

Vilniaus universiteto  
Filosofijos fakulteto  
Azijos ir transkultūrinių studijų institutas

Azijos studijų Japonologijos programos studentė

**MONIKA MOISEJEVA**

**Vyriškumas Japonijos kinematografijoje: *jidaigeki*  
žanro filmų analizė**

**BAKALAURO DARBAS**

Vadovas – Doc. dr. Deimantas Valančiūnas

Bakalauro baigiamojo darbo vadovo išvados dėl darbo gynimo:

.....  
.....  
.....  
.....

.....  
(data) (v. pavardė) (parašas)

Bakalauro baigiamasis darbas įteiktas gynimo komisijai:

.....  
(data) (gynimo komisijos sekretoriaus parašas)

Bakalauro baigiamojo darbo recenzentas:

.....  
(v. pavardė)

Bakalauro baigiamųjų darbų gynimo komisijos įvertinimas:

.....  
202.... m. .... d.  
(gynimo data)

Gynimo komisijos pirmininkas:

.....  
(v. pavardė) (parašas)

Moisejeva, Monika. Vyriškumas Japonijos kinematografijoje: *jidaigeki* žanro filmų analizė: bakalauro darbas / Monika Moisejeva, Azijos studijų Japonologijos programos studentė; mokslinis vadovas doc. dr. Deimantas Valančiūnas; Vilniaus universitetas. Azijos ir transkultūrinių studijų institutas. – Vilnius, 2023. 47 lap. – Mašinr. – Santr. angl. – Bibliogr.: p. 33 (28 pavad.)

Japanese cinema, Masculinity in Japanese cinema, *Jidaigeki* cinema, Masculinity in Japan, Samurai masculinity, Samurai tradition

Bakalauro darbo objektas – trys *jidaigeki* 時代劇 žanro filmai. Darbo tikslas – išsiaiškinti, kaip vystėsi vyriškumo vaizdavimas Japonijos kino industrijoje nuo dvidešimtojo amžiaus vidurio iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios. Darbo uždaviniai: (1) vyriškumo sampratos raidos Japonijos kultūroje vystymosi nuo Meidži laikotarpio (明治時代 *Meiji jidai*; 1868–1912m.) iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios pateikimas, (2) samurajų kaip vyrų vaizdavimo pasirinktuose *jidaigeki* žanro filmuose analizė ir (3) atrastų vyriškumo modelių ir jų vystymosi palyginimas. Tyrimo dalyku tampa pasirinktuose *jidaigeki* filmuose atrandami vyriškumo modeliai bei vyriškumo vaizdavimas. Pasitelkiant turinio analizės bei aprašomuoju istoriniu metodu analizuojamuose filmuose atrasti vyriškumo modeliai buvo ne tik interpretuojami bei kritiškai vertinami, bet ir kontekstualizuojami remiantis Japonijos istorija. Atlikus filmų analizę buvo prieita prie išvados, jog nepsaisant aiškiai matomų panašumų vyriškumų modeliuose bei vyriškumo sampratoje jie tampa šios raidos Japonijos istorijoje atspindžiu ir nėra visiškai tapatūs. „Seven Samurai” susitelkia ties vyriškumo reabilitaciją, o „Ran” – ties jo kaita vyrų kartų atžvilgiu. Galiausiai, „The Twilight Samurai” rodo naujo vyriškumo modelio išskylinimą ir vyro linkimą paisyti savo paties, o ne visuomenės, norų. Bakalauro darbas gali būti naudingas vyriškumą Japonijos kinematografijoje bei šalies kultūroje tyrinėjantiems mokslininkams.

## Turinys

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| IVADAS .....                                                | 5  |
| 1. VYRIŠKUMAS JAPONIJOJE.....                               | 8  |
| 1.1 Samurajų klasė.....                                     | 9  |
| 1.2 Vyriškumo sampratos raida Japonijoje.....               | 11 |
| 2. JIDAIGEKI ŽANRO KINAS .....                              | 14 |
| 3. JIDAIGEKI ŽANRO FILMŲ ANALIZĖ.....                       | 18 |
| 3.1 „Seven Samurai“: vyriškumo rehabilitacija.....          | 18 |
| 3.2 „Ran“: iššūkis tradiciniam vyriškumui.....              | 24 |
| 3.3 „The Twilight Samurai“: naujo vyriškumo iškilimas ..... | 28 |
| IŠVADOS .....                                               | 32 |
| BIBLIOGRAFIJOS SĄRAŠAS.....                                 | 35 |
| DARBO SANTRAUKA ANGLŲ KALBA .....                           | 38 |
| PRIEDAI.....                                                | 39 |
| 1 Priedas.....                                              | 39 |
| 2 Priedas.....                                              | 40 |
| 3 Priedas.....                                              | 40 |
| 4 Priedas.....                                              | 41 |
| 5 Priedas.....                                              | 43 |
| 6 Priedas.....                                              | 45 |

## IVADAS

Šiame bakalauro darbe pagrindiniu tyrinėjamu aspektu taps vyriškumo modeliai ir šių raida Japonijos kinematografijoje nuo dvidešimtojo amžiaus vidurio iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios. Mano susidomėjimo Japonijos kinematografija ir lyties aspektu pradžią paženklino studijų metu atliktas tyrimas apie geišų (芸者 *geisha*) reprezentacijos skirtumus JAV ir Japonijos kino industrijoje dvidešimtojo amžiaus šeštajame dešimtmetyje. Vyriškumo temą nusprendžiau pasirinkti dėl savo individualaus susidomėjimo Japonijos kinematografija bei lyčių vaidmenų vaizdavimu joje. Šiame bakalauro darbe tyrimą sutelkti ties Japonijos vyrų, o tiksliau – samurajų vyriškumo – vaizdavimu minėtuju laikotarpiu įkvėpė vyriškumo padėtis dvidešimt pirmajame amžiuje. Kasdien besiklausant YouTube, Instagram, Facebook ir kitų socialinių tinklų naudotojų ir kūrėjų nuomonių apie tai, kas yra vyriškumas ir būvimas „vyrų“, natūraliai susimąsčiau ir apie šio modelius ir raidą Japonijos kontekste. Čia jau dvidešimt pirmojo amžiaus pradžioje daugelis pagyvenusių vyrų pradėjo išreikšti nepasitenkinimą jaunąja vyrų karta, sakydami jog šie tapo nenaudingais (Fukasawa 2009<sup>1</sup>, iš Deacon, 2012). Anot vyresnės kartos, naujoji vyrų karta, dar vadinama *sōshokukei danshi* 草食系男子<sup>2</sup> nenori sutelkti dėmesio ties darbu ar savo šeimomis ir susikoncentruoja ties savimi (Deacon 2012, 131). Todėl, atsiradęs naujajai Japonijos vyrų kartai, man tapo įdomu ištirti, kaip vyriškumo modeliai vystėsi Japonijos istorijos kontekste, o ypatingai – kino industrijoje.

Vyriškumo vaizdavimas *jidaigeki* žanro kine kaip bakalauro darbo vizija buvo pasirinktas dėl kultūrinio samurajaus kaip kario įvaizdžio, ilgą laiką siejamo su vyriškumu Japonijoje. Todėl, darbo **tema** tampa vyriškumo vaizdavimas per *jidaigeki* žanro kine matomų samurajų paveikslą. *Jidaigeki* – Japonijos dramos kategorijai priskiriamas žanras, tiesiogiai verčiamas kaip „laikotarpio drama“ (angl., *period drama*). Čia dažniausiai vaizduojami Edo<sup>3</sup> (o taip pat Heiano<sup>4</sup> ar net Meidži) laikotarpiu gyvenusių samurajų ar kitų klasių gyventojų konfliktai, politinės peripetijos ir kasdienis gyvenimas. Pats *jidaigeki* žanro kinas yra unikalus Japonijos kinematografijos

---

<sup>1</sup> Fukasawa, Maki, 2009. *Sōshoku danshi sedai* (The herbivore boys generation), Kōbun-sha: Tōkyō.

<sup>2</sup> Vyrai, kurie nepritampa prie traciškai nusistovėjusio vyriškumo.

<sup>3</sup> (江戸時代 *Edo jidai*; 1603–1867m.)

<sup>4</sup> (平安時代 *Heian jidai*; 794–1185m. )

produktas. Pokario, pasibaigus okupaciniam laikotarpiui<sup>5</sup>, kuriuo metu šio tipo kinas buvo draudžiamas (dėl galimų sąsajų su nacionalizmu), šis žanras patiria tam tikrą atgimimą. Su vyriškumu jį galima sieti dėl dažnai matomo samurajų portreto. Pastarieji yra artimais ryšiais susiję su vyriškumo samprata Japonijoje, kas bus aiškiai pastebima filmų analizėje bei antroje dalyje. Kadangi kinas dažniausiai tampa istorinių ar visuomenėje vykstančių pokyčių ar įvykių veidrodžiu, vyriškumo reprezentacija ir jo sampratos kaita taip pat gali atsispindėti kinematografijos sferoje. Todėl, šio bakalauro darbo **problema** susiaurėja į klausimą kaip pakito vyriškumo reprezentacija Japonijos *jidaigeki* žanro kine? Darbo **tikslas** – išsiaiškinti, kaip vystėsi vyriškumo vaizdavimas Japonijos kinematografijoje nuo dvidešimto amžiaus vidurio iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios remiantis *jidaigeki* žanro kinu.

Pateikus tyrimo temą, tikslą ir problemą, svarbu pereiti prie **uždavinių**. Šie suformuluojami į tris:

1. Pateikti vyriškumo sampratos Japonijos kultūroje vystymąsi nuo Meidži laikotarpio iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios.
2. Išanalizuoti samurajaus kaip vyro vaizdavimą pasirinktuose *jidaigeki* žanro filmuose nuo dvidešimto amžiaus vidurio iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios.
3. Palyginti pasirinktuose filmuose vaizduojamas karių vyriškumo modelius bei jų vystymąsi iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios.

Bakalauro darbas susidės iš trijų dalių – įvado, dėstymo ir išvadų. Dėstymo dalis bus pradedama samurajų klasės, jos istorijos bei vyriškumo sampratos aprašymu. Toliau, **pirmame skyriuje** bus pateikiama vyriškumo raida Japonijoje, pradedant Meidži, pereinant prie pokario laikotarpio ir galiausiai dvidešimt pirmo amžiaus pradžios. Meidži laikotarpis įtraukiamas dėl tuo metu pradėjusio kisti tracidiskai nusistovėjusio ir su samurajų klase siejamo vyriškumo modelio. **Antrajame skyriuje** pateikiamas detalus *jidaigeki* filmų bei Japonijos kinematografijos pristatymas. **Trečiajame** – analizuojami vyriškumo modeliai trijuose filmuose: „Seven Samurai” (七人の侍 *Shichinin no samurai*; 1954), „Ran” (亂 *Ran*; 1985) ir „The Twilight

---

<sup>5</sup> Japonijos okupacija – 1945–1952m. JAV karinių pajėgų vykdoma okupacija Japonijoje.

Samurai” (たそがれ清兵衛 *Tasogare Seibei*; 2002). Šie filmai buvo pasirinkti dėl jų populiarumo ir reikšmingumo Japonijos kinematografijoje. Jie priklauso skirtingiems laikotarpiams, kadangi šiame darbe norima pažvelgti ar ir kaip keičiasi vyriškumo samprata Japonijos kine. „Seven Samurai” ir „Ran” sukurti vieno žymiausių dvidešimtojo amžiaus Japonijos režisierių – Kurosava Akira (黒沢昭 Kurosawa Akira; 1910–1998m.). „Twilight Samurai” parodo kitokį vyro bei kario paveikslą. Galiausiai, atlikus analizę, bus pereinama prie **išvadų**, kur bus pateikiamas apibendrinimas ir filmuose atrastų modelių palyginimas.

Pateikus problematiką, uždavinius ir pritačius analizuojamus filmus bus pereinama ir prie tyrimo **metodologijos**. Bakalauro darbe bus pasitelkiama kino filmo turinio analizės bei aprašomuoju istoriniu metodais. Šio metodologiją sudarys trijų *jidaigeki* žanro japoniškų filmų analizė ir atrastų vyriškumo modelių bei teminių gijų interpretacija remiantis moksliniais straipsniais. Analizuojant pasirinktus filmus bus atsižvelgiama į samurajų vyriškumo modelius ir į juos įeinančius elementus (pvz., elgesį, vertybes, būdo bruožus ir pan.). Atradus vyriškumo modelius, šie bus interpretuojami atsižvelgiant į istorinį vyriškumo raidos kontekstą Japonijoje. Galiausiai, jų reprezentacija bus lyginama tarpusavyje, tokiu būdu ieškant galimų panašumų. Šis palyginimas taps svarbiu elementu perteikiant vyriškumo modelių reprezentacijos vystymąsį *jidaigeki* žanro kine.

Bakalauro darbo temai ir problematikai atskleisti šiame darbe bus remiamasi svarbiais mokslo darbais samurajų kultūros ir vyriškumo tema, suskirstytą į tris grupes:

1. Pirmoji akademinių darbų grupė pasakoja apie *jidaigeki* žanro kiną bei Japonijos kinematografiją apskritai. Vertingiausiais darbais šioje grupėje tapo John Berra (2010m.), Vibeke Oseth Gustavsen (2013m.) ir Catherine Russell (2011m.) akademiniai straipsniai. Čia autoriai pateikia išsamią *jidaigeki* žanro kino aprašymą, populiariausius žanro režisierius, dažniausiai atvaizduojamas temas ir jų paaiškinimus. Taip pat, minėtųjų autorių straipsniuose galima atrasti nemažai naudingos informacijos apie Japonijos kinematografijos vystymąsį.
2. Antrojoje grupėje pateikiama medžiaga apie vyriškumą ir jo modelius bei sampratas Japonijoje nuo Meidži laikotarpio iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios. Svarbiausiais autoriais, kalbančiais apie vyriškumą Japonijoje, tapo

Romit Dasgupta (2009m.), Oleg Benesh (2019m.) ir Annette Schad-Seifert (2001m.). Autoriai pateikia detalią vyriškumo sampratos raidą įvairiais Japonijos laikotarpiais. Ypatingai gausu detalių apie dvidešimtojo amžiaus antrojoje pusėje iškilusias vyriškumo formas bei jų specifikacijas.

3. Galiausiai, trečioji literatūros grupė analizuoja samurajų klasės vyriškumą. Šį plačiai nagrinėja Donald Levine (2005-2006m.), Eiko Ikegami (2003m.) bei Lisa Lackney (2010m.). Autoriai išryškina pagrindinius samurajų kultūros elementus, šios vertybes ir svarbiausius aspektus, siejamus su vyriškumu. Be kultūrinių ir vertybinių ypatumų taip pat pateikiama daug naudingų nuorodų į samurajų klasės raidą paaiškinantį istorinį kontekstą.

Dėl japoniškų terminų transkripcijos: pilnas japoniškas pavadinimas hieroglifais bus naudojamas pirmą kartą paminint sąvoką (lietuvių ir/ar anglų kalbomis). Pasitaikius tokiam pačiam terminui, jis bus paženklinamas tik kursyvu. Jei terminas įsigaliojęs lietuvių kalboje (pvz., sumo, geiša ir t.t.), toliau jis bus rašomas sulietuvinta forma.

