukštas nedarbo rodiklis, pažeidžiamas smulkusis verslas). Ir ši, „netikrumo kultūra“, kaip teigia Beckas, rašydamas apie kultūrinius darbuotojus, „ne tik veikia kultūros dar-

buotojus darbo vietoje; ji taip pat produkuoja tam tikrą sąmonės ir egzistavimo būseną, kur vaikomasi saugumo, dėl jo nerimaujama, jis prarandamas ir apraudamas“ (Beck 2003: 6). Nors Becko mintys apie kultūros darbuotojų „sąmonės būseną“ buvo inspiruotos darbuotojų televizijos sektoriuje situacija, saugumo ir pasitenkinimo trūkumas darbe akivaizdžiai dominuoja posovietinės Lietuvos darbo aplinkoje, kurią perteikia Kristijonas Vildžiūnas „Nuomos sutartyje“, „Aš esi tu“ (2006), o Ignas Jonynas „Lošėjuje“. Pavyzdžiui juostoje „Nuomos sutartis“ stebime vidinę dramą moters, kuri ką tik patyrė savo antros santuokos nesėkmę ir artimiausių žmonių – dukters ir sesers – atšalimą ir netgi išdavystę. Dar daugiau, ji neturi pastovios, jaukios ir patogios darbo ir gyvenimo vietos – gyvena laikinai nuomojamame bute ir desperatiškai ieško vietos savo biurui, nuolat jį perkėlinėdama iš vienos vietos į kitą, tarsi stengdamasi nuo kažko pabėgti ar atrasti naują vietą posovietinėje neoliberalioje visuomenėje. Jaunas nuotykių ieškotojas, užsiimantis butų nuoma, įsiveržia į jos klaustrofobišką realybę ir pasirašo buto nuomos sutartį, kuri veikia tol, kol nuomininkas ir nuomotojas plėtoja intymius ryšius. Filme „Aš esi tu“ stebime mentalinį ir fizinį vidutinio amžiaus architekto (taip pat išsituokusio) pabėgimą iš miesto į kaimą, kur jis įsikuria paties sukonstruotame namelyje medyje ir mėgaujasi idiliška ramybe. Šie kriziniai vidutinio amžiaus asmenų vaizdiniai atskleidžia vidinį įkalinimą (arba vidinį egzilį) ir nepasiruošimą gyventi nuolat besikeičiančioje visuomenėje bei negebėjimą įveikti naujus iššūkius, susijusius su didėjančiu visuomenės pragmatiškumu, susvetimėjimu ir mažėjančiu socialiniu solidarumu ir lygybe. Galiausiai jie nėra pajėgūs įveikti nuolat didėjančią asmeninę atsakomybę už save patį, savo baimes ir netikrumus. Ši situacija puikiai apibrėžta Baumano darbe *Takūs laikai. Gyvenimas netikrumo amžiuje (Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty)*, kuriame jis teigia, kad „nors gyvenimo rizika ir prieštaravimai veikia tarsi socialinis produktas, pareiga ir būtinybė susidoroti su jais yra deleguojama mums patiems“ (Bauman 2007: 14).

Lino, Tado ir jo žmonos – „Artimų šviesų“ protagonistų – nevalgina nerimas ar baimės (kaip Vildžiūno personažų atveju), tačiau jie kenčia nuo rutinos, nuobodulio, standartizacijos (netgi sudaiktinimo), jiems trūksta iššūkių kasdienėje aplinkoje. Linas (laisvai samdomas interjerų dizaineris ir renovuotojas) taiko savus pabėgimo nuo rutinos šiuolaikinio miestiečio „obstrukcijų“ metodus, išitraukdamas į „kelionių žaidimus“, žaidžiamus mikro (mieste) ir makro (šalyje ir tarptautinėje erdvėje) skalėje. Tadas ir jo žmona gyvena „normalų“ gyvenimą, turi padorius, stabilius darbus draudimo kompanijoje, tad jie yra patikimi bankų kreditoriai – gali mėgautis nauju butu viename iš Vilniaus naujų miegamųjų rajonų ir nauju automobiliu. Bet ar to pakanka, kad pora būtų laiminga? Kiekvieną dieną jie apsirengia savo pilkais kostiumais palieka namus tuo pačiu metu, juda