Pasirinktos temos **aktualumas** taip pat tampa svarbiu aspektu. Ši tema gali būti aktuali tyrinėjantiems Japonijos istoriją. Tyrimo tematika taps svarbia akademinės sferos atstovams, kurie tyrinėja vyrų padėti ir reprezentaciją istoriniame kontekste nuo dvidešimto amžiaus vidurio iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios. Bakalauro darbo tyrimas taps naudingas ir Japonijos samurajų kiną ir šiame vaizduojamus vyriškumo modelius tyrinėjantiems mokslininkams. Taip pat, pasirinkta tyrimo sfera gali tapti aktuali norint analizuoti šiuolaikinėje Japonijoje esančią vyriškumo sampratą ir vertybes, asocijuojamas su juo. Taip pat, ji gali būti naudinga ieškant panašumų ar skirtumų tarp dabarties ir praeities vyro reprezentacijų.

## 1. VYRIŠKUMAS JAPONIJOJE

Šiame skyriuje bus pateikiama vyriškumo vystymosi raida Japonijoje, pradedant nuo samurajų klasės pristatymo, jos sąsajų su vyriškumu ir istorinio konteksto. Čia bus apibendrinama karių klasės istorija bei svarbiausi gyvenimo aspektai, labiau susitelkiant ties Edo laikotarpiu. Toliau, nuo senovės samurajų ir jų vyriškumo bus pereinama prie Meidži ir galiausiai pokario laikotarpio Japonijoje besivysčiusio vyriškumo pristatymo, kuris bus skirstomas į dešimtmečius, aktualius filmų analizėje.



## 1.1 Samurajų klasė

Samurajus – Japonijos karių luomo atstovas. Iš pradžių samurajais buvo vadinami aristokratiją reprezentuojantys kariai (武士 *bushi*), tačiau, galiausiai šis terminas pradėjo apimti visus karius, iškilusius dvyliktajame amžiuje ir išlikusius galioje iki Meidži laikotarpio (Encyclopædia Britannica 2019b). Nuo Kamakuros laikotarpio (鎌倉時代 *Kamakura jidai*; 1192–1333m.) samurajai sukūrė disciplina persunktą kultūrą, kuri savo ruožtu Muromači laikotarpiu (室町時代 *Muromachi jidai*; 1338–1573m.), veikianti zen budizmo, tapo įvairių Japonijos menų (pvz., *ikebana*<sup>6</sup> 生け花 ir arbatos ceremonijos) pradininke (Encyclopædia Britannica 2019b). Samurajų klasė apskritai iškilo Heiano laikotarpio pabaigoje kaip karo meną išmanantys profesionalai, turintys ginti aristokratiją (Levine 2005-2006, 164). Šių karių klasė rėmėsi stiprių ryšių tarp vasalų ir šiems tarnaujančių samurajų palaikymu bei garbės kultūros sekimu (Ikegami, 1995<sup>7</sup>; iš Levine 2005-2006, 164), Edo laikotarpiu tapusios formaliu karo etiketu (angl., *martial ethics*), dabar žinomu kaip bušido (武士道 *bushidō*) (Levine 2005-2006, 164). Pastaruoju laikotarpiu samurajai tampa viena iš keturių klasių (Edo laikotarpiu visuomenė buvo dalinama į keturias klases: samurajų, prekeivių, menininkų bei valstiečių) (Howland 2001, 354; Gustavsen 2013, 31). Patys samurajai taip pat turėjo sistemą, nurodančią kario statusą. Aukščiausiojo statuso samurajus įgaudavo ypatingą statusą ir ekonominę galią, o tuo tarpu žemiausiam rangui priklausantys samurajus turėdavo tik ypatingą statusą (Howland 2001, 366). Kadangi Edo laikotarpiu Japonija vykdė izoliacinę politiką ir užsivėrė nuo išorinio pasaulio, samurajų klasė patyrė tam tikrus pokyčius. Valstybei įžengus į taikos periodą, dauguma samurajų buvo priversti tapti biurokratijos atstovais arba užsiimti prekyba (Encyclopædia Britannica 2019b). Edo laikotarpio pabaigoje, artėjant Meidži restauracijai (明治維新 *Meiji ishin*), samurajų klasė patyrė nuosmukį ir galiausiai prarado savo privilegijas.

Šiam bakalauro darbui svarbiais tampa ir samurajų vyriškumo elementai. Vienas iš jų – bušido. Bušido gali būti verčiamas kaip „kario kelias“ (angl., *way of the*

---

<sup>6</sup> Tradicinis gėlių komponavimo menas Japonijoje.

<sup>7</sup> Ikegami, Eiko. 1995. *The Taming of the Samurai*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

*warrior*) ir yra viduramžių Japonijoje susiformavęs samurajų klasės kodeksas. Terminas nebuvo naudojamas iki šešioliktojo amžiaus, o pati kodekso idėja susiformavo Kamakuros laikotarpiu (Encyclopædia Britannica, 2019a). Įdomu, jog Edo laikotarpiu vietoje šio termino dažniau būdavo naudojami tokie žodžiai kaip kovos menai (武道 *budō*) ar kario kelias (武士の道 *bushi no michi*) (Hurst 1990, 514). Nors konkretaus bušido kodekso ir nebuvo (dėl dzenbudizmo ir konfucianizmo įtakos), pagrindinėmis vertybėmis tapo kovos dvasia, kovos menų išmanymai ir fizinė galia, ir bebaimiškumas prieš atžvilgiu (Encyclopædia Britannica 2019a). Šie kariai taip pat turėjo būti sukaupę daug žinių su neokonfucianizmą susijusiomis sferomis (kaip, pvz., kaligrafijos menu) (Levine 2005–2006, 168). Septynioliktajame amžiuje gyvenęs Jamaga Soko (山鹿素行 Yamaga Sokō; 1622–1685m.) - keturiasdešimt septynių roninu mokytojas - teigė, jog kario ištikimybė, menų išmanymas ir savidisciplina yra be galo svarbūs spektai tapimo vyru procese (Henshall 2004, 60). Vienu iš bušido aspektu taip pat yra *seppuku* 切腹 ritualas. Iš pradžių, šis nebuvo labai paplitęs, o veikiau matomas kaip tinkamas pasirinkimas papuolus į prieš rankas (kadangi tam atsitikus kalinys buvo kankinamas) (Hurst 1990, 520). Tik vėliau *seppuku* tampa pagarbos ritualu. Įdomu, kad jam atlikti buvo pasirenkamas būtent pilvo perpjovimas. Ši kūno dalis buvo siejama su kario emocijomis ir jausmais, todėl, kardo įbedimas į pilvą simbolizavo samurajaus savigarbą (Hurst 1990, 520). Taigi, pagal bušido filosofiją, būvimas tikruoju kariu yra susijęs su savigarba, ištikimybė, savidisciplina ir daugeliu kitų aspektu.

Dar vienas vyriškumo aspektas randamas Ikegami Eiko apibūdinamoje „gėdos kultūroje“ (angl., *shame culture*). Pati gėda (恥 *haji*) apibūdinama kaip „elitinė vyrų kultūra“ (Ikegami 2003, 1352). Anot autorės, gėdos jausmas ir svarba tapo vienais svarbiausių elementų Japoniją nuo viduramžių iki devynioliktojo amžiaus vidurio valdžiusių samurajų klasės identiteto formavimosi procese (Ikegami 2003, 1352). Čia reikšminga atkreipti dėmesį į su gėdos kultūra artimais ryšiais susijusį garbės elementą. Šešis aspektus<sup>8</sup> savyje sutelkusiame garbės fenomene gėda tampa ne vien rūpinimusi apie visuomenės nuomonę, bet apima paties individo situacijos vertinimą suvokiant

---

<sup>8</sup> vardas (名 *na*), garbė (名誉 *meiyo*), gėda (恥 *haji*), negarbė (恥辱 *chijyoku*), pasididžiavimas (意地 *iji*) ir veidas (面目 *menboku*) (Ikegami 2003, 1352)

esamos bendruomenės elgsenos principus (Ikegami 2003, 1352). Tai reiškia, jog samurajui gėdos jausmas nėra apribojamas vien aplinkinių žmonių nuomone. Jis siejamas su paties kario vidiniais išgyvenimais ir jo bendruomenės formuojama morale. Trumpai tariant, individuali gėdos sąvoka ir samprata yra labiau formuojama paties samurajaus, o ne jį supančios visuomenės nuomonių. Šią mintį patvirtina Edo laikotarpio viduryje gimęs politinis teoretikas ir mokytojas Jošida Šioin (吉田松陰 Yoshida Shōin; 1830–1859m.). Anot jo, samurajus turi gyventi remdamasis savo paties morale, o ne visiškai atsiduoti ir paklusti savo meistrai ir šio gūno (將軍 *shōgun*) išleidžiamiems įstatymams (Ikegami 2003, 1357). Taigi, Edo laikotarpio Japonijoje vyriškumas buvo siejamas su samurajų klase ir jos vertybėmis. Pastarosios buvo įvairios: sekimas bušido kodeksu, asketiškumas, bebaimiškumas prieš priešą, nuoširdumas ir daugelis kitų aspektų. Taip pat, karių klasėje garbės ir vyriškumo sampratą pabrėžia ir minėtasis *seppuku* ritualas, atliekamas ginant savo, imperatoriaus ar šeimos garbę. Galiausia, dar vienu svarbiu elementu samurajaus vyriškumo modelyje tampa Ikegami Eiko analizuojama gėdos kultūra, siejama su samurajaus garbe.

## 1.2 Vyriškumo sampratos raida Japonijoje

Japonijos vyriškumo sampratos ir suvokimo kitimas galimas pastebėti jau nuo Meidži laikotarpio, valstybei susidūrus su Vakarų kultūra. Nuo viduramžių nusistovėjusi vyriškumo samprata ir vertybės, susijusios su samurajų klase, Meidži laikotarpiu patyrė nuosmukį. Vyriškumo sampratos ir padėties pokytis galimas susieti su keletu aspektų. Pirmuoju vyriškumo modelio kitimą vaizduojančiu elementu tampa samurajų klasės panaikinimas ir šios sunykinimas minėtuoju laikotarpiu (Benesh 2019, 261). Privilegijų bei išmokų karių luomui išdavimo nutraukimas galiausiai pasibaigė su naujais pokyčiais visuomenėje bei gyvenimo būdu negalinčių susitaikyti gyventojų pasipriešinimu, peraugusiu į Sacuma sukilimą (西南戦争 *Seinan sensō*; 1877m.) (Benesh 2019, 264). Šis įvykis dar labiau paskatino visuomenės nepasitenkinimą samurajų luomu, o pats šio panaikinimas tapo idealizuojamo kariško vyriškumo pabaiga (Benesh 2019, 264). Tačiau, artėjant dvidešimtojo amžiaus pradžiai, samurajų įvaizdis patiria tam tikrą „reabilitaciją“, o su jais siejamos vertybės tampa ne tik jų, bet ir Japonijos (ypatingai vyrų) dvasiniu palikimu ir galiausiai pasiekia šalies kariuomenę (Benesh 2019, 265).

Antrasis vyriškumo modelio kitimą vaizduojantis elementas susijęs su pastaruoju laikotarpiu atsiradusia Vakarų įtaka Japonijoje. Šią galima pastebėti kiek pasikeitusiuose rūbuose (jau Antrojo pasaulinio karo laikotarpiu Japonijos kariuomenė perėmė Vakarų kariuomenės uniformos stilių (Louie ir Low 2003)), tiek su vyriškumu siejamų kovos menų sferoje. Apie pastarųjų sąsają su vyriškumu ir Vakarų įtaka kalba Oleg Benesh. Savo straipsnyje autorius nagrinėja Japonijoje puoselėjamus kovos menus ir jų kaip vyriškumo išraišką skirtingais Japonijos istorijos etapais. Čia jis mini, jog prasidėjus Meidži restauracijai, paskatinusiai dažnesnį sąlytį su Vakarų sporto sfera, kovos menai Japonijoje patyrė nemažai pokyčių ir tapo „idealizuotos nacionalinės vyriškumo tradicijos“ simboliu, artimai susijusiu su šalies kariuomene bei imperine ekspansija (Benesh 2019, 261). Šis pokytis vyriškumo sampratoje kinta Japonijos okupacijos laikotarpiu<sup>9</sup>. Čia buvusią imperiją atvaizduojantis ir su vyriškumu siejami kovos menai nustumiami į šalį dėl sąsajų su militaristine Japonijos istorija (Benesh 2019, 261). Šiuo laikotarpiu okupuotosios valstybės kino industrijoje *jidaigeki* ir kiti samurajus bei nacionalistines idėjas perteikiantys filmai buvo draudžiami (Gustavsen 2013, 15; Benesh 2019, 266), tokiu būdu tartum tramdant sukurtą vyriškumo įvaizdį.

Septintajame dešimtmetyje, augant Japonijos ekonominei galiai, vyriškumo samprata susitelkė ties korporacijų darbuotojais (サラリーマン *sararīman*). Šių darbuotojų ekonominė galia, išsivysčiusi dėl ekonominio burbulo (バブル景気 *baburu keiki*) fenomeno, tapo idealu šalies visuomenėje (Hidaka, 2010). Patys *sararīman* klasės atstovai pokario laikotarpiu buvo kone labiausiai gerbiami visuomenės nariai (Schad-Seifert, 2001). Pagarbą šios grupės atstovai galimai pelnė dėl užimamų pozicijų prestižiškumo ir įgyjamos reputacijos. Jų reprezentuojamas vyriškumo modelis taip pat tampa be galo reikšmingu ir svarbiu Japonijos visuomenėje. Jie pavirsta hegemoniškojo vyriškumo atstovais (Cook 2019, 50). Pastarasis yra apibūdinamas kaip nusistovėjusi norma visuomenėje, pabrėžianti „tuo metu labiausiai gerbiamą vyriškumo formą“ ir tokį vyriškumą atstovaujančių vyrų dominavimą (nors tokių vyrų ir nebuvo dauguma) (Connell ir Messerschmidt 2005, 832). Tai reiškia, jog hegemoniškas vyriškumas nurodo į tam tikru metu visuomenėje dominuojantį vyriškumo modelį, kuris suvokiamas kaip normatyva ir siekiamybė. Tipiškos savybės, kurių buvo tikimasi iš ką tik įmonėje dirbti pradėjusio *sararīman*, buvo ištikimybė, darbštumas, atsidavimas bei

---

<sup>9</sup> Japonijos okupacija – 1945–1952m. JAV karinių pajėgų vykdoma okupacija Japonijoje.

pasiaukojimas (Dasgupta 2017, 40). Kaip jau ir galima pastebėti, šios savybės sietinos ir su samurajų kultūroje puoselėtomis vertybėmis bei būdo bruožais. Vyriškumas, siejamas su „baltųjų apykaklių“ (angl., *white collar*) darbuotojais, dvidešimtojo amžiaus antroje pusėje atsidūrė dominuojančioje pozicijoje Japonijoje (Dasgupta 2009, 83; Dasgupta 2017, 35; Cook 2019, 50-51). Tačiau, nepaisant to, jog šios klasės vyrai atstovavo hegemoniją ir vyriškumo siekiamybę, tokių vyrų nebuvo dauguma (Dasgupta 2017, 37). Be to, pati *sararīman* grupė, nors ir suvokiama kaip norma ir siekiamybė, o ypatingai septintajame bei aštuntajame dešimtmečiuose, nebuvo tobula. Šios grupės vyriškumas jau minėtuojų laikotarpiu buvo matomas kaip pakankamai trapus.

Nors šios klasės vyrų atsidavimas ir pasiaukojimas kompanijos labui ir yra prilyginamas samurajų kultūrai (Ueno 1995, iš Schad-Seifert 2001<sup>10</sup>) ir natūraliai jų vyriškumui, baltųjų apykaklių darbuotojai, su laiku prarado savo vyriškumo simboliką (Schad-Seifert 2001). Toks pokytis galimas sieti su burbulinės ekonomikos sprogimu ir susidariusia ekonomine stagnacija Japonijoje (Dasgupta 2009, 83). Nusistovėjusį hegemoniškąjį vyriškumą galimai paveikė ir dar ekonominės gerovės laikotarpiu (tūkstantis devyni šimtai aštuoniasdešimt penktais metais) išleistas įstatymas Japonijoje, suteikiantis lygias galimybes darbo aplinkoje tiek vyrams, tiek moterims. Šis ir kiti įstatymai buvo dar labiau sustiprinami įvairių veiksmų, skatinančių vyrų dalyvavimą vaikų auklėjimo procese (Dasgupta 2009, 86).

*Sararīman* ir vyriškumo sąsajas dvidešimtojo amžiaus pabaigoje ir dvidešimt pirmojo amžiaus pradžioje nagrinėja ir Annette Schad-Seifert. Čia, visai kitaip nei pokario laikotarpiu, naujoji vyrų karta priešinasi nusistovėjusioms normoms bei visuomenės siekiamybėms, ir nemato pasiaukojimo įmonei kaip savo gyvenimo tikslo (Schad-Seifert 2001). Nuo devyniasdešimtųjų hegemoniškasis *sararīman* vyriškumas ima blukti, taip visuomenėje leidžiant iškilti ir atsirasti kitoms vyriškumo formoms (Dasgupta 2009, 91). Jau tūkstantis devyni šimtai devyniasdešimt septintaisiais metais išleistame savaitiniame AERA žurnale matomi trisdešimtmečių vyrų interviu, kur šie išreiškia savo pasipriešinimą ir nenorą konkuruoti su kitais ar kurti karjerą (Schad-Seifert, 2001). Tai akivaizdžiai parodo, jog buvęs *sararīman* ir samurajaus kaip atsidavusio vyro idealas dvidešimto amžiaus pabaigoje prarandą vertę naujosios vyrų

---

<sup>10</sup> Ueno, C., 1995. „*Oyaji*“ *ni naritakunai kimi no tame no menzu ribu no susume* [An Encouragement of Men's Lib for You Who Don't Want to Turn Into an „Oyaji“], iš *Danseigaku* (Men's Studies), ed. Inoue T., Ehara Y. ir Ueno C., Tokyo: Iwanami Shoten: 1-37.

kartos akyse. Tačiau, nepaisant matomo pokyčio, kai kurie *sararīman* vyriškumo modelį reprezentuojantys elementai, kaip kad darbas viešajame sektoriuje, lieka svarbiais vyrišką identitetą veikiančiais faktoriais (Dasgupta 2009, 91). Vyriškumo kaita pastebima ir šeimos sferoje. Nepsaint to, dėl naujų modelių, o ir dėl prieš tai minėtuose įstatymuose apie vyrų ir moterų lygybę darbo sferoje išleidimo, aktyvus dalyvavimas šeimos gyvenime tampa vis labiau atpažįstamu (Dasgupta 2009, 86 ir 91), naujosios vyrų kartos atstovų tarpe atsiranda vis daugiau individų, matančių šeimos kūrimą bei darbą kompanijoje kaip našta, kurios nenori prisiimti (Schad-Seifert, 2001). Atsisakymas sekti nusistovėjusiomis tradicijomis ir siekti praeityje idealizuoto vyriškumo rodo kaitą Japonijos lyties vaidmens sferoje. Dvidešimt pirmojo amžiaus pradžioje vyriškumas telkiasi ties įvairiais vyriškumais, kaip kad *otaku* オタク, eskortais (ホスト *hosuto*) ir net asexualiais vyrais, vėliau pereidamas ir prie vaikais besirūpinančiais tėvais *ikumen* イクメン (Dasgupta 2017, 43). Taigi, galima teigti, jog tradiciškai nusistovėję vyriškumo simboliai pamažu praranda savo buvusią galią ir įtaką (Schad-Seifert 2001) ir leidžia susikurti naujiems.

## 2. JIDAIGEKI ŽANRO KINAS

*Jidaigeki* drauge su *gendaigeki* 現代劇<sup>11</sup> kinu priskiriamas Japonijos dramos kategorijai (Berra 2010, 133). Pats terminas *jidaigeki* galimas išversti kaip „laikotarpio drama“ (angl., *period drama*), kur veiksmo vieta ir laikas dažniausiai yra Edo laikotarpio Japonijoje. Tačiau, kartais buvo pasirenkami ir kiti laikotarpiai (pvz., Heiano ar Meiji). Japonijos kino režisieriai Mizoguči Kendži (溝口健二 Mizoguchi Kenji; 1898-1956m.) ir Kurosava Akira *jidaigeki* veiksmo laiką kai kuriuose filmuose nukeldavo į Heiano laikotarpį, o kiti, kaip kad Inagaki Horošī (稲垣浩 Inagaki Horoshi; 1905-1980m.) – į Meidži periodą (Berra 2010, 133). Šio žanro kine vaizduojamas perėjimas iš vieno į kitą laikotarpį. Perėjimas iš Edo laikotarpio į Meidži ir sandūra su Vakarų imperializmu sukėlė sumaištį Japonijos visuomenėje (daugelis negalėjo atsisakyti ir pamiršti nusistovėjusio gyvenimo ritmo), ir paskatino individo vaidmens

---

<sup>11</sup> *Gendaigeki* (liet., šiuolaikinė drama) – šiuolaikinio laikotarpio peripetijas ir kasdienį gyvenimą vaizduojantis kino žanras.

socialinėje erdvėje kaitą, vaizduojama *jidaigeki* filmuose (Berra 2010, 134). Šio žanro kinas taip pat apibūdinamas kaip anachronistinis: jis perteikia ne tiek Japonijos istoriją bei praeitį, kiek dabartinės Japonijos visuomenės bei vyriausybės kritiką (Thornton 2007). Svarbu paminėti ir šiam kino žanrui būdingu bruožus. Septyniiasdešimtaisiais *jidaigeki* žanro kinas pasižymėjo „realistiško sužeistų (veikėjų) kraujavimo ir juodai balto filmavimo“ ir smurto elementais (Gustavsen 2013, 20). Dar vienas būdingas bruožas matomas istorijos naratyvoje (t.y., filmo siužete). Čia dažnai pastebimas prieš blogio persunktą visuomenę kovojančio, ir galiausiai pralaiminčio herojaus paveikslas (Standish 2005, 286). Vėliau *jidaigeki* žanro kino tematika priartėja prie intensyvaus siaubo ir smurto. Čia režisieriai siekia detaliau ištirti feodalinės Japonijos visuomenės tamsiąją pusę (Gustavsen 2013, 20). Su *jidaigeki* artimai susijęs iš jo kilęs *chambara* žanro kinas. Šis verčiamas kaip „kardų kova“ (angl., *swordfight*). Pastarajame atsispindi samurajų garbės simbolika, tačiau nemažai šio žanro filmų perteikia ir vaizduojamojo laikotarpio politines intrigas, nepamiršdami minėtuosius karius iškelti kaip galingus „samdinius“ (Berra 2010, 134). Taip pat, palyginus su *jidaigeki* filmų pagrindiniais veikėjais (samurajais, pirkliais, amatininkais ir pan.) *chambara* žanro kine jais neretai tampa kiti asmenys. Čia dėmesys sutelkiamas ties klaidžiojančiais roniniais (浪人 *rōnin*), klajokliais bei jakudzomis (ヤクザ *yakuza*) (Berra 2010, 85). Taigi, nors *chambara* žanro kine, lygiai taip pat kaip ir *jidaigeki* filmuose, nostalgiskai pažvelgiama į gyvenimą stabiliu laikotarpiu <sup>12</sup> (Tada 1986, 51), *chambara* labiau susitelkia ties samurajų luomu ir jų gyvenimo intrigomis. *Jidaigeki* kine taip pat matoma trapi riba tarp „pagal griežtą bušido normatyvą užauginto“ samurajaus pareigos (義理 *giri*) ir žmogiškumo (kitaip, individualių norų) (人情 *ninjō*) (Gustavsen 2013, 35). Kaip bus matoma filmų analizės dalyje, neretai karys privalėjo atlikti pareigą, o ne sekti savo paties norais ir sentimentais. Todėl *jidaigeki* žanro kinas tampa puikia priemone perteikti minėtąją dilemą.

Pasibaigus Antrajam pasauliniam karui, kinematografijos raida Japonijoje pasikeitė. Nuo karo metais šlovinamos Japonijos imperijos veiksmų, Amerikos okupacijos periodu buvo pereita prie kitokio kino kūrimo. Šiuo laikotarpiu amerikietiškoji kariuomenė draudė Japonijos režisieriams kurti bet kokią kiną, kuriame

---

<sup>12</sup> *Chambara* atveju stabilus laikotarpis referuoja į 幕末 *Bakumatsu* periodą – paskutiniuosius Edo laikotarpio metus.

vaizduojami kariniai veiksmai (natūraliai, draudžiami buvo ir žymaus *jidaigeki* žanro filmai, siejami su nacionalizmu (Gustavsen 2013, 15) ir skatinama į tuometinį kiną įtraukti daugiau erotinių scenų, tokių būdų Japonijos kiną priartinant prie amerikietiškojo (Russell 2011). *Jidaigeki* žanro filmai tampa svarbiais Japonijos identiteto atgimimo ir reformavimo procese. Adam Bingham šią mintį pabrėžia atsižvelgdamas į Japonijos nacionalinio identiteto padėti iki Edo laikotarpio bei Meiji ir vėlesniais dvidešimtojo amžiaus dešimtmečiais. Autorius pasakoja, jog ypatingai Edo laikotarpiu „pakankamai aiškiai apibrėžtas žmogaus identitetas ir visuomenės hegemonija“ yra pradedama ardyti Japonijai susidūrus su Vakarų įtaka ir vėliau šalį varginančiais kariniais konfliktais bei pokariu įvykusia okupacija po Meidži restauracijos (Bingham 2015, 16-17). Iš tiesų, šimtmečius gyvavęs ir nusistovėjęs valstybės ir individo identitetas po Meidži restauracijos, susiduriant su Vakarų kultūra, vėliau ištikusiais pasauliniais karais, ekonominiu pakilimu ir krize galėjo stipriai paveikti buvusiojo identiteto sampratą. Šalies identitetui atsidūrus neaiškioje padėtyje, *jidaigeki* kino, vaizduojančio Edo laikotarpiu egzistavusią identiteto pusiausvyrą bei aiškumą, grįžimas, tampa natūraliu atsaku (Bingham 2015, 17). Tai reiškia, jog pasaulinių karų, Vakarų kultūros, ekonominio pakylimo ir kritimo paveiktam ir pusiausvyrą praradusiam Japonijos identitetui reabilituoti puikia priemone tapo stabilų šalies laikotarpį vaizduojantis *jidaigeki* kinas. Todėl, galima teigti, jog šio žanro filmai tampa nacionalinio identiteto atgaivinimo priemone.

Kadangi šiame skyriuje bus trumpai pristatoma Japonijos kinematografijos raida nuo antrosios dvidešimtojo amžiaus pusės, reikšminga aptarti kaip Antras pasaulinis karas Ramiajame <sup>13</sup>vandenynė (angl., *Pacific war*) paveikė Japonijos šios raidą. Šiuo laikotarpiu, o ypatingai penktajame dešimtmetyje, daugelis kino industrijos resursų ir filmų buvo pritaikomi kariniams tikslams (pvz., rodomos įvairios veiklos, kurias galima atlikti namų erdvėje ir taip palaikyti šalies karo pasiekimus, žiniose transliuojami šalies kariniai daliniai ir t.t.) (Russell 2011). Taip pat, Antrojo pasaulinio karo laikotarpiu prieš tai populiaraus *jidaigeki* žanro filmų kūryba patyrė stagnaciją dėl šio žanro „netinkamo prikyrimo prie pramoginio žanro“ (Gustavsen 2013, 15). Taigi, karas Ramiajame vandenynė ir imperialistinė propaganda pavertė Japonijos kino industriją masinės kultūros kūrėja (Russell 2010). *Jidaigeki* populiarumą ir tam tikrą

---

<sup>13</sup> 1937–1945m. vykęs karas Pietų Azijoje.



atgimimą šeštajame dešimtmetyje galėjo paskatinti aktyvi Toei kino kompanijos(東映株式会社 *Tōei kabushiki gaisha*) veikla (Gustavsen 2013, 15) ir atskiri kino režisieriai. Kaip pavyzdį galima pateikti režisierius Inagaki Horoši ir Kurosava Akira. Šios kūrybingos asmenybės savo meistryste prisidėjusio prie šio kino žanro išpopuliarėjimo ne tik Japonijoje, bet ir Vakaruose (Gustavsen 2013, 16). Taigi, kaip jau ir buvo minėta, *jidaigeki* žanro atgimimas ir suklestėjimas buvo paskatintas Japonijos kino kompanijų (Toei) ir talentingų kino industrijos atstovų ir jau minėto noro grąžinti buvusį identitetą.

Pasibaigus okupacijos laikotarpiui ir pagerėjus šalies ekonominei padėčiai apskritai, pokario laikotarpiu Japonija įžengė į kinematografijos „auksinį amžių“<sup>14</sup>(angl., „*Golden age*“) (Gustavsen 2013, 16). Šeštojo dešimtmečio pradžioje vieno žymiausių Japonijos režisierių Kurosava Akira išleistas filmas „*Rashōmon*“ (1950m.) tampa šalies „kinematografijos renesanso“ pradininku (Encyclopædia Britannica 2023).

Dvidešimto amžiaus pabaigoje Japonijos kinas tampa labiau individualizuotu ir nesiremia dominuojančiomis tendencijomis (Encyclopædia Britannica 2023). Šiuo laikotarpiu vis labiau pastebimas individualiai režisierių sukurtų filmų gausumas ir pranašumas (Wada-Marciano 2009, 2). Perėjimas prie individualios kūrybos galėjo būti paskatintas ne vien dėl naujosios bangos paskatinto pokyčio kino industrijoje. Individualizavimą galimai paskatino ir technologijų tobulėjimas. Atsiradus lengvosioms kameroms bei sumažėjus reikalingos įrangos ir filmavimo komandos narių skaičiui, Japonijos kino kūrėjai atrado naują filmavimo estetiką, atitinkančią kiek japoniškąją, tiek pasaulinę sferas (Wada-Marciano 2009, 2). Dėl šio pokyčio Japonijos kine pradedami pritaikyti dokumentinio žanro filmų elementai, kurių dėka individualaus kino kūrėjai galėjo perteikti kasdienį žmonių gyvenimą ir patyrimus, ne tiek dažnai vaizduojamus didelių kompanijų (Wada-Marciano 2009, 3). Taip pat, perėjimą prie individualios kūrybos galėjo paskatinti ir „burbulinės ekonomikos laikotarpis“ (angl., *bubble economy*). Šiuo periodu valstybė patyrė intensyvių ekonominį augimą ir vystymąsi. Dešimtmetį besitęsęs ekonominis bumas kinematografijos sferai atnešė nemažai pokyčių. Iširus daugeliui didelių kino

---

<sup>14</sup> Norint išvengti galimo nesusipratimo dėl „auksinio amžiaus“ termino, svarbu paminėti, jog Japonijos kino industrijos raidoje egzistavo du periodai, vadinamieji „auksiniu amžiu“: dvidešimtojo amžiaus antruoju bei trečiuoju dešimtmečiu (1), ir pokario laikotarpiu (2)

kompanijų, atsiradus finansavimo iššūkiams filmų kūrybos procese ir konkurencijai tarp kitų didelių kino kompanijų, individualioji produkcija tapo puikia alternatyva kino kūrime (Gustavsen 2013, 21).