ta pačia trajektorija. Susitinka ryte ir vėlai vakare ir beveik neturi vienas kitam ką pasakyti (netgi apie savo darbą, kurio Tadas nelabai mėgsta). Jie yra standartiniai, nuobodūs žmonės, kurių kasdienybė „kolonizuota buitiskumo“, akivaizdžiai stokoiantys „laisvės“ ir savo gyvenimo „valdymo meno“ įgūdžių Foucault prasme, kad, Henri Lefebre žodžiais, „atsiribotų nuo kasdienybės (...) ir ne tik nuo to, kas liečia darbą, bet taip pat kasdienės šeimos rutinos“, nes laisvalaikis „egzistuoja tik už kasdienės realybės“ (Lefebre 2003: 229). Nuotykių ieškotojas Linas suvokia šią draugo ir jo šeimos problemą ir pasiūlo Tadiui savitą prasiblaškyimo formą ir „išsilaisvinimo“ nuo rutinos būdą – neįprastą betikslį važinėjimąsi automobiliu po vakarinį ir naktinį Vilnių. Palikta viena namuose, Tado žmona taip pat paseka savo vyro pavyzdžiu – iškeliauja dviejų vyrų pėdomis, paskui mėgaujasi „madingų“ jaunuolių draugija, „pasiskolina“ jų automobilį ir džiaugiasi naktiniu bastymusi-važinėjimu.

„Artimos šviesos“ sukonstruotas kaip kelio filmas, arba veikiau „urbanistinis kelio filmas“¹ ir ši kinematografinė forma yra labai tinkama jaunos kartos lietuvių tapatybės krizei analizuoti ir atskleisti. Tai žmonės, kurie pakliuvo į šiuolaikinio patogaus vartotojiško gyvenimo spąstus – dirba, kad turėtų daiktų ir komfortišką gyvenimą, bet pluša daug ir kenčia nuo rutinos ir susvetimėjimo. Kelio filmų kinematografinė forma, pasak Mazierskos ir Rascaroli, „puikiai atspindi ir interpretuoja tokius šiuolaikinius fenomenus kaip besikeičiančios Europos sienos, naujų individualių, nacionalinių, regioninių ir tarptautinių tapatybių formavimasis, bendruomenių transformacijos, netgi paties postmodernaus judėjimo pobūdis“ (Mazierska and Rascaroli 2006: 2). Tuo būdu trijų jaunų žmonių naktinė kelionė gali būti suvokiama kaip avantiūrizmo, atvirumo ir laimės trūkumo šiuolaikinėje Lietuvos visuomenėje, desperatiškai norinčioje prisitaikyti ir adaptuoti vakarietiškus gyvenimo stilius, metafora.

Rizikingi sandoriai ir darbo rinkos transnacionalizacija

Kaip jau buvo užsiminta, po 2000-ųjų, kai Lietuva integravosi į Europos Sąjungą ir praėjus keletui metų prisijungė prie Šengeno erdvės, padidėjo lietuvių galimybės laisvai judėti į Vakarus ir plėtoti tarptautinį verslą bei tinklaveiką. Be to, lietuviai, gerai išmanydami abi verslo kultūras – vakarietiškąją ir būdingą posovietinėms šalims, – bei pasinaudodami tuo, kad kai kuriose Vakarų šalyse susikūrė

¹ Šia sąvoka Davidas Ladermanas pasiūlo apibrėžti filmus, kuriuose mobilumas urbanistinėse vietovėse akivaizdžiai dominuoja filmo siužete ir sukuria tam tikrą miesto gatvių matricą (Laderman 2013: 175).