### 3. JIDAIGEKI ŽANRO FILMŲ ANALIZĖ

Šiame skyriuje bus pateikiama detali pasirinktų filmų analizė, ieškant samurajų vyriškumą vaizduojančių scenų ir modelių.

#### 3.1 „Seven Samurai“: vyriškumo rehabilitacija

Šiame skyriuje bus vykdoma filmo „Seven Samurai“ analizė. Šis sukurtas vieno žymiausių dvidešimtojo amžiaus Japonijos režisierių Kurosawa Akira ir pelnę daugelį apdovanojimų. Filme vaizduojama istorija apie Sengoku laikotarpiu (戦国時代 *Sengoku jidai*; apie 1467-1568m.) septynis samurajus, kurie, prašomi pagalbos, pasirošia gelbėti kaimelio gyventojus nuo plėšikų. Filmo santrauka yra bakalauro darbo priede (žr. 1 priedą). Pateikus filmo analizę, po juo atrastos vyriškumo simbolikos bus susiejamos su laikotarpiu, kuriame šis buvo sukurtas. Filme galima atrasti nemažai vyriškumo reprezentacijų, tačiau, šiame skyriuje bus išskiriamos keturios pagrindinės teminės gijos. Pirmoji tema bus siejama su tėvo ir sūnaus santykių dinamika. Čia bus pabrėžiamas tėvo kaip pavyzdžio, kuriuo remiantis sūnus (arba, šiuo atveju, sūnūs) tampa pilnaverčiu visuomenės nariu ir „tikru vyru“, remiantis Kikučijo (Kikuchiyo) bei Katsuširo (Katsushirō) pavyzdžiais. Antroji tema vyriškumą mato kaip „laukinį“ ir susijusį su gamta. Šis siejamas su bandymu atsigręžti į su praeityje vyravusia ramybę ir buvusį identitetą. Gamta ir kaimas galimai tampa įrankiu gražinti prarastą vyriškumą. Trečioji, teminė gija bus siejama su dvidešimtojo amžiaus vidurio Japonijos kinematografijoje dažnai pastebima „idealaus vyriškumo“, siejamo su nekaltumu bei paprastumu, idėja (Standish 2000, 35 ir 37). Šis filme galimai tampa įrankiu Japonijos identitetui reabilituoti. Trečioji tema perteikia kariškosios pareigos, o ne savo individualių jausmų, iškelimą. Ši tema siejama su kariškąja bušido kodekso perspektyva, kur vyriškumas siejamas su kovos menų išmanymu, stoisumu, bebaimiškumu bei lojalumu.

Pirmasis veikėjas, į kurį bus atkreipiamas dėmesys, yra senasis Kanbei (Kanbei). Šiame karo ir kovos patirčių sukaupusiame ronine galima atrasti nemažai su vyriškumu asocijuojamų elementų bei simbolių. Visų pirma, Kanbei, būdamas

vyriausiu ir natūraliai daugiausiai patirties turinčiu samurajumi, tampa grupės lyderiu. Tačiau, lyderio pozicija suteikia galimybę į šį stovišką ir ramų personažą pažvelgti iš kitos perspektyvos. Kanbei, būdamas vadu, galimai atlieką ir tėvo vaidmenį. Tėvo ir sūnaus santykių svarba tarpukario laikotarpio kine pabrėžiama Japonijos kinematografiją tyrinėjančios mokslininkės Isolde Standish. Ji mini, jog šio laikotarpio kinui būdinga perteikti tėvo ir sūnaus dinamiką, kai pastarasis tampa visuomenės nariu vadovaudamasis tėvo pavyzdžiu (Standish 2006: 110). Nepaisant to, jog ši dinamika ir tematika buvo būdinga tarpukario laikotarpiu, ją galima išvelgti ir jau pokario laikotarpiu sukurto filmo „Seven Samurai“ veikėjo Kanbei atveju. Keleto iš grupės narių vyriškumas ir santykis su Kanbei iš tiesų primena tėvo ir sūnaus dinamiką. Ši aiškiai pastebima lyderio santykių su maištaujančiu Kikučijo ir jauniausiu nariu Katsuširo atvejais. Pastarasis jau nuo pirmo susitikimo rodo didelį susidomėjimą senuoju Kanbei ir nori tapti jo mokiniu<sup>15</sup>. Jaunuolis senąjį roniną savotiškai mato kaip tėvą (Lackney 2010, 26). Įkvėptas Kanbei geranoriškumo ir švelnumo kaimo gyventojų atžvilgiu, jaunasis Katsuširo duoda šiems keletą monetų ryžiams nupirkti (Lackney 2010, 26). Galima būtų nuspėti, jog senojo ronino atsidavimas ir ryžtas paskatino jaunuolį prisijungti prie kaimo gelbėjimo misijos apskritai. Ypatingai reikšmingu elementu galėjo tapti momentas, kai Kanbei nusiskuto plaukus. Vibeke Oseth Gustavsen mini, jog Edo laikotarpiu (江戸時代 *Edo jidai*; 1603–1868 m.) vyrų šukuosena nurodė jų padėtį visuomenėje. Edo periodu galvą nusiskusdavo tik vienuoliai ar į budizmą atsivertę individai, taip indikuodami savo atsiskyrimą nuo visuomenės (Gustavsen 2013, 31). Nepaisant to, jog veiksmo laikas šiame filme nėra Edo laikotarpis, samurajaus plaukų nuskutimo svarbą vis tiek galima būtų pritaikyti ir Kanbei atveju. Ši scena parodo, jog nekaltos gyvybės išgelbėjimas grupės lyderiui yra svarbesnis nei jo visuomeninė padėtis. Kanbei pasiaukojimas nusiskutant plaukus tampa dar vienu tėviškojo heroizmo elementu, pritraukusiu jaunąjį Katsuširo prie Kanbei.

Kitas tėvo ir sūnaus dinamiką išryškinantis veikėjas yra maištaujantis Kikučijo. Pastarasis veikėjas yra be galo impulsyvus ir net galimas apibūdinti kaip „laukinis“. Todėl, senasis Kanbei, būdamas tėviškąją figūrą, „sutramdo nuolat maištaujantį ir siaučiantį Kikučijo“ (Lackney 2010, 26). Maištininko susidomėjimas roninu, lygiai taip

---

<sup>15</sup> „Eso Okamoto Katsuširo. Prašau, priimkite mane kaip vieną iš savo mokinių!“ (岡本勝四郎と申します。お願い致します、ぜひ門弟の一人にお加えを！ Okamoto Katsushirō to moushimasu. Onegai itashimasu, zehi monte ni okuwae wo!)

pat kaip ir Katsuširo atveju, matomas jau nuo pirmojo jų susidūrimo. Šis įvyko Kanbei ruošiantis gelbėti pagrobtą vaiką ir nugalėti plėšiką (plaukų skutimosi scena). Jaunuolis akylai stebi ronino veiksmus, o šiam atsikračius plėšiko, džiūgaudamas šokinėja aplink ir sukviečia kaimo vyrus toliau badyti mirštantį vagį. Vėliau, jis pasiveją iš kaimo besitraukiantį Kanbei, ir juokdamasis vaikšto ratais aplinkui jį. Šios filmo scenos primena mažo vaiko susidomėjimą naujai atrastu dalyku. Jis tampa tam tikra priešprieša ramiam ir paklusniam Katsuširo. Impulsyvaus jaunuolio „tramdymo“ rezultatai ir tapimo vyru procesas pastebimas keliose scenose. Galutinės kovos su plėšikais metu, šiems padėgus keletą kaimo namų, Kikučijo pastebi, jog dega vieno iš senolių namas, kuriame žadėjo slėptis porą su vaiku. Jaunuolis, nepaisydamas Kanbei nurodymų nepalikti posto, bėga gelbėti šeimos. Lydimas senojo ronino, jis išgelbėja mirštančios motinos laikomą vaikelį. Tai galimai parodo Kikučijo tapimo vyrų procesą sekant Kanbei pavyzdžiu (šis paaukoja savo kaip samurajaus statusą gelbėdamas pagrobtą vaiką filmo pradžioje). Taip pat, ši idėja dar kartą pabrėžiama jaunuoliui išgelbėjant kovos metų pamestą vaiką, tokiu būdu „tęsdamas tėvo ir sūnaus santykių grandį filme“ (Lackney 2010, 26). Keletą pateiktų tėvo ir sūnaus dinamikos kaip vyriškumo manifestacijos pavyzdžių parodo, jog šie santykiai yra reikšmingi vaikino tapimo vyrų procese. Kikučijo ir Katsuširo negalėtų tapti vyrais be tėviškojo Kanbei pavyzdžio. Taigi, šiame filme pagrindinis būvimo herojumi būdas yra tėvo (šiuo atveju Kanbei) veiksmų sekimas ir, galimai, tapimas tėviškąją figūra jaunajai kartai (Kikučijo išgelbėtas vaiko pavyzdys) (Lackney 2010, 26).

Toliau, reikšminga kiek detaliau išanalizuoti jau minėtuosius Kikučijo ir Katsuširo paveikslus ir šių veikėjų vyriškumą. Analizuojant šiuos du veikėjus itin įdomia ir pritaikytina pasirodė Isolde Standish įžvalga apie penkiasdešimtųjų kine vyravusią „idealią vyriškumą“ idėją. Šiai minčiai pagrįsti autorė pasirenka tūkstantis devyni šimtai keturiasdešimt trečiųjų metų filmą „Ricksaw Man“ (無法松の一生, *Muhōmatsu no isshō*; 1943m.), kur vyriškumas asocijuojamas su „nekaltumu ir paprastumu“, o pagrindinis veikėjas tampa tyrumo (慎 *makoto*) simboliu (Standish 2000, 35 ir 37). Katsuširo atveju, vyriškumą galima būtų susieti su nekaltyste bei kario pareiga. Epizode, kai Kanbei, Gorobei (Gorobei) ir Katsuširo seka kaimo vietovės žemėlapiu ir kuria gynybos planus artėjančiai kovos dienai, jaunasis Katsuširo atsiskiria nuo vyrų ir grožisi jį supančia gamta. Jis renka gėles ir mėgaujasi jų kvapu. Jo tyrumas

pabrėžiamas tai matančio ir nusijuokusio Kanbes žodžiais: „Iš tiesų, jis vis dar vaikas“<sup>16</sup>. Taip pat, nekalto vyriškumo idėją galima įžvelgti ir jaunuoliui susipažinus su vieno iš kaimo gyventojų dukra Šino (Shino). Naivumo ir tyrų jausmų vedamas Katsuširo įsimyli merginą. Naivus nekaltumas (drauge su natūraliu vyriškumu, apie kurį bus kalbama kiek vėliau) Standish įvardijamas kaip vienas pagrindinių idealizuoto vyriškumo išraiškų Japonijos kinematografijoje (Standish 2000, 165). Tačiau, čia nekaltoji vyriškumo pusė susiduria su samurajaus pareigos (義理 *giri*) ir visuomenės santvarkos elementu. Jaunasis Katsuširo patiria *giri ninjō* fenomeną, kuris nurodo konfliktuojančią būseną tarp savo paties jausmų (人情 *ninjō*) bei pareigos (Gustavsen 2013, 35). Jis pamilstą moterį, su kuria negali būti dėl visuomeninės jų atskirties. Būdama žemdirbio dukra, ji mini, jog yra ūkininkė<sup>17</sup>, taip leisdama suvokti, jog jie negalėtų būti kartu. Taigi, nors filme ir neparodoma nelaimingosios poros ateitis, didelė tikimybė, jog ji išsiskyrė. Ši skirtis gali būti siejama Katsuširo pasirenkant pareigą vietoje savo paties norų. Čia atsispindi tarpukariu *jidaigeki* žanro kine egzistavusi idėja, jog herojiškasis vyriškumas negali būti gretinamas su meilės jausmais ir, jog meilė tampa tam tikru trikdžiu vyriškajai garbei (Lackney 2010, 22). Taigi, Katsuširo, nepaisant savo išgyvenamų meilės jausmų, galiausiai pasirenka atlikti savo pareigą.

Savita priešingybė ramiam Katsuširo tampa Kikučijo. Jis impulsyvus, ekscentriškas, o neretai ir išreiškiantis agresiją. Tačiau, vis dėlto veikėją galima priskirti prie tyrojo vyriškumo kategorijos, kadangi Japonijos kinematografijoje idealizuotas vyriškumas vaizduojamas ne tik per naivumo, bet ir „nekontroliuojamo būdo“ (angl., *untamed nature*) (Standish 2000, 160). Nekontrliuojamas ir neretai vėjavaikišku atrodantis Kikučijo primena visą niokojantį viesulą. Galbūt dėl savo nesutramdomos jėgos, jis sietinas su gamta ir jos galia. Nors nostalgikuose filmuose vyriškumas dažnai buvo siejamas su gamta, jo galutinė ir „sutramdyta“ forma galima pasiekti tik mentorių (šiuo atveju Kanbei ir kitų grupės vyrų) pagalba (Lackney 2010, 27). Kikučijo šiuo atveju atitinka natūralaus vyriškumo spektrą. Jo ir gamtos artumas pastebimas keletoje filmo scenų. Jaunuolis, samurajams keliaujant į kaimą, seka paskui juos miško takeliais. Jo atsiskyrimas nuo grupės ir atskiri kadrai, rodantys jį gamtos apsuptyje, tartum dar

<sup>16</sup> やっぱり、子供だ。(Yappari, kodomo da.)

<sup>17</sup> „Tu esi samurajus, o aš – ūkininkė. „(あんた士だ。己は百姓。Anta samurai da. Ora ha hyakushō)

labiau išryškina jaunolio sąsają su aplinka. Dar viena scena, rodanti Kikučijo artumą su gamta, matoma epizode kai grupės nariai pietauja jaunuoliui rankomis gaudant žuvis po kriokliu. Visi šie epizodai parodo, jog Kikučijo yra vienas su jį supančia gamta (Lackney 2010, 27). Taip pat, dar vienas vyriškumo motyvas galimas pastebėti jaunuolio išreiškiamoje agresijoje ir jėgoje apskritai. Fizinė jėga ir agresija taip pat virsta vyriškumo ir dominavimo išraiška. Todėl, galima spėti, jog Kikučijo veikėjas yra agresyvaus ir tartum „laukinio“ vyriškumo (nors is sutramdyto pabaigoje), simbolis.

Dar vienu reikšmingu veikėju tampa Kiūdzo (Kyūzō) - bušido vertybes (bebaimiškumą, ištikimybę, kovos menų išmanymą, fizinę jėgą ir t.t.) įkūnijantis karys. „Seven Samurai“ filmo veikėjo Kiūdzo vyriškumo poveikslas susijęs būtent su šia filosofija. Šio vyro stoviškumas ir karo menų išmanymas pastebimas Kanbei ir kitiems grupės nariams pamačius jį pirmą kartą. Šiame epizode miesto gyventojai ir samurajų grupė stebi tarp Kiūdzo ir vieno samurajaus vykstantį kiviščą, perėjusį į dvikovą su kardais. Palyginus su pasipūtusiu kariu, stoviškas Kiūdzo ramiai laukia kito oponento žingsnio ir net perspėja šį, jog jis šią kovą pralaimės ir žus<sup>18</sup>. Samurajaus karo meno suvokimą ir meistriškumą pripažįsta net ir pats Kanbei. Kiūdzo atsidavimas ir bebaimiškumas prieš savo oponentą pastebimas ir epizode, kai samurajai ruošėsi kitai kovai prieš banditus. Norėdami patikrinti, kur yra banditai, samurajai nusprendžia, jog kažkas turi prisitarti prie jų laužavietės. Šią pavojingą užduotį atlikti puola Kiūdzo. Nepaisant aiškaus pavojaus ir samurajų grupės perspėjimų, karys ryžtingai pasitraukia į mišką, galiausiai grįždamas ir pranešdamas, jog nužudė keletą banditų. Dar vienas aspektas, išskiriantis Kiūdzo iš kitų grupės narių ir taip tartum dar labiau pabrėžiantis bušido vertybes, slypinčias jame. Jis rimtas, kovos meną išmanantis ir bebaimis. Todėl, šio veikėjo vyriškumas galimai atsispindi iš „idealaus karo“, sekančio bušido kodeksą, perspektyvos.