nemaži emigrantų tinklai, pavertę Lietuvą aktyviu „kontaktų tašku“ ir tranzito šalimi įvairių rūšių ir kalibrų dileriams (netgi „juodosios rinkos“ žaidėjams, besiverčiantiems svaigalų, degalų gabenimu ir prekyba žmonėmis). Šios ekonominės ir politinės dimensijos stipriai paveikė darbo situaciją ir ekonomiką², todėl vis labiau domina ir intriguoja kinematografininkus. Pavyzdžiui, naujausiame Algimanto Puipos filme „Miegančių drugelių tvirtovė“ pagrindinė personažė Monika, pasiturinti vidutinio amžiaus geneologė, laikinai prigludžia savo vasaros viloje tris jaunas merginas – deportuotas iš Vokietijos prostitutės – ir rūpinasi jomis. Transnacionalinio aktyvumo (ne visai skaidraus) tropas taip pat pastebimas anksčiau aptartuose filmuose – „Perpetuum Mobile“ ir „Artimos šviesos“, kurių veikėjai pabėga į JAV su pavogtais iš draugo pinigais (Dinos atvejis) arba grįžta iš JAV priverstinai deportuoti po nusižengimų (Lino atvejis). Tačiau, kai kuriuose filmuose, pavyzdžiui, komedijoje „5 dienų avantiūra“ (2008), režisuotoje Žeraldo Povilaičio ir Emilio Vėlyvio „Zero II“ ar Barto kriminalinėje dramoje „Eurazijos aborigenas“ susiduriame su užsienio piliečiais – įtartinais dileriais, užsiimančiais Lietuvos sostinėje ne visai skaidria veikla. „5 dienų avantiūroje“ toks yra graikas Erosas, popmuzikos ekspertas, dalyvaujantis Vilniuje vykšančioje jaunų atlikėjų atrankoje, kad atrastų naujus talentus (ypač merginas) Europos TV šou. „Zero II“ – paslaptinis azijietis, lietuvių gangsterių vadinamas tiesiog Jackie Chanu, kuris sučiumpamas su dideliu kiekiu „prekių“ ir įkalinamas privačiame bute. Tuo tarpu „Eurazijos aborigene“ susiduriame su prancūzų ir rusų „mafija“ (kvaišalų prekeiviais), šiukščiai susidorojančiais su konkurentais / partneriais iš Vilniaus. Filme „Redirected / Už Lietuvą!“ grupelė britų gangsterių, persekiojama galingesnių britų mafiozų, netikėtai atsiduria Lietuvoje ir pakliūna į grėsmingas ir tragiškas situacijas Lietuvos sostinėje ir kaime.

Minėtuose filmuose, ypač „Zero II“ ir „Eurazijos aborigenas“, Lietuva yra pristatoma kaip dinamiška, tarpkultūriška tranzito šalis, kuri yra šiek tiek „laukinė“, bet kartu ir „civilizuota“, kur netgi dileriai ir gangsteriai yra išsilavinę ir laikosi

² Migracijos procesai – iš šalies ir į šalį, gana menkai reflektuojami Lietuvos kine, nors po 1990-ųjų daugiau kaip 600 tūkstančių asmenų išvyko iš Lietuvos ir ši tendencija tęsiasi. Didelės emigracijos ir mažos imigracijos priežastys yra daugiausia ekonominės, susijusios su dideliu nedarbo procentu bei žema vidutine alga, lyginant su ES vidurkiu. Kitas svarbus veiksnys – vadinamą „emigracijos tinklų“ formavimasis (ypač Jungtinėje Karalystėje, Airijoje, Ispanijoje ir Norvegijoje), kai šeimos nariai ir draugai veikia kaip „tinklo administratoriai“ ir skatina didesnę emigraciją. Tai stipriai veikia Lietuvos visuomenę, nes beveik kiekviena šeima turi dirbančiųjų užsienyje, tad tai priartina užsienį prie Lietuvos. Be to, imigrantai ženkliai prisideda prie namų ūkių ir šalies ekonomikos augimo, skatina naujų verslo modelių, laisvalaikio formų ir pan. atsiradimą šalyje. Emigracijos problematika lietuvių kine gana reta ir apsiriboja vos keletu vaidybinių pilnametražių filmų „Nereikalingi žmonės“ (rež. Maris Martinsons, 2008), „Emigrantai“ (rež. Justinas Krisiūnas, 2013) ir trumpametražiu vaidybiniu „Laikinai“ (rež. Jūratė Samulionytė, 2011). Čia emigrantai vaizduojami gana standartiškai ir pernelyg nesiskiria nuo užsieniečių filmuose reprezentuojamų imigrantų iš Rytų Europos.

principų (pavyzdžiui, Gena „Eurazijos aborigene“ ir Silvestras „Zero II“). Vėlyvio filmas prasideda kadru, kuriame matome didelį stendą su užrašu „Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009“, pritvirtintą ant miesto riboženklio, skirtą pasveikinti sostinės svečiams. Kituose kadruose stebime gana kontroversišką šio „kultūringo miesto“ vaizdą – policininką, besinaudojantį intymiomis paslaugomis ir parduo-dantį Lietuvos policijos uniformas nusikaltėlių grupei prie reklaminio stendo „Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009.“ Taip dvi posovietinės šalies pusės (oficiali ir neoficiali) yra išskirtos ir atskleidžia, kad transnacionalinis ekonominis, politinis ir socialinis artėjimas prie Vakarų ir bendradarbiavimas su jais atneša kol kas tik harmoningo ir nuoseklaus progreso iliuziją. Stevenas Vertovecas teigia, jog „globalizacija kaip tokia nesukūrė tolygios, besienės, integruotos globalios tvarkos, transnacionalizmas nesufurmavo ir pastovių socialinių formų“, kadangi „transnacionalizmas yra globalizacijos manifestacija, jo sudėtiniai procesai ir rezultatai yra įvairialypiai ir keblūs“ (Vertovec 2009: 2).