---

<sup>18</sup>Dialogas tarp Kiūdzo ir jo oponento:

„–Deja, lygiosios (残念、相打ちだの。Zan 'nen, aiuchi dano.)

– Klysti, laimėjau aš (違う。拙者の勝ちだ。Chigau. Sessha no kachi da.)

– Nesamone! (バカ！Baka!)

– Jeigu tai būtų buvęs tikras kardas, Jūs mirtumėte. (真剣ならば、御主は倒れておる。Shinken naraba, onushi ha taoreteoru.)”

Pateikus detalią filmo analizę bei atrastus vyriškumo simbolius, šiuos svarbu susieti su istoriniu laikotarpiu, kuriuo metu šis filmas buvo išleistas. Kaip jau pastebima šiame bakalauro darbe, Japonijos istorijoje vyriškumas buvo artimais ryšiais susijęs su samurajų klase. Šiame skyriuje analizuojamas „Seven Samurai“ filmas sukurtas praėjus dvejiems metams po Okinavos salų (沖縄諸島 *Okinawa Shotō*) okupacijos. Kaip jau buvo minėta, okupaciniu laikotarpiu filmai, vaizduojantys karą, samurajus (*jidaigeki* kinas) ar su nacionalizmu galimai siejamas idėjas, buvo draudžiami. Šis draudimas natūraliai tramdė susiformavusį ir su samurajų klase siejamą vyriškumą Japonijos visuomenėje. Todėl, „Seven Samurai“ galimas matyti kaip mėginimas atkurti ar reabilituoti okupaciniu laikotarpiu „sutramdytą“ vyriškumą. Šią idėją detaliau galima išplėtoti remiantis minėtomis vyriškumo tematikomis. Samurajaus Kanbei tėviškasis paveikslas, tramdantis Kikučijo bei įkvėpiantis Katsuširo, gali tapti bandymu reabilituoti samurajaus įvaizdį ir kitaip pažvelgti į okupacijos laikotarpiu slegiamą vyriškumą. Ši mintis pabrėžiama pokario laikotarpio kine matoma tendencija, kur remiamasi tarpukario kino vyriškumo vertybėmis (Lackney 2010, 6). Vedlio vaidmenį kitų samurajų atžvilgiu atliekantis Kanbei tampa savotišku samurajaus ir būtojo vyriškumo idealu, tramdančiu siautėjančius ir įkvėpinančiu kitus. Jis tampa su samurajų vertybėmis siejamo vyriškumo atgimimo simboliu. Pastaruoju tampa ir patys septyni samurajai apskritai, kadangi samurajai šiame filme parodomi kaip vieninteliai, galintys išgelbėti kaimo gyventojus. Tai galima susieti su Kanbei atveju vaizduojamu vyriškumo ir senųjų idealų atgimimu. Per samurajų prizmę matomas vyriškumo atgimimas galimas susieti ir bušido kodekse išreiškiamu vyriškumu (kovos menų išmanymų, pareigos atlikimu ir pan.). „Laukinis“ ir su gamtai artimas vyriškumas taip pat gali simbolizuoti bandymą grįžti prie buvusio identiteto. Samurajų grįžimas į gamtą bei kaimo gyventojų susibūrimas joje gali neakivaizdžiai rodyti į norą atsitraukti nuo vykstančio chaoso ir vėl atrasti pusiausvyrą. Pats kaimas filme vaizduojamas kaip „vieta, kurioje atnaujinamas Japonijos identitetas“ (Lackney 2010, 21). Kadangi kaimas sietinas su gamta, galima teigti, jog jo ginimas ir saugojimas filme simbolizuoja prarasto identiteto reabilitacijos procesą. Tyrasis ir naivusis vyriškumo modeliai šiame filme iš dalies gali vaizduoti savitą nuklydimą nuo pasaulinių karų bei okupacijos metu vis labiau slopinamo identiteto. Todėl, susiformavęs naivumas bei tyrumas turi būti paveikiami minėtojo tėviškojo vyriškumo, taip siekiant atgaivinti pokario vyriškumą.

Taigi, šis filmas išreiškia samurajų vyriškumo sampratos atgimimą pokario laikotarpio Japonijoje.

### 3.2 „Ran“: iššūkis tradiciniam vyriškumui

Šiame poskyryje bus pateikiama Kurosawa Akira „Ran“ filmo analizė. „Ran“, kaip ir „Seven Samurai“, taip pat yra Akira Kurosawa kūrinys. Filmą perteikia trijų valdininko Hidetoros (Hidetora) sūnų nesutarimus, šiems padalinus turtus, kurie tapo didelių konfliktų pradžia. Kaip ir „Seven Samurai“ atveju, filmo santrauka bus paliekama priede (žr. 2 Priedą). „Ran“ galima atrasti keletas pagrindinių temų, siejamų su vyriškumu. Pirmoji, kaip ir prieš tai analizuotame filme, siejama su tėvo ir jo sūnų santykiu dinamika. Tačiau, filme aiškiai pastebimas šios nuosmukis ir dviejų iš trijų sūnų sekimo tėviškuoju nuolankumu sekimo atsisakymas. Čia taip pat matomi tėvo nesėkmingi bandymai tapti savotišku mediatoriumi jų tapimo visuomenės nariais procese. Taigi, čia pastebimas tėvo ir sūnaus santykių nestabilumas ir byrėjimas. Toliau analizėje minima vyriškumo kaip bendruomenės dalies idėja. Taip pat, bus aprašomas ir minėtasis „tyrasis vyriškumas“, pastebimas jauniausiojo sūnaus santykiuose su tėvu. Antroji tema siejama su ištikimybe, taip pat atrandama bušido kontekste, siejamame su vyriškumu. Trečioji tema išryškina vyriškumo pokytį ir susidariusios sistemos griuvimą šiam susidūrus su moterišku identitetu.

Vyriškumą galima pradėti analizuoti iš tėvo ir sūnaus santykių tarp pagrindinių veikėjų, perspektyvos. Šiame filme, skirtingai nei prieš tai išanalizuotame „Seven Samurai“, Tėvo ir sūnaus santykių dinamika yra daug trapesnė. Čia tėviškasis auklėjimas persipina su konfucianistine sūniškojo nuolankumo (angl., *filial piety*) elementu. Bandymas auklėti savo sūnūs matomas jau filmo pradžioje, Hidetorai pasakojant, kaip jis nori padalinti šalies žemes sūnams.<sup>19</sup> Senasis veikėjas galimai atspindi tarpukario laikotarpio filmuose matomo tėvo kaip elemento, padedančio sūnui tapti visuomenės nariu, rolę (Lackney 2010, 25). Nepaisant to, jog filme neparodomi Hidetoros veiksmai, galimai galėje įkvėpti jo sūnūs tapti visuomenės nariais, jo bandymai auklėti pastebimi bandant apjungti sūnų jėgas. Čia vyriškumo elementas

---

<sup>19</sup> „Apie tai galvojau jau ilgą laiką. Todėl, dabar papasakosiu (ką sumąsčiau). <...> Atėjo laikas šią šalį palikti jaunųjų rankose. Klausykite, dabar tas laikas!“ (それについては、予てより考えていたことはある。本日ただいまそれを述べる。<...> この国を若者どもの力に委ねん時が来るとな。よく聞け！今こそその時じゃ。Sore ni tsuite ha, kanete yori kangaeteita koto ha aru. Honjitsu tadaima sore wo noberu. <...> Kono kuni wo wakamono domo no chikara ni yudanen toki gakuru to na. Yoku kike! Ima koso sono toki ja.)



galimas atrasti grupės ir bendrystės sąvokoje. Panašios temos matomos ir kituose žanruose, kaip kad vieno populiariausių *shomingeki* 庶民劇<sup>20</sup> žanro kūrėjo Odzu Jasudžiro (小津安二郎 Ozu Yasujirō; 1903–1963m.) filme „Where Now Are the Dreams of Youth?“ (1932m.), kur išdavus turimą draugystę, vienas iš veikėjų Horino trenkia draugui Saiki<sup>21</sup>, atrandama „draugiškumo kumščio“ (angl., *fist of fellowship*) idėja (Standish, 2000: 66). „Draugiškumo kumštis“ čia suvokiamas kaip vyrų bendradarbiavimas ir vienas kito palaikymas. Jį galima suvokti kaip tam tikrą brolišką sąjungą. „Ran“ šią idėją perteikia Hidetorai raginant savo sūnus apjungti savo jėgas ir taip sukurti vadinamąją sąjungą. Ši vyriškumo samprata iš dalies pagrįdžiama ir bušido kontekste, kur svarbiu elementu tampa ištikimybė. Feodaliniu laikotarpiu Japonijoje samurajaus bei valdininko santykiai ir ištikimybė pabrėžė abipusių pareigų atlikimą (Hurst III 1990, 518). Hidetoros pastangos kurti vyriškumą puoselėjančios sąjungos tarp brolių galimai simbolizuoja tėvo bandymus tapti mentoriu savo sūnams ir juos paversti pilnavertiškais visuomenės nariais. Taigi, vyriškumas šiuo atveju realizuojamas per tėvo skatinamą broliškos sąjungos perspektyvą. Dar vienas svarbus elementas tėvo ir sūnaus santykių dinamikoje yra jau kažkiek aptartas sūniškojo nuolankumo aspektas. Pastarasis Japoniją istoriškai pasiekė per Kiniją (Hsu, 1971). Pagal šį vaikai turi gerbti savo tėvus, rūpintis jais ir paisyti jų norų. Sūniškąjį nuolankumą filmo pradžioje pakankamai stipriai išreiškė Taro (Tarō) bei Džiro (Jirō), savo mandagiais ir net kiek perdėtais meiliais žodžiais bendraudami su tėvu Hidetora. Nepsaisant to, jog jauniausias sūnus Saburo (Saburō), norėdamas pabrėžti sūniškojo nuolankumo netikrumą sulaužo tėvo duotas trys strėles (Yoshimoto 2000, 356), simbolizuojančias brolių vienybę, galiausiai jis matomas kaip vienintėlis pagarbą ir meilę tėvui turintis sūnus. Jis išvijamas iš klano ir šeimos, tačiau, vistiek myli ir gerbia savo tėvą. Ši pagarba matoma jau filmo pabaigoje, kai sveiką protą dėl sūnų išdavystės praradęs Hidetora susitinka su Saburo ir pastarojo yra pasiūlomas kartu gyventi jo pylije<sup>22</sup>. Jis atleidžia tėvui ir jaučia šiam pagarbą nepaisant tėvo rūstumo ir žiaurumo

<sup>20</sup> Kasdienius žmonių gyvenimus ir dramas vaizduojantis kinas.

<sup>21</sup> Šis veiksmas buvo atliktas kitam jaučiant broliškus jausmus, o ne keršijant (Standish 2000, 66).

<sup>22</sup> „Aš nejaučiu neapykantos Jums, tėve. <...> Tėve, ar negrižtumėte su manimi (namo)? Mano namuose Jūs galėtumėte pamiršti šį košmarą.“ ( わたくしは父上を恨んではありませぬ。 <...> 父上、この三郎のもとに参りませぬか。この三郎のもとで、悪い夢を忘れなさるがよい。 *Watakushi ha chichiue wo narande ha arimasenu. <...> Chichiue, kono Saburō no moto de, warui yume wo wasurenasaru ga yoi.*)

filmo pradžioje. Galbūt šioje scenoje atsiskleidžia Saburo kaip jau minėtojo naivaus ir tyro vyriškumo įkūnijimas (Standish 2000, 160). Jo priešingybė tampa Taro bei Džiro. Šie sūnūs, nepaisant savo meilumo ir sūniškojo nuolankumo tėvo atžvilgiu filmo pradžioje, galiausiai atsisako šių vertybių ir siekia daugiau galios. Vyriausiasys Taro bando tapti savo tėvo kopija, o Džiro siekia daugiau galios vedamas godumo. Toks sūniškojo nuolankumo nepaisymas ir atsisakymas šiame filme vaizduoja autoriteto pozicijos kritimą (Yoshimoto 2000, 356). Skirtingos sūniškojo nuolankumo formos parodo pokytį Japonijos visuomenėje bei kintančias vyriškumo sampratas vyrų tarpe. Tradiciškas sūniškasis nuolankumas galimai prarandą savo būtąją galią.

Autoriteto vaizdo blukimas, sūniškojo nuolankumo nepaisymas nėra vieninteliai aspektai, kalbantys apie vyriškumą šiame filme. Kurosawa Akira sukurtas „Ran“ vyriškumą ir vyro identitetą konstruoja šį priešpastatydamas moters identitetui (Howlett 1996, 360). Anot Stephen Prince, šiame filme atsispindi „neigiama inversija“ (angl., *negative inversion*), reprezentuojanti samurajų kodeksą (Prince, iš Howlett 1996, 360). Šiame filme parodoma samurajų suformuota sistema yra išardoma ir sunaikinama scenoje atsiradus moteriai, siekiančiai dominuojančios galios pozicijos. Tokia moterimi šiame filme tampa ponia Kaede - vyriausiojo sūnaus Taro žmona. Ponia Kaede, norėdama pasiekti savo tikslą, pasinaudoja ne tik savo sumanumu, bet ir moterišku grožiu bei seksualumu. Mirus vyriausiajam broliui, ji suvilioja vidurinyjį sūnų Džiro savo kūnų bei žodžiais,<sup>23</sup> taip užtikrindama savo dominuojančią poziciją klane. Ši veikėja tampa tiesioginiu iššukiu Hidetoros kaip samurajaus identitetui ir galiausiai siekia sunaikinti visą kario šeimą (Howlett, 1996). Taigi, nusistovėjęs samurajiškasis vyriškumas praranda savo buvusią galią atsirandant jam aktyviai oponuojančiam moteriškajam identitetui.

Dar vienas aspektas, atskleidžiantis vyriškumo modelius, galima išryškinti kalbant apie Ičimondži (Ichimonji) klando narius – Hidetorą, Taro ir Džiro - kaip skirtingus vyriškumo modelius įkūnijančias kartas. Čia galima pradėti nuo vyriausiojo Hidetoros, kuris mėgina sekti tradiciškai nusistovėjusiu samurajiškojo vyriškumo

---

<sup>23</sup>„Ši pilis priklausė mano tėvui. Iš čia aš niekur neisiu! Pone Džiro, jeigu išklausysite mano prašymo, aš (niekam) nieko nesakysiu. Nieko nesakysiu ir apie Jūsų piktadarystes. <...> Ką manote, pone Džiro?“ (この一の城は、父の城。そこを割れのいやじゃ！二郎殿、この願いを聞いてくださるなら、この楓なにも申しませぬ。悪逆非道について誰にも申しませぬ。<...> いかがじゃ、二郎殿？ *Kono ichi no shiro ha, chichi no shiro. Soko wo wake no iya ja! Ikaga ja, Jirō dono?* )

modeliu. Kaip jau ir buvo paminėta pirmame skyriuje, samurajaus vyriškumas artimai susijęs su bušido vertybėmis: lojalumu, bebaimingumu, kovos menų išmanymu, fizine galia, stoisckumu ir daugeliu kitų. Nepaisant to, jog senasis valdovas filmo pradzioje matomas kaip autoritetinga figūra, savo rankose sutelkusi daug galios. Šalia jau minėtojo tėvo modelio čia atsirandą galią ir dominavimą apimantis vyriškumo modelis. Tačiau, Hidetoros vyriškumas pradeda prarasti savo būtąją formą prasidedant konfliktams su sūnumis bei atsirandant dominuojančiam ponios Kaede (Kaede) personažui. Artėjant filmo pabaigai aiškiai matoma senojo vyro transformacija - jis prarandą galią, yra išduodamas dviejų savo sūnų, siekiančių savo ambicijų ir galiausiai praranda savo sveiką protą. Jis tampa bejėgiu ir be galo trapiu personažu, kuriuo tenka rūpintis jo keletai ištikimų pavaldinių. Būtojo vyriškumo pradžią tartum dar labiau pabrėžia scena, kurioje Taro ir Džiro užpuola Hidetoros pilį. Matydamas mirštančius pavaldinius ir niokojamą pilį, Hidetora, nors ir būdamas nestabilioje psichinėje būklėje suvokia, jog turi atlikti savižudybės ritualą. Tačiau, šis samurajiškojo vyriškumo modelis nėra įtvirtinamas, kadangi vyras, nerasdamas kardo, nusprendžia neatimti savo gyvybės. Tai nurodo į valdovo norą gyventi. Šis veikėjas nepaiso nusistovėjusios tradicijos atlikti savo pareigą, kas pabrėžia Kurosava Akira bandymus kelti iššūkį nusistovėjusioms socialinėms normoms (Prince 1990). Atsitraukimas nuo pirmoje dalyje aprašyto su samurajų klase siejamo vyriškumo pastebimas ir Taro bei Džiro atvejais. Nepaisant to, jog abu sūnūs filmo pradzioje išreiškia ištikimybę savo tėvui, o ir pradėję valdyti turimose pylise elgėsi paisydami tėvo nurodymų, galiausiai jie atsisako savo tėvo, būtojo stoisckumo ir susitelkia ties savo godumu bei ambicijomis. Nors abu broliai ir apjungia savo galias ir išlaiko dalinį samurajaus vyriškumo modelį (karo menų išmanymas, fizinė jėga, bebaimiškumas), galiausiai jie išduodą vienas kitą ir savo tėvą, taip prarasdami svarbiu stoisckumo bei ištikimybės elementus, slypinčius bušido kodekse.

Paminėtuosius vyriškumo modelius ir jų kaitą galima susieti su bakalauro darbo pirmoje dalyje minėtų korporacijų darbuotojų vyriškumo modeliu. Svarbu paminėti, jog nepaisant to, jog pačiame filme vaizduojami Japonijos viduramžiais vykę veiksmai bei tuo laikotarpiu nusistovėjusios tradicijos, nesusijusios su baltųjų apykaklių darbuotojų klase, filmo elementus, veikėjų portretus ir vaizduojamus vyriškumos modelius galima plėtoti kūribiškai ir šiuos sieti su visuomeniniais pokyčiais tuo metu, kai buvo sukurtas filmas „Ran“. Apskritai šiame filme matomus veikėjų

pasikeitimus ir jų vyriškumo modelių nestabilumą galima interpretuoti per devintojo dešimtmečio Japonijos korporacijų darbuotojų prizmę. Kaip jau ir buvo minėta pirmoje dalyje, nors *sararīman* vyriškumas jau nuo septintojo dešimtmečio yra hegemoniškas ir reprezentuojantis siekiamybę, jis atsiduria nestabilioje pozicijoje ir neretai yra asocijuojamas su neigiamais elementais (kaip, pavyzdžiui, stresu ir nerimu) ir daugumai vyrų keliamu spaudimu. Kaip jau ir buvo paminėta anksčiau, *sararīman* vyriškumo modelis artimais ryšiais susijęs su samurajų kultūros elementais – ištikimybė, atsidavimu ir pasiaukojimu. Nepaisant to, jog „Ran” skururtas *sararīman* vyriškumo klestėjimo metu, jis neakivaizdžiai vaizduoja tuo metu matomą sudėtingą ir pusiausvyros neturinčią baltųjų apykaklių vyriškumo sferą. Pirmoje dalyje minėtojo hegemoniško vyriškumo kritimas atsispindi keletose „Ran” veikėjų – Hidetoros, Taro bei Džiro paveiksluose. Aiškiausiai pastebimas valdovo Hidetoros Ičimondži vyriškumo ir garbės kritimas. Pradžioje matomas kaip atsakingas ir galingas vyras, idealizuojamas savo sūnų bei matomas kaip siekiamybė, Hidetora pamažu praranda savo būtąjį statusą bei vyriškumą, vietoje šio leisdamas kurtis kitiems jo modeliams. Tai galima prilyginti ir jau pirmoje dalyje aprašytoje *sararīman* vyriškumo modelio nuosmukiui. Čia, kaip ir Hidetoros atveju, hegemoniškas vyriškumas ir su juo siejamas vyro įvaizdis ima smukti ir užleisti savo dominuojančią poziciją kitiems modeliams. Taro bei Džiro taip pat galimai tampa dvidešimtojo amžiaus pabaigoje egzistavusio *sararīman* vyriškumo modelio ir vyriškumo apskritai reprezentatoriais. Filme broliai vaizduojami kaip sekantys išaukštinamam samurajiško vyriškumo modeliui (rodydami ištikimybę tėvui ir klanui, atsakingumą, kovos menų išmanymą, fizinį pajėgumą ir t.t.), tačiau, galiausiai idealizuojamą modelį palieka nuošalyje ir seka savo ambicijomis. Nors ir dalinai palaikydami nusistovėjusį vyriškumo idealą, abu broliai siekia individualių norų. Tai vėl primena darbo pradžioje minėtą vyriškumo modelių kaitą, pamažų paliekant idealizuojamą vyriškumo formą ir kuriant naują. Taigi, filme vaizduojami veikėjai galimai rodo vyriškumo sampratos kaitą.

### 3.3 „The Twilight Samurai“: naujo vyriškumo iškilimas

Šiame skyriuje bus pateikiama Jamada Jodži (山田洋次 Yamada Yōji; 1931-) filmo „Twilight Samurai“ analizė. Filmą režisierius čia pritaiko plačiai žinomo rašytojo Fudžisava Šiūhei (Fujisawa Shūhei; 1927-1997m.). Pats filmas tampa be galo svarbia Japonijos kultūros dalimi bei priemone perteikti kultūrines vertybes (Chun 2013, 4). Skyriuje analizuojamas filmas vaizduoja žemai klasei priklausančio samurajaus Iguči

Seibei (Iguchi Seibei) gyvenimas auginant dvi dukras bei prižiūrint savo motiną. Kaip ir prieš tai analizuotų filmų atveju, kūrinio santrauką galima bus rasti bakalauro darbo priede (žr. 3 priedą). Analizuojant šį filmą pavyko atrasti keturias temines gijas, susijusias su vyriškumu. Pirmoji tema vyriškumą siejant su Ikegami Eiko apibūdinama gėdos kultūra, artima samurajų klasei. Antroji tema vyriškumą sieja su individualiais pasirinkimais ir rūpinimusi šeima vietoje visuomenės gerovės. Toliau vyriškumas siejamas su bušido kodekse atsispindinčiomis vertybėmis: orume, ištikimybėje ir kovos menų išmanyme. Galiausiai, vyriškumas bus analizuojamas jį siejant su jau keletą kartų paminėtu tyruoju vyriškumu. Šis atsispindi pagrindinio veikėjo santykiuose su aplinkiniais (mandagumas, nenoras kovoti), požiūryje į gyvenimą (pasitenkinimas paprastu gyvenimu) ir paties veikėjo būdo bruožuose (geraširdiškumas).

Pagrindinio veikėjo vyriškumo modelis galimas analizuoti iš keleto perspektyvų. Pirmoji perspektyva susijusi su pirmoje dalyje minėta Ikegami Eiko apibūdinama gėdos kultūra (angl., *shame culture*). Kadangi paminėtieji gėdos kultūros ir samurajaus elgesio aspektai siejami su Edo laikotapiu ir jo pabaiga (Jošida Šioin stengiasi pakeisti gėdos sampratą ir skatinti dalyvavimą politiniame valstybės gyvenime (Ikegami 2003, 1357), jie galimi pritaikyti ir analizuojant Iguči Seibei (Iguchi Seibei) paveikslą. Šis veikėjas yra tartum jį supančių kolegų ir samurajų priešingybė. Iš jo šaipomasi dėl nešvarių rūbų ir blogo kvapo,<sup>24</sup> jis nepritampa prie aplinkinių samurajų dėl savo noro palikti šį gyvenimo būdą ir tapti ūkininku, ir taip rūpintis savo dukromis ir motina. Tačiau, nepaisant to, Seibei vis tiek priklauso samurajų bendruomenei ir atlieka savo darbą. Jo vyriškumą galima susieti su Ikegami Eiko bei Jošida Šioin perteikiamomis idėjomis. Šis „Vidurnakčio Seibei“ vadinamas žemo rango samurajus nekreipia dėmesio į aplinkinių žmonių komentarus ir šaipymąsi. Jis tartum pats nusprendžia, kaip turėtų jaustis, kas gėdinga iš tikrųjų ir ką jam reikia atlikti. Tai galima susieti su jau prieš tai minėtomis Jošida Šioin samurajaus individualumo ir savarankiškumo idėja. Itin įsimenančiais pasirodė jo žodžiai apie savo paties, o ne aplinkinių moralės paisymą: *„Jei negali sekti (šiuo) keliu ir jei tau rūpi tik garbinga pozicija bei gaunamų pinigų švaistymas, - kaip gi tu gali rodyti savo veidą (面目 menboku)? <...> Apskritai, nepaisant to, jog nusikaltimas gali būti matomas kitų, tai*

---

<sup>24</sup> „Jau kurį laiką jaučių keistą kvapą, ar tai tu? (最前から、妙な匂いがするが、そっちか? Saizen kara miōna nioi ga suru ga, socchika?)“

yra situacija, paveikianti tik patį individą“ (Shōin<sup>25</sup> 1972, iš Ikegami 2003, 1356). Ši citata priverčia susimąstyti, jog pagrindinis „Twilight Samurai“ filmo veikėjas, nepaisant savo vargano gyvenimo ir patiriamų sunkumų, iškyla kaip tikrasis karys ir vyras. Jis rūpinasi savo šeima, tačiau tuo pat metu puikiai išmano karo meną. Šis aspektas sietinas su jau pirmoje dalyje minimu gėdos kultūros elementu ir šio svarba samurajaus gyvenime. Antruoju vyriškumo elementu tampa pagrindinio veikėjo stoviškumas ir jėga (kovos menų išmanymas). Vyro karo meno išmanymas matomas šiam sutinkant dalyvauti dvikovoje su vaikystės draugė Tomoe buvusių vyrų. Atėjus dvikovos dienai, samurajus kovoja su mediniu kardu, tokį pasirinkimą pagrįsdamas argumentu, jog tikrasis kardas galėtų mirtinai sužaloti oponentą<sup>26</sup>. Po įnirtingos kovos, Seibei laimi ir pagerbęs priešininką, išeina. Jo gebėjimai nustebina varžovą ir pasiekia net klanų vadus. Kario vyriškumas pabrėžiamas ne tik per minėtąją gėdos kultūrą, bet ir anksčiau aptartą bušido filosofiją, kur viena iš vertybių yra karo meno išmanymas (Britannica 2019). Dar vienas filmo momentas, išreiškiantis Seibei kaip kovos menus išmanančio ir kario pareigą klanui atliekančio samurajaus paveikslą, slypi klanų vadams liepus nužudyti *seppuku* atlikti nenorintį Yogo (Yōgo). Pastarasis įvardijamas kaip itin pavojingas dėl savo karinių gebėjimų (praeityje šis vyras buvo kovos menų mokytojas). Atskleidus, jog pagrindinis veikėjas Seibei buvo jo mokiniu ir dirbo šio *dōjō* 道場<sup>27</sup>, samurajus tampa vieninteliu, galinčiu nužudyti klanų išdaviką. Nepaisant išreiškiamo nenoro kovoti, Seibei sutinka atlikti savo pareigą klanui. Atėjus kovos dienai, jis atvyksta į namelį, kuriame slepiasi jo buvęs mokytojas. Šiame epizode atsiskleidžia ne tik Seibei kovos menų išmanymas, bet ir jo žmogiškoji pusė. Vietoje to, kad iš karto užpultų senąjį Yogo, jis sutinka prisėsti ir pasikalbėti su šiuo. Galiausiai, pokalbis pasibaigia Seibei parodytus savo ginklą – medinį kardą. Be galo išsižeidęs,

<sup>25</sup> Shōin, Yoshida, 1972. „*Kōmō yowa*“, Teihon, *Yoshida Shōin shū*, Vol. 3, Tokyo: Yamato shobō: 197.

<sup>26</sup> „– Kas čia per pagalys? (なんだその棒切れは？ *Nanda sono bō kire ha?*)

- O gi mano mokykloje treniruotųjų metu naudoja pagalys. Taigi, pradėkime. (我が流派の棒で学する。これで、お相手する。 *Wara ga ryūha no bō de gaku suru. Korede, oaite suru.*)
- Ar tyčiojies iš manęs? Trauk kardą! (おれをバカにするのか？ 刀抜け！ *Ore wo baka ni suru ka? Katana nuke!*)
- <...> Šis pagalys yra saugus. Net jei ir trenksiu, galimai lūš tik (Jūsų) kaulai. (<...> この棒は安全。当たっても、骨を折るぐらいですむ。 <...> *Kono bō ha anzen Atattemo, hone wo oru gurai desu mu.*) „

<sup>27</sup> Salė, kurioje vykdomos kovos menų treniruotės.

mokytojas pamiršta savo pirmutinį norą pabėgti ir puola samurajų. Čia galima atkreipti dėmesį ir į galimą staigios agresijos Seibei atžvilgiu, priežastį. Mokytojas, pamatęs, jog jo priešingas su savimi atsinešę medinį kardą, tai suprato kaip pasityčiojimą ir įžeidimą. Toks jautrumas įžeidimui siejamas su samurajų kultūroje giliai įsigalėjusia garbės kultūra (Levine 2005–2006, 161). Galiausiai, po ilgos kovos, Seibei nugali savo buvusį mokytoją, atlikdamas pareigą. Trečiasis vyriškumą perteikiantis paveikslas galimas atrasti jo tyrume. Kaip jau ir buvo minėta „Seven Samurai“ filmo analizės metu, vyriškumas gali būti siejamas su idealizuotuoju vyriškumu, apimančiu „nekalta naivumą“, paprastumą bei tyrumą (Standish 2000). Jis primena pirmoje dalyje paminėtą vyriškumo pokytį artėjant dvidešimtojo amžiaus pabaigai, kai vyrai pradeda išreikšti pasipriešinimą nusistovėjusioms normoms ir kurti savitas vyriškumo formas. Seibei mandagumas ir nuolankumas aplinkinių (net ir savo oponentų) atžvilgiu galimai susijęs su šio tyru vyriškumu. Jį galima susieti ir su samurajų vyriškumo etika Japonijoje, aptariamoje Donald Levine. Anot autoriaus, tradiciškai Japonijoje vyriškumas ir būvimas tikru vyru buvo atskirtas nuo nesuvaldomos agresijos ir tik fizinės jėgos, siejamos su barbariškumu ir gyvuliškumu (Levine 2005–2006, 167). Pagal šią logiką, Iguči Seibei, nepaisant savo statuso, visuomeninės padėties ir kitų nuomonės, įkūnija tikrą ir išskirtinį vyriškumo modelį. Jis geraširdiškas, išmanantis kovos menus, orus ir kuklus karys. Šiame veikėjuje susilieja tiek kariškosios pareigos, tiek individualios gėdos sampratos sferos.