Apie šias transnacionalizmo kontroversijas Lietuvoje diskutuojama filme „Eurazijos aborigenas“, kuris prasideda neįvardyto uosto ilgu planu, vaizdas kuriamas lengvos, malonios muzikos fone. Šią idiliją pertraukia netikėtas pagrindinio protagonisto – kvaišalų platintojo Genos – intymus monologas, sakomas prancūzų kalba su ryškiu lietuvišku akcentu: „Laikas pradėjo ir Sovietų Sąjunga sugriuvo. Buvo visiškas chaosas, taigi buvo nesudėtinga tuo pasinaudoti. (...) Aš daug keliavau ir praleidau daug laiko Prancūzijoje. Iš tiesų, neturiu namų. Paryžius, Maskva, Vilnius, Minskas, Varšuva. Turiu daug priešų, (...) Gyvenimas yra trumpas. Didžioji jo dalis jau praėityje. Aš netgi to nepastebėjau. Norėčiau gyventi normalų gyvenimą. Kur tu bebūtum, esi tik vyrukas be šaknų ir neturi kitokios nei kriminalinė praeitis. Eurazijos aborigenas.“

Tiems, kas žino Barto filmus, šis ilgas monologas yra gana netikėta staigmena, ypač kai Gena kalba pirmu asmeniu tiesiai žiūrovui ir taip tarsi „įbalsina“ posovietinį „subalterną“, kuris ilgą laiką buvo atstovaujamas „didžiojo brolio“ – Rusijos. Gena yra išsilavinęs dileris ir kontrabandininkas iš Naujosios Europos, tipiška (bet kiek pagerinta) Rytų europiečio vyro „mimikrija“, sėkmingai multiplikuojama Vakarų medijose. Šiame filme, kaip ir „Laisvėje“ (2000), „Septyniuose nematomuose žmonėse“ (2005), Gena keliauja ir plėtoja nelegalius sandorius tarptautinėje erdvėje labai sąmoningai, neturėdamas galimybės to nedaryti (neretaiglobali erdvė padeda pabėgti nuo teisėsaugos, maskuoti savo praeitį ir kriminalinės veiklos pėdsakus). Tuo būdu, naujai sukurtas transnacionalinis subjektas (jungiantis Vakarus ir Rytus) mažai kuo skiriasi nuo Gilles’io Deleuze’o pokario Europoje ir pokario kine pastebėtos pasyvios „veikėjų rasės“, „savotiškų mutantų“, kurie „veikiau žiūrėjo nei veikė, jie buvo žiūrėtojai“ (Deleuze 2009:XI). Šie nauji personažai atsirado su-

griautoje Europoje, sparčiai besikeičiančioje po trauminių įvykių. Toks trauminio subjekto apibūdinimas socialinių, politinių virsmų akistatoje puikiai tinka ir Barto Rytų europiečiams po 1989 ir po 2004, ypač kai ir Vakarų europiečiai juos traktuoja kaip „naują rasę europiečių“, gyvenančių „kitoje Europoje“, kuri yra savotišką Deleuze'o „bet kokia erdvė“ – erdvė, išlaisvinta iš tradicinių, įprastų erdvėženklų, jungianti įvairias judėjimo kryptis. Ją nusako ne konkretus turinys, bet atviro identifikavimo ir naujo subjektyvumo atsiradimo / formavimosi galimybė. „Bet kokia erdvė“ yra palanki terpė unikalumo ir savitumo tapsmui. Tai erdvė, kurioje personažai atsiskleidžia, vysto savo charakterius, formuoja tapatybę (Šukaitytė 2012: 147).