Filme kitokias vyriškumo formas taip pat perteikia dar du veikėjai – mokytojas Jogo bei Tomoe (Tomoe) brolis Tomonodžio (Tomonojo). Pirmasis veikėjas Jogo yra senąsias samurajų tradicijas ir vertybes simbolizuojantis veikėjas. Jis arogantiškas, storžievis ir agresyvus. Šio tipo vyriškumas tampa visiška priešingybe tyrąjį vyriškumą simbolizuojančiam Seibei. Mokytojo Jogo jautrumas įžeidimui ir tvirtas nusistatymas atkeršyti pagrindiniam veikėjui už šio gestą parodo, jog senasis samurajus seka senuoju vyro idealu. Jis labiau atitinka Odzu Jasudžiro filme perteikiama patriarchalinio autoriteto ir atsakomybės idėją. Nepaisant to, jog pastarajame filme vaizduojami tėvo ir sūnaus santykiai (Standish 2000, 38), šių veikimą galima pritaikyti ir storžievio Jogo atveju. Juk Edo laikotarpiu visuomenėje vyravo konfucianistinis hierarchinių santykių modelis (pvz., santykis tarp tėvo ir sūnaus, meistro ir pavaldinio ir t.t.), paremtas abipusiu pasitikėjimu ir pasibaigiantis mirus vienai iš pusių (Takahashi, iš Howland 2001, 358). Nepaisant to, jog Jogo atsisako atlikti *seppuku* pagal klando reikalavimus ir

taip tarsi šiek tiek atitolsta nuo nusistovėjusios tradicijos, jam itin rūpi nusistovėjusi visuomeninė hierarchija, jam nerūpi aplinkinių išreiškiamos emocijos, tik jo statusas. Nenoras atlikti *seppuku* veikiau galimas sieti ne tiek su pasipriešinimu esamam režimui, bet su savimeile ir arogancija. Taigi, Jogo tampa nusistovėjusias normas ir lojalumą hierarchinei sandarai reprezentuojančiu samurajumi.

Pateikus filmo analizę bei vyriškumo aspektus, svarbu šiuos susieti ir su istorinių Japonijos kontekstu. Nepaisant to, jog šiame filme, lygiai taip pat kaip ir prieš tai analizuotuose filmuose, atrandamas vadinamasis „tyrasis vyriškumas“, jis galimai sietinas su kitoku istoriniu kontekstu ir pokyčiu socialinėje erdvėje. „Twilight Samurai“ buvo išleistas pačioje dvidešimt pirmojo amžiaus pradžioje. Kaip jau ir buvo minima pirmoje dalyje, dvidešimtojo amžiaus pabaigoje, artėjant dvidešimt pirmajam amžiui, nauja vyru karta išreiškia pasipriešinimą nusistovėjusioms visuomeninėms normoms ir nenorą savo gyvenimo sutelkti ties darbu įmonėje ar net dalyvavimu šeimos gyvenime (Schad-Seifert 2001). Nors pagrindinis veikėjas Seibei ir sutelkia savo gyvenimą ties savo šeima, jis priešinasi Edo laikotarpio pabaigoje nusistovėjusioms visuomenės normoms ir stengiasi sekti savo paties nuomonės. Jis priešinasi nusistovėjusiems vyriškumo simboliams nepaisant to, jog tai veikia jo reputacija. Iguči Seibei tampa naujojo vyriškumo, siejamo su motinišku švelnumu, nuoširdumu, simboliu, tuo pat metu išlaikydamas savo kaip kario identitetą. Nors samurajus ir išlaiko tam tikras bušido kodekso vertybes (kaip kad lojalumą, stoisumą bei kovos menų išmanymą), jis išlieka ištikimu savo paties vertybėms ir pasaulėžiūrai. Minėtasis Jogo veikėjas, galimai reprezentuoja priešinga polį, kuriame nenorima atsikratyti nuo tradicinių vyriškumo normų ir priimti pokyčio. Taigi, Priešprieša tarp Seibei bei Jogo galimai parodo nematoma kovą tarp tradicinio ir naujosios vyrų kartos vyriškumo sampratos.

## IŠVADOS

Šiame bakalauro darbe buvo tyrinėjamas vyriškumas Japonijos kinematografijoje nuo dvidešimtojo amžiaus vidurio iki dvidešimt pirmojo amžiaus pradžios, remiantis *jidaigeki* žanro kine vaizduojamų samurajų paveikslų. Ši tema buvo pasirinkta dėl *jidaigeki* vaizduojamų samurajų vyriškumo, kuris artimai susijęs su pačios Japonijos vyriškumu. Pagrindiniais darbo uždaviniais tapo vyriškumo sampratos Japonijos kultūroje vystymosi nuo dvidešimto amžiaus vidurio iki dvidešimt pirmojo



amžiaus pradžios pateikimas (1), samurajaus kaip vyro vaizdavimo pasirinktuose filmuose analizė (2), bei šiuose atrastų modelių palyginimas (3). Bakalauro darbas buvo pradedamas samurajų kultūros, istorijos ir vyriškumo aprašymu. Toliau buvo pereinama prie paties vyriškumo vystymosi Japonijoje, pradedant daug pokyčių sulaukusių Meidži laikotarpiu ir užbaigiant dvidešimt pirmojo amžiaus pradžia. Galiausiai, teorinė dalis buvo užbaigta *jidaigeki* žanro kino aprašymu ir Japonijos kinematografijos raidos dvidešimtame amžiuje pateikimu. Vyriškumo modelių paieškai buvo pasirinkti trys filmai – „Seven Samurai“, „Ran“ ir „Twilight Samurai“. Pirmajame iš trijų filmų pagrindiniais tapo tėviškasis, tyrojo paprastumo, natūralusis (siejamas su gamta) bei bušido sekančio kario, vyriškumo modeliai. „Ran“ filmo atvėju, vyriškumas išreiškiamas per tėvo ir sūnaus dinamiką, priklausymą grupei ar bendruomenei, tyrąjį bei su bušido kontekstu siejamą vyriškumą. Galiausiai, „Samurai“ parodomas šeima besirūpinančio tėvo ir sūnaus paveikslas. Vyriškumas čia konstruojamas per bušido, gėdos kultūros bei nekaltojo vyriškumo prizmes. Šių filmų analizės metu nors ir pavyko atrasti nemažai panašumų, jų vaizduojamos vyriškumo sampratos bei idėjos skiriasi. „Seven Samurai“ labiau susitelkia ties vyriškumo reabilitacija, „Ran“ – ties vyriškumo kaita kartų atžvilgiu, o „Twilight Samurai“ parodo naujų ir alternatyvių tradicijai vyriškumo modelių atsiradimą. Taigi, dvidešimtojo ir dvidešimt pirmojo amžiaus Japonijos *jidaigeki* kine vaizduojamas vyriškumas, nors ir turi nemažai atsikartojančių temų, galiausiai tampa vyriškumo raidos istorijoje atspindžiu.

Apibendrinant, svarbu palyginti ir pasirinktuose filmuose atrastus vyriškumo modelius. Pirmasis yra atrandamas kiekviename iš filmų – tėviškasis ar tėvo ir sūnaus dinamiką perteikiantis modelis. Nepaisant to, jog šis atrandamas visuose filmuose, jo vaizdavimas ir kontekstas skiriasi. „Seven Samurai“ tėviškąją figūrą tapęs Kanbei, kaip buvo minima ir filmo analizėje, tampa savotišku vedliu ir mediatoriumi, kurio dėka aplinkiniai (o ypačingai jaunieji samurajai Kikučijo ir Katsuširo) gali tapti pilnaverčiais visuomenės nariais. „Ran“ matomi tėvo ir jo sūnų santykiai pasibaigia tragedija - tėvas išduodamas savo palikuonių ir nesugeba atlikti to, ką sėkmingai atliko Kanbei. Čia sūniškuoju nuolankumu besiremiantys santykiai beveik visiškai išyra ir žlunga. „Twilight Samurai“ pagrindinio veikėjo Seibei santykiai su šeima yra darnūs, o ir paties kario vyriškumas artimai susijęs su tėvyste. Kitas šiuose filmuose iš pirmo žvilgsnio sutampantis vyriškumo modelis yra sekimas bušido kodeksu. Visuose filmuose vaizduojami samurajai seka, ar bent jau įkūnija bušido kultūroje aukštinamas vertybes

- kovos menų išmanymą, bebaimiškumą, stoviškumą ir fizinę jėgą. Tačiau, dviejuose iš šių filmų pastebimas pasipriešinimas nusistovėjusioms tradicinėms šio modelio normoms. „Ran“ aiškiai pastebimas dviejų sūnų - Džiro ir Taro - bei tėvo Hidetoros vyriškumo nuosmukis. Pastarasis praranda savo būtąją galią, o ištikus garbę žeidžiančią situaciją, reikalaujančią atlikti seppuku, atsisako atlikti savo pareigą. Jo sūnūs išduoda savo tėvą ir pasiduoda pagundoms bei ambicijoms, taip tartum priešindamiesi nusistovėjusioms normoms ir tradicijai. Bakalauro darbe analizuojamuose filmuose išryškėja ir tyrasis vyriškumas, siejamas su nekaltumu ir paprastumu. Visuose filmuose šį modelį reprezentuojantys veikėjai (šiuo atveju Katsuširo, Saburo ir Seibei), nors ir pasižymi savo paprastumu, nuolankumu bei nekaltumu, galiausiai šį privalo palikti nuošalyje ir veikiau sekti kario pareigą, nei savo jausmais. Katsuširo atsisako romantinių santykių ir meilės su mergina Šino, Saburo atleidžia tėvui ir lieka ištikimam jam, o Seibei, nepaisant savo priešinimosi nusistovėjusiai sistemai, paklūsta klanų įsakymams.

Nepaisant aiškiai pastebimų panašumų, šiuose filmuose vaizduojami vyriškumo modeliai ir raida, siejama su Japonijos dvidešimtojo amžiaus kontekstu, skiriasi. „Seven Samurai“, sukurtas praėjus vos keletui metų po Japonijos okupacijos, galimas labiau sieti su jau antroje dalyje minėtu bandymu reabilituoti karo ir okupacijos verpetuose prarastą tradicinį ir su samurajų klase siejamą vyriškumą. Čia samurajai vaizduojami kaip kone vieninteliai, galintys išgelbėti nuo užpuolimų kenčiančius kaimo gyventojus. „Ran“, savo ruožtu, labiau sietinas su vyriškumo modelio vystymusi skirtingų vyrų kartų kontekste. Čia parodomas priešinimasis nusistovėjusiam vyriškumo modeliui (ypatingai išrykinamas atsirandant poniai Kaede) ir kažkada idealizuojamo tradicinio modelio nykimas. Šis galimas prilyginti ir pirmoje dalyje minėtam korporacijų darbuotojų hegemoniškojo vyriškumo trapumui. Ekonominio pakilimo laikotarpiu idealizuojamų *sarariman* grupės atstovų vyriškumas pradedamas kvestionuoti jau devintajame dešimtmetyje, vis labiau irdamas bei vietą kitiems modeliams užleisdamas artėjant dvidešimt pirmajam amžiui. Galiausiai, „Twilight Samurai“ veikėjai, o ypač Seibei, susiaurėja ties naujojo vyriškumo iškylimu. Čia labiausiai pabrėžiama individualių sprendimų svarba ir savo paties gyvenimo kelio pasirinkimas, nepaisant aplinkinių nuomonės ar net įsakymų (Jogo atsisakymas nusižudyti). Šiame filme tartum dar labiau atsispindi priešinimasis nusistovėjusioms

normos ir naujo vyriškumo modelių išskyrimas (kaip kad vyriškumo, siejamo su tėvyste ar rūpinimosi šeima).

## BIBLIOGRAFIJOS SĄRAŠAS

### Pirminiai šaltiniai:

1. Seven Samurai (*Shichinin no samurai*), Kurosawa Akira, Toho, 1954.
2. Ran (*Ran*), Kurosawa Akira, Toho, 1985.
3. The Twilight Samurai (*Tasogare Seibei*), Yamada Yōji, Shochiku, 2002.

### Antriniai šaltiniai:

1. Benesh, Oleg, 2019. „Myths of Masculinity in the Martial Arts“, iš *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, ed. Jennifer Coates, Lucy Fraser, Mark Pendleton, London: Routledge. Prieiga:<<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315179582-26/myths-masculinity-martial-arts-oleg-benesch> >
2. Berra, John, 2010. *Directory of World Cinema: Japan*, Bristol: Intellect Books. Prieiga:<<https://ebookcentral.proquest.com/lib/viluniv-ebooks/detail.action?docID=3014871> >
3. Bingham, Adam, 2015. „Jidai-Geki and Chambara: The Samurai Onscreen“, iš *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-Bi*, Edinburgh: Edinburgh University Press: 13–38. Prieiga:<<https://www.cambridge.org/core/books/contemporary-japanese-cinema-since-hanabi/jidaigeki-and-chambara-the-samurai-onscreen/EC5344318555D8108AB4FEBCEDD092AA> >
4. Casebier, Allan, 1987. „College Course File: Japanese Film And Culture“, *Journal of Film and Video*, Vol. 39, No. 1: 52–64. Prieiga:<<http://www.jstor.org/stable/20687758> >
5. Chun, Stephen A., 2013. *The Changing Characteristics of the Samurai Figure in Japanese Post-WWII Film*, disertacija, Hawaii Pacific universitetas. Prieiga:<<https://www.proquest.com/openview/1c231875600e70e05a2548e2502d4bcd/1?cbl=18750&pq-origsite=gscholar&parentSessionId=2vpwePaOpN1HiKnyGZxnHg7fmhp6WHBNIqr073ZePXM%3D> >

6. Connell, R. W., ir James W. Messerschmidt, 2005. „Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept” *Gender and Society*, Vol. 19, No. 6, 2005: 829–859. Prieiga: < <http://www.jstor.org/stable/27640853> >
7. Cook, Emma E., 2019. Masculinity Studies in Japan, iš *Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, ed. Jennifer Coates, Mark Pendleton ir Lucy Fraser, London and New York: Routledge, 50–59.
8. Dasgupta, Romit, 2009. The “Lost Decade” of The 1990s and Shifting Masculinities In Japan, *Culture, Society & Masculinity*, Vol. 1, No. 1: 79–95.
9. Dasgupta, Romit, 2017. Articulations of Salaryman Masculinity in Shôwa and Post-Shôwa Japan, *Asia Pacific Perspectives*, Vol. 15, No. 1: 36–54.
10. Deacon, Chris, 2013. All the World’s a Stage: Herbivore Boys and the Performance of Masculinity in Contemporary Japan, iš *Manga Girl Seeks Herbivore Boy: Studying Japanese Gender*, ed. Brigitte Steger ir Angelika Koch, Cambridge: LIT Verlag, 129–176.
11. Encyclopædia Britannica, 2019a. „Bushidô“, *Britannica Academic*, Prieiga: < [academic.eb.com/levels/collegiate/article/Bushid%C5%8D/18271](https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Bushid%C5%8D/18271) >
12. Encyclopædia Britannica, 2019b. „Samurai“, *Britannica Academic*. Prieiga: < [academic.eb.com/levels/collegiate/article/samurai/65252](https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/samurai/65252) >
13. Encyclopædia Britannica, 2023. „History of film“. *Britannica Academic*. Prieiga: < [academic.eb.com/levels/collegiate/article/history-of-the-motion-picture/110699#230104.toc](https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/history-of-the-motion-picture/110699#230104.toc) >
14. Gustavsen, Vibeke Oseth, 2013. The Evolution of the Japanese Period Film: *Jidaigeki* from 1997 to 2012, magistro darbas, Oslo universitetas. Prieiga: < [https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/41857/1/Masteroppgave\\_VibekexOxGustavsen.pdf](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/41857/1/Masteroppgave_VibekexOxGustavsen.pdf) >
15. Henshall, Kenneth G., 2004. *A History of Japan: From Stone Age to Superpower*, , Chippenham and Eastbourne: Antony Rowe Ltd, 50-73.
16. Hsu, Francis L. K., 1971. „Filial Piety in Japan and China: Borrowing, Variation and Significance”, *Journal of Comparative Family Studies*, Vol. 2, No. 1: 67–74. Prieiga: < <http://www.jstor.org/stable/41600771> >
17. Ikegami, Eiko, 2003. „Shame and the Samurai: Institutions, Trustworthiness, and Autonomy in the Elite Honor Culture”, *Social Research*, Vol. 70, No. 4: 1351–1378. Prieiga: < <http://www.jstor.org/stable/40971973> >

18. Lackney, Lisa, 2010. *From Nostalgia to Cruelty: Changing Stories of Love, Violence, and Masculinity in Postwar Japanese Samurai Films*, magistro darbas, Akron universitetas. Prieiga: <[https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=akron1279473191&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=akron1279473191&disposition=inline) >
19. Levine, Donald, 2005. „The Masculinity Ethic and the Spirit of Warriorhood in Ethiopian and Japanese Cultures” *International Journal of Ethiopian Studies*, Vol. 2, No. ½: 161–77. Prieiga: < <http://www.jstor.org/stable/27828860> >
20. Louie, Kam ir Low, Morris, 2003. *Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*, London and New York: Taylor & Francis Group. Prieiga: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/vilunivebooks/detail.action?docID=240462> >
21. Russell, Catherine, 2010. „Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema“, *China Review*, Vol. 10, No. 2, 15-36. Prieiga: < [www.jstor.org/stable/23462328](http://www.jstor.org/stable/23462328) >
22. Russell, Catherine, 2011. *Classical Japanese Cinema Revisited*, New York: Bloomsbury Academic & Professional. Prieiga: < <https://ebookcentral.proquest.com/lib/viluniv-ebooks/detail.action?docID=730003>>
23. Schad-Seifert, Annette, 2001. „Samurai and Sarariiman: The Discourse on Masculinity in Modern Japan“, iš *Can Japan Globalize? Studies on Japan's Changing Political Economy and the Process of Globalization in Honour of Sung-Jo Park*, ed. Arne Holzhausen, New York: Physica-Verl.: 199–209. Prieiga: < [https://www.researchgate.net/publication/299852100\\_Samurai\\_and\\_Sarariiman\\_The\\_Discourse\\_on\\_Masculinity\\_in\\_Modern\\_Japan](https://www.researchgate.net/publication/299852100_Samurai_and_Sarariiman_The_Discourse_on_Masculinity_in_Modern_Japan) >
24. Standish, Isolde, 2000. *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the 'Tragic Hero'*, London and New York: Taylor & Francis Group.
25. Standish, Isolde, 2006. *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, New York and London: The Continuum International Publishing Group.

26. Tada, Michitaro, 1986. „The Destiny of Samurai Films“, *East–West Film Journal*, Vol. 1, No. 1: 48–59. Prieiga:<<https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/35f76bed-d9f3-489b-b80b-512d1c5ae426/content#page=50> > Žiūrėta: <2023-05-23>
27. Thornton, Sybil A., 2008. *The Japanese Period Film: A Critical Analysis*, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company Inc. Prieiga:<<https://books.google.lt/books?id=fZ6vBwAAQBAJ&dq=sybil+thornton+the+japanese+period+film:+a+critical+analysis&hl=lt&lr=> >
28. Wada-Marciano, Mitsuyo, 2009. „Contemporary Japanese Cinema In Transition“, *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 18, No. 1: 2–5. Prieiga:<<http://www.jstor.org/stable/24411779> >

## DARBO SANTRAUKA ANGLŲ KALBA

The title of my bachelor's thesis is „Masculinity in Japanese Cinema: Analysis of Jidaigeki Genre Movies“. This paper focuses on the masculinity in Japanese cinema through samurai perspective in *jidaigeki* movies. The aim of this paper is to identify how the depiction of masculinity had evolved in Japanese cinema from 1950's to early 2000's. This topic was chosen due to the apparent change of notions of masculinity in modern Japan (see Fukusawa 2012). The main question, that is proposed in this paper, is: how has the portrayal and representation of masculinity changed within *jidaigeki* film? This question is followed by three objectives: presentation of the development of masculinity in Japanese culture from Meiji period to the beginning of the twenty first century (1), analysis of samurai masculinity in three *jidaigeki* movies (2), and a comparison of the discovered masculinity models and concepts (3). Methodology focuses on the movie content analysis in search for representations of masculinity in *jidaigeki* cinema. In addition, this paper illustrates the connection between masculinity in Japanese cinema and the historical period when chosen movies were released, thus to affixing more context.

The conclusions focus on the development of concepts and models of masculinity in Japanese cinema. „Seven Samurai“ depicts the return to the form of pre-war and pre-occupation masculinity and Japanese identity, where it was stable and balanced within the society. On the contrary, „Ran“ represents a visible change in

masculinity models and concepts, identifying the downfall of the traditional values, that were associated with masculinity, and introducing different models of it. Lastly, „The Twilight Samurai“ displays a new form of masculinity, where the individual separates his male identity from the established norm regardless of the possible downfall of one's reputation. Here we see the emergence of a masculinity, connected to family.

In conclusion, this paper will become an important source of information for researchers who aim to achieve better understanding of the concepts of masculinity and their development not only in Japanese cinema, but also within its history. Moreover, the detailed description of jidaigeki cinema and Japanese cinematography would be useful for those who are interested in learning more about Japanese cinema and its development overall.

## PRIEDAI

### 1 Priedas

#### „Seven Samurai“

Filmas pradedamas kaimą užpulti planuojančių banditų epizodu. Pamatę, jog kaimą neseniai jau buvo apiplėšę, užpuolikai nusprendžia pasitraukti ir apiplėšti gyventojus sunokus naujam ryžių derliui. Kaimelio gyventojai, norėdami išvengti niūrios ateities, nusprendžia pasamdyti keletą samurajų. Norint atlikti šiai užduočiai, keletą kaimo gyventojų iškeliauja į artimiausią miestą. Dideliame mieste rodomi samurajai atrodo pasipūtę - prašomi pagalbos, jie atsisakydavo (kadangi siūlomas užmokestis buvo maistas, o ne pinigai). Nesėkmė, lydinti gyventojus galiausiai pasibaigė kaimelį ištikus nelaimė. Kaimelyje atsiradus plėšikui ir kaip įkaitą pagrobui vaiką, keletą samurajų nusprendžia išspręsti susidariusią problemą. Vienas iš samurajų - roninų tapęs Kanbei - norėdamas išgelbėti pagrobtą kūdikį, nusiskuta plaukus ir apsimeta vienuoliu. Plaukų nusiskutimas karių gretose yra gėdos simbolis. Tai parodo, jog kovos žiaurumus patyrusiam Kanbei aplinkinių žmonių gerovė yra svarbesnė už samurajiškąją garbę ir orumą. Plaukų nuskutimo momento svarba pabrėžiama visiems kaimo gyventojams akylai stebint šią „ceremoniją“. Kanbei išgelbėjęs kūdikį ir nudūrus plėšiką, jis pasitinkamas keleto kaimo gyventojų ir paprašomas tapti vienu iš samurajų, padėsiančių gyventojams išvyti banditus. Nepaisant pradinio nenoro padėti, paveiktas prašančiųjų širdgėlos ir skausmo vyras galiausiai sutinka padėti gyventojams. Kanbei padeda kaimelio gyventojams pasamdyti

dar penkis samurajus. Naktį prieš kelionę į kaimą šešių samurajų būrį papildė ekscentriškas ir be galo savitas karys Kikučijo. Kitą dieną jau septyni samurajai išsiruošė į minėtąjį kaimą, pradedami ilgą kelionę. Po ilgalaikio ruošimosi artėjančiam karui ir galiausiai atėjus lemtingai dienai, kaimo gyventojai ir septyni samurajai - Kambei, Katsuširo, Gorobei, Heihači (Heihachi), Kyuzo, Šičirodži (Shichiroji) ir Kikučijo - yra pasiruošę kovai. Galiausiai, pasibaigus karius bei gyventojus išvarginusiai kovai, pastarieji džiūgauja ir švenčia besitęsusių iššūkių pabaigą. Tačiau, buvęs septynių samurajų būrio nariai, kurių liko vos keletas (Kambei, Kiūdzo, Katsuširo ir Šičirodži), liūdi dėl prarastų draugų. Laiminga pabaiga ištinka tik kaimo gyventojus.

## 2 Priedas

### „Ran“

Čia matoma istorija apie senąjį karvedį Hidetora Ičimondži ir jo trys sūnus Taro, Džiro ir Saburo. Po medžioklės su savo sūnumis ir pavaldiniais tėvas praneša, jog klanų lyderiu ir pirmosios pilies paveldėtoju taps vyriausiasis sūnus Taro, o antrosios ir trečiosios pilių paveldėtojaus ir Taropasekėjais taps Džiro ir Saburo. Jauniausiajam sūnui Saburo pradėjus aštriai protestuoti prieš tėvo nuosprendį dėl trijų brolių sąjungos, šis miršta ir išvaro jį, šaukdamas jog jų šeimos ryšiai nutraukiami. Oficialiai likus tik dviem sūnums ir pasidalinus žemes, Hidetora patiria be galo daug sunkumų. Jo mylimųjų sūnų godumas ir noras gauti kuo daugiau galios pasibaigia abiejų sąjunga ir kariniais veiksmais prieš savo tėvą. Nepaisant to, jog Hidetorai pavyksta dar kartą susitikti su atstumtuoju, bet tėvą iš tikrųjų mylinčiu sūnumi Saburo, jų džiaugsmas nesitęsia ilgai. Saburo nušaunamas Džiro kariuomenės priklausančio kario, o senasis Hidetora, pamatęs mirusį sūnų, miršta iš sielvarto. Iš trijų sūnų gyvas lieka tik vidurinysis - Džiro.

## 3 Priedas

### „Twilight Samurai“

Filmo veiksmo laikas ir vieta - devynioliktojo amžiaus vidurio Japonija (konkrečiai, artėjant Meiji restauracija (明治維新 *Meiji ishin*)). Pati istorija perteikiama iš jaunosios dukros perspektyvos. Seibei žmona miršta nuo tuberkuliozės, palikdama samurajų ir dvi dukteris vienas. Samurajus dirba savo klanų sandėlyje ir prižiūri įvairius



daiktus. Kasdiena šis dirbą ir stengiasi prižiūrėti atmintį praradusią motiną ir rūpintis mažosiomis dukterimis. Nepaisant aplinkinių šaipymosi iš pastarojo samurajaus dėl šio kvapo, netvarkingų rūbų ir kitų aspektų (jis niekad neleisdavo laiko su bendradarbiais), jis tęsia rūpintis savo šeima. Seibei gyvenimas ir jausmai pasikeičia susitikus su vaikystės drauge Tomoe. Tačiau, judviejų susidomėjimas ir romantinių jausmų vystymasis sustabdomas samurajaus klanų lyderiams liepimu nužudyti klaną atstumtąjį Jogo, atsisakanti atlikti *seppuku* ritualą. Galiausiai, pasibaigus dvikovai, Seibei grįžta namo pas savo dukteris ir jo laukiančią Tomoe. Tačiau, nepaisant to jog samurajus galiausiai sugeba gyventi su mylima moterimi ir dukromis, jų gyvenimas kartu nesitęsia ilgai. Artėjant Meiji laikotarpiui, Japonijoje prasideda Bošin karas (戊辰戦争 *Boshin sensou*; 1868–1869m.). Seibei nušaukiamas karo metu. Taip pasibaigia jau suaugusios jauniausios samurajaus dukros pasakojimas apie savo tėvą.

#### 4 Priedas

Seven Samurai (Shichinin no samurai), Kurosawa Akira, Toho, 1954m.

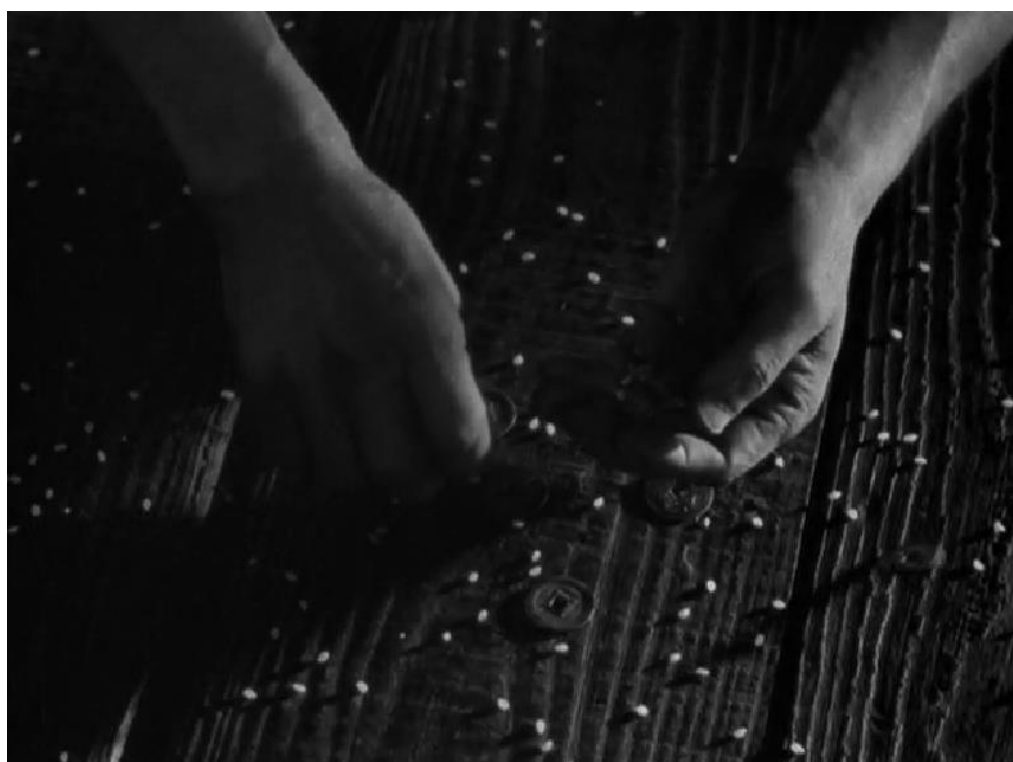
Kandras nr. 1



Kandras nr. 2



Kandras nr. 3



Kadras nr. 4



5 Priedas

Ran (Ran), rež. Kurosawa Akira, Toho, 1985.

Kadras nr. 5



Kandras nr. 6



Kadras nr. 7



## 6 Priedas

The Twilight Samurai, (*Tasogare Seibei*), rež. Yamada Yōji, Shochiku, 2002.

### Kadras nr. 8



### Kadras nr. 9