Barto filmų personažai tiria šios naujos, sparčiai kintančios, erdvės teikiamas galimybes ir bastosi nuo vienos laikinos rezidencijos prie kitos, kurios nėra naujų stabilų tarpasmeninių ryšių plėtojimo, bet veikiau naujų tarpkultūrinių susidūrimų (deja, ne visada pozityvių ar malonių) vietos. Šie veikėjai nepajėgūs keisti savo likimo (tai mes girdime ir Genos monologe), kaip ir negali išnaikinti trauminės atminties simptomų savo sąmonėje. Juos veikia destabilizuojančios, neįveikiamos jėgos, lemiančios jų apatiškumą, pasyvumą ir netgi nepagrįstus destruktivius veiksmus (staigų proveržį naikinti arba žudyti). Erdvė, kurioje jie veikia, taip pat pažymėta „ardančio“ ir „naikinančio“ laiko ženklų, tad jie gana natūraliai suvokia savo laikinumą ir mirties neišvengiamumą (Šukaitytė 2012: 148). Bartui postsovietinėje geokultūrinėje erdvėje gyvenantys žmonės – Eurazijos aborigenai, kurių žemė įvairioms tautoms visada buvo koridorius, laikini namai, ar sustojimas. „Septyniuose nematomuose žmonėse“ ir „Eurazijos aborigene“ Bartas tyrinėja apleistas periferijas (Krymo pusiasalį, anonimiškus Rytų Europos kaimus, į kuriuos užklystama gana atsitiktinai) ir modernius multikultūrinius satelitus (Vilnių, Maskvą), kurių istorija yra sudėtinga ir jie atsiduria virsmo į kažką naują procese. Sovietų Sąjungos gyvavimo laiku ir jos byrėjimo, nykimo metais, vėliau kai kurioms Rytų Europos šalims prisijungus prie Šengeno erdvės, nuolat vyko ir intensyvėjo deteritorizacijos ir reteritorizacijos procesai, kurių metu įvairūs nomadai ir bastūnai (dileriai, laikini darbininkai, kontrabandininkai, kreatyvai) paženklino erdvę, palikdami joje savo pėdsakus ir atnešdami pokyčius į tas vietas ir bendruomenes.

Barto filmai gali būti suvokiami kaip komunikacinis tiltas, jungiantis posovietinę Eurazijos dalį su Vakarų Europa, nors jo filmai nelabai aiškiai artikuliuoja tai, ką Luisa Rivi vadina „post-1989 Europos kinu ir europietiška tapatybe, giliai įsišaknijusia specifinėje postšaltojojo karo istorijos situacijoje ir sąmonėje“ (Rivi 2007: 64). Režisierius reflektuoja skirtingų postkomunistinių tautų (rusų, lietuvių, ukrainiečių, totorių) gyvenimą posttrauminėse visuomenėse, jų sudėtingas pastangas konstruojant naują post-1989 tapatybę ir gyvenant dirbtinai sukurtoje multikultūrinėje ir multinacionalinėje aplinkoje.

Baigiamosios mintys

Šiame straipsnyje buvo plėtojama mintis, kad darbas formuoja socialinį gyvenimą ir labai smarkiai veikia individus. Yvonne Tasker teigia, kad „mūsų santykis su darbu (arba jo nebuvimu) suteikia svarbių koordinacijų kuriant socialinę tapatybę, mūsų savivoką ir savivertę. Mes bėgame iš darbo; bėgame į darbą; darbas gali formuoti mūsų socialinius gyvenimus arba nušalinti nuo sociumo“ (Tasker 2003: 169). Todėl asmeninis santykis su darbu gali būti traktuojamas kaip esminė referencija, svarbi kuriant kultūrinę, netgi tautinę tapatybę. Daugumos šiame tekste aptartų filmų personažų darbo patirtys apima socialinio ar kultūrinio gyvenimo elementus ir plėtoja nacionalinius ir transnacionalinius naratyvus, sutelktus apie darbą (arba jo nebuvimą). Tačiau, kaip ir kitos įtaigios kultūrinės reprezentacijos formos, šie kinematografiniai artefaktai naudoja darbo ir darbininkų vaizdinius, siekdami atskleisti nestabilumą, netikrumą ir pokyčius visuomenėje. Toks darbas nekuria jokio apčiuopiamo produkto, jo vertė slypi tikrai jo gebėjime parodyti žmogaus tuštumą, pragmatiškumą, tarpasmeninių saitų takumą ir emocinį individo nestabilumą, nesaugumą. Darbas yra atskleidžiamas kaip erdvė, kurioje vyksta ekonominiai, politiniai, sociokultūriniai susidūrimai ir asmeniniai virsmai, tačiau ne visuomet labai harmoningi ir sklandūs. Žmogaus gyvenimas yra greitas, fragmentiškas, ir, kaip teigia Baumanas, „nepalieka laiko sustoti pamąstyti ir nubrėžti detalius projektus“ (Bauman 196: 25) – taigi plėtoti kruopščius darbo projektus.

*Gauta 2014 11 29
Priimta 2014 12 02*

- Bauman, Z. 1996. „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity“, in *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul du Gay (eds.). London: Sage.
- Bauman, Z. 2007. *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, A. 2003. „Introduction: Cultural Work, Cultural Workplace – looking at the Cultural Industries“, in Andrew Beck (ed.), *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*. London: Routledge, p. 1–11.
- Deltcheva, R. 2005. „Reliving the Past in Recent East European Cinemas“, in *East European Cinemas*, Aniko Imre (ed.). New York, London: Routledge, p. 197–211.
- Deleuze, G. 2009. *Cinema 1: The Movement-Image*. London: Continuum.
- Florida, R. 2002. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Foucault, M. 1991. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Penguin Books.
- Foucault, M. 2007. „What is Critique“, in Michel Foucault, *The Politics of Truth (Foreign Agents)*. Los Angeles: Semiotext(e), p.41–82.
- Hall, S. 2009. „Cultural Identity and Cinematic Representation“, in *Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam and Toby Miller (eds.). Oxford: Blackwell, p. 704–714.
- Laderman, D. 2013. „Traffic in Souls: The Perils and Promises of Mobility in La Promesse“, in *Open Roads and Closed Borders: The Contemporary French-language Road Movie*, Michael Gott and Thibaut Schilt (eds.). Bristol: Intellect, 2013, p. 173–186.
- Lefebvre, H. 2002. „Work and Leisure in Everyday Life“, in *The Everyday Reader*, Ben Highmore (ed.). London and New York: Routledge, p. 225–236.
- Mazierska, E., Rascaroli, L. 2006. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower Press.
- Mazierska, E. 2011. „Ucieczka od Polityki? Poskie kino po komunizmie“, in *Kino*, 6, p. 10–14.
- Mazierska, E. 2013. „Introduction: Work, Struggle, and Cinema“, in *Work in Cinema: Labor and the Human Condition*, Ewa Mazierska (ed.). New York: Palgrave Macmillan, p. 1–28.
- Rivi, L. 2007. *European Cinema After 1989. Cultural Identity and Transnational Production*. New York: Palgrave Macmillan.
- Stojanova, C. 2005. „Fragmented Discourses: Young Cinema From Central and Eastern Europe“, in *East European Cinemas*, in Aniko Imre (ed.). New York, London: Routledge, p. 213–227.
- Šukaitytė, R. 2012. „Marc'o Augė ir Gilles'io Deleuze'o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje“, in *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, Monika Saukaitė (sud.). *Acta Academiae Artium Vilnensis*; nr. 65. Vilnius: VDA, p. 135–151.
- Tasker, Y. 2003. „Office Politics. Masculinity, Femininity and the Workplace in Disclosure“, in *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*, Andrew Beck (ed.). London: Routledge, p. 169–180.
- Vertovec, S. 2009. *Transnationalism*. London and New York: Routledge.

Renata Šukaitytė

**A NEW WORKING CLASS IN LITHUANIAN FILM:
SMUGGLERS, DEALERS AND GAMBLERS**

Summary

The article analyses the representations of new 'working class' in contemporary Lithuanian film, typical of the cinematic imagery of the period after 2000s and rather constant throughout diverse body of work. As a rule, films of this period are populated by non-heroes and non-workers (gamblers, dealers, smugglers and the like) who operate outside the Foucauldian 'disciplinary society'. They are typical urban smuggles and urban nomads trekking from one place or community to another in quest of a new adventure or a unique sensation, easy money and noncommittal relations. They can be viewed as signifying the 'liquid' work, family and urban forms of the post-industrial and neoliberal society, as described by Zygmunt Bauman. These representations of new 'workers' are quite typical of a number of films produced by representatives of different generations of Lithuanian filmmakers, including Šarūnas Bartas, Valdas Navasaitis, Ignas Miškinis, Kristijonas Vildžiūnas, Kristina Buožytė, Emilis Vėlyvis and Ignas Jonynas. The present article argues that these images can be scrutinised from the point of view of a new societal and economical phenomenon which developed in the post-soviet period and which can be termed as neo-labourist condition. The new stereotype of post-soviet 'worker' is quite intensely exploited in both eastern and western cinematic imagery, so it can be regarded as a symptom of the process of formation of native regional identity through stereotyped representation.

KEYWORDS: Lithuanian film, creative worker, dealer, vagabond, neoliberal society, liquidity.